UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO
Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale in Lettere

LA LETTERATURA FRANCESE SULLE PAGINE DI «THE CRITERION» (1922-1939)

Candidato:
Andrea FORTUNATO
Matr. N. 683740

Relatore: Prof. Edoardo ESPOSITO
Correlatore: Prof. Giovanni CIANCI

Anno Accademico 2005-2006

Ai miei genitori

'...Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi'
(Eugenio Montale, *Crisalide*)

'Home is where one starts from'
(T. S. Eliot, *East Coker*)

Ringrazio in modo particolare il prof. Edoardo Esposito, che mi ha accordato la sua fiducia per la seconda volta.
Prezioso è stato anche il contributo del prof. Giovanni Cianci e dei dottorandi del Dipartimento di Scienze del linguaggio e Letterature straniere comparate dell'Università degli Studi di Milano, presso cui ho svolto quasi interamente la mia ricerca.

La letteratura francese sulle pagine di «The Criterion» (1922-1939)

INDICE GENERALE

1. Premessa 8

2. Introduzione
Londra, 1922 – *Annus mirabilis*. L'esordio internazionale di «The Criterion» 12

3. I mediatori della cultura francese

3.1 L'idea di una rivista letteraria. La «Nouvelle Revue Française» e il magistero di Jacques Rivière 18
3.2 Classicismo / Romanticismo. Il partito dell'*intelligenza* francese 29
3.3 Gli educatori del gusto: Julien Benda e Rémy de Gourmont 38
3.4 Maurras e la questione dello stile. "The thought, that is the style, too" 47
3.5 La propaganda in difesa dell'Occidente 55
3.6 Maritain, Richards, Eliot. Verso un'ortodossia della sensibilità 63

4. L'attualità del simbolismo:

4.1 Ritradurre Mallarmé. La versione di Roger Fry e l'eredità del simbolismo 69
4.2 Jules Laforgue, il poeta difficile. *The sense of his own age* 83
4.3 Tristan Corbière e il *dédoublement* della percezione. La correzione dell'istinto romantico 91

5. Paul Valéry, "entre le vide et l'événement pur"

5.1 Libertà e vincoli della poesia contemporanea. Valéry, *homme d'essais* 104
5.2 *The Serpent* e la poetica dell'abbozzo 113
5.3 Voci della moderna classicità: Eliot e Valéry a confronto. La ricezione di *Charmes* sulle pagine del «New Criterion» 118
5.4 Dalle origini del Simbolismo a Valéry: la *méthode* di Leonardo e i limiti dell'auto-coscienza poetica 128

6. Eliot traduttore. La prima versione dell'*Anabase* di Saint-John Perse

6.1 Versioni d'autore. *The Hollow Men* e le vicende di un dialogo intertestuale 137
6.2 Correzioni d'autore. Dall'etimologia ad una logica dell'immaginazione 147

7. Tre maestri del romanzo francese

7.1 Middleton Murry e il *genio* artistico di Gustave Flaubert 160
7.2 Un contributo di Ernst Robert Curtius: l'opera di Balzac come mito della modernità 168
7.3 Maupassant, Poe e Joyce. Le tecniche di uno stile *semplice* 172

8. La scoperta di Marcel Proust in Inghilterra

8.1 Intorno allo stile della *Recherche*: "the most significant expression of the modern consciousness" 182
8.2 *The Death of Albertine* 195
8.3 Immoralità e menzogna. Il *caso* Proust negli anni Trenta 200

9. Tra avanguardia e *Rappel à l'ordre*

9.1 Jean Cocteau, l'acrobata sul filo della modernità. Teatro sperimentale e ripresa del classico: uno scandalo in seno alla tradizione. *Changer les règles du jeu* 207
9.2 Il ruolo di Montgomery Belgion sull'ultimo «Criterion» e la rassegna di *French Chronicle*: "a diet of dead crows" 218

10. Conclusione
Londra, 1939 – Sulla soglia del conflitto mondiale.
Il fallimento della *European mind* 239

11. Appendici

11.1 La seconda versione di *Anabasis* (1930) 241
11.2 Un cenno ai Classici di Francia 243

12. Sommario ragionato della letteratura europea sulle pagine di «The Criterion» 248

13. Riferimenti bibliografici 274

14. Indice dei nomi 281

PREMESSA

Questa ricerca nasce con l'intento di analizzare il significato delle presenze straniere e dei contributi internazionali sulle pagine di una rivista letteraria longeva e autorevole come il londinese «The Criterion», un organo editoriale che, ispirandosi ad un concetto di tradizione sovranazionale fortemente unitario, si era preposto come l'ideale intermediario per la ricezione delle letterature straniere in Inghilterra nella stagione dell'*entre deux guerres*. Si tratta di un campo d'indagine estremamente vasto, in parte a causa dell'ampiezza cronologica delle pubblicazioni, che abbracciano ininterrottamente il periodo 1922-1939, epoca tra le più complesse e contraddittorie nella storia della critica e della produzione letteraria occidentale; in parte perché l'*europeismo* promosso da T. S. Eliot, unico suo direttore e voce critica tra le più influenti, si affidava a molteplici risorse. Non solo attraverso il canale diretto dell'operazione traduttoria, ma anche per mezzo di numerose recensioni e rassegne letterarie, cui occorre affiancare il minuzioso spoglio dei periodici internazionali, «The Criterion» assunse un carattere profondamente cosmopolita, che favorì la scoperta e la circolazione di giovani e promettenti autori. Soprattutto, si rivelò urgente la necessità di setacciare e interpretare il passato letterario più recente, dalla generazione simbolista fino alla copiosa produzione dei modernisti, alimentando il dibattito intorno all'educazione del gusto e della sensibilità *moderna*: il fecondo seme della teoria letteraria eliotiana, sbocciato in *The Sacred Wood*, rappresentò un punto di partenza fondamentale per la redazione della rivista, ma divenne presto un demone pericoloso, poiché costante utopia della critica è la definizione di quei parametri o quelle categorie di giudizio il cui fine precipuo sia l'istituzione di un atemporale canone dei monumenti letterari, e anche chi approssima la critica letteraria ad una scienza positiva sogna di individuare definitivamente una sorta di metodo o legge universale.

Tenuto conto dell'ampio quadro critico disegnato dalla ricezione di questi contributi internazionali, la necessità di ridurre il perimetro della mia analisi è divenuta un obbligo. Innanzitutto, la scelta della letteratura francese: la supremazia intellettuale e artistica di Parigi, in quella che viene definita la grande stagione delle riviste, fu indiscutibile. L'esempio fornito da «The Criterion» ha numerosi riscontri con quanto

avveniva sulle pagine dei periodici italiani (si pensi anzitutto all'esperienza de «Il Baretti» o di «Solaria», ma anche alla breve avventura di Bontempelli con «900») e nel resto d'Europa. Nel sommario ragionato, ho documentato la disparità delle presenze francesi rispetto al contributo delle altre letterature straniere, tra le quali comunque riveste una notevole importanza quella tedesca. Con questo, non intendo assolutamente ridimensionare l'apporto delle letterature *minori* o il costante interesse rivolto all'opera degli *outsiders*, come dimostrano, ad esempio, le traduzioni di un Kavafis, le rassegne dedicate alla letteratura olandese o lo spoglio dei periodici brasiliani.

Tuttavia, all'interno di un panorama così ampio, la selezione dell'orizzonte francese non si giustifica soltanto in base ad un'analisi quantitativa. Se è vero che ogni fenomeno di ricezione letteraria s'intreccia inevitabilmente con gli sviluppi della teoria letteraria, complicando estremamente le questioni dell'intertestualità, si potrebbe assumere che la trama di relazioni instaurate tra il «Criterion» e la letteratura francese si risolva nell'imponente figura di Eliot, prototipo del poeta-critico contemporaneo. Infatti, non solo egli orientò la rivista in senso ideologico, assecondando i venti di reazione che soffiavano in quasi tutta l'Europa del primo dopoguerra, ma si propose come diretto canale di mediazione della cultura francese, così che la selezione degli autori e dei contributi appare facilmente riconducibile ad un iter intellettuale ed artistico ben delineato, si tratti dell'ironia laforghiana riscoperta in *Prufrock* o della politica culturale di Charles Maurras. Eppure, per quanto i numerosi luoghi comuni messi in luce dalla critica anglo-americana confermino, pur accentuando, il valore di queste esperienze, ho preferito cercare un riscontro concreto sulle pagine della rivista, soppesando le dichiarazioni di facciata e i manifesti editoriali, contestualizzando di volta in volta le scelte operate dalla redazione, ritagliando uno spazio fondamentale al conflitto delle interpretazioni (esemplari sono i casi di Proust e Valéry).

Con questo, non intendo negare il carattere autoritario di un organo editoriale che come pochi altri meriterebbe la definizione di *rivista-persona*. Piuttosto, avendone constatato il carattere apertamente dialogico, incline ad accogliere coscientemente le difficili contraddizioni su cui riposa l'attuale concezione della *modernità* – si pensi al dibattito con Middleton Murry – ritengo fuorviante considerare «The Criterion» il mero specchio della poetica e del pensiero di Eliot. Per il gruppo di artisti e letterati che orbitava intorno alla redazione londinese, l'epoca dello sperimentalismo era giunta a

termine: *The Waste Land* e *Ulysses* non erano dei punti di partenza, ma segnavano la conclusione di un cammino tanto caotico, quanto necessario, che aveva condotto gli intellettuali europei fuori dall'incubo della Grande guerra. Nasceva l'esigenza di integrare le fluide vicende del passato in una forma stabile, trasformando l'atto prepotente dell'individuo in una norma che fosse scritta a chiare lettere. Contro le poetiche dell'inconscio multiforme si ergevano i paradigmi della tradizione occidentale, la razionalità che tempera nell'uomo le passioni, l'ordine che regola nell'artista le impressioni; intanto, rifiorivano le radici cristiane della cultura europea, l'eterno ideale dell'umanesimo, il sogno della classicità. In questo senso, il periodico di Eliot non poteva che guardare oltremanica, ai rappresentanti del cosiddetto *esprit français*.

Sebbene il grande progetto di istituire un canone letterario della modernità, seguendo la dialettica inaugurata in *Tradition and the Individual Talent*, si rivelò soltanto un'utopia tra le molte (si pensi anche all'ideale eliotiano di *european mind*, naufragato con l'avvento dei totalitarismi), lo studio dell'ampio contributo fornito dalla letteratura francese sulle pagine della rivista risulta illuminante, ma ho ritenuto non fosse necessario soffermarsi eccessivamente sui rapporti e le proporzioni che intercorrono con le opere o gli autori francesi. Questo metodo eliotiano (che è anche valériano) ha certamente costituito un punto di partenza, ma di qui è stato necessario considerare soprattutto l'*alterità* di ogni presenza straniera all'interno del suo rapporto di somiglianza: non soltanto ciò che allo straniero ci rassomiglia, dunque, ma soprattutto ciò che rende questa somiglianza importante per noi, la sola chiave di lettura che permette di accedere alla comprensione di un'identità profonda, lontana nel tempo e nello spazio. In tal senso, il critico contemporaneo opera inevitabilmente da comparatista.

Pertanto, si comprende come questo capitolo della vicenda editoriale di «The Criterion», l'analisi del suo rapporto con le letterature straniere, contenga numerose incongruenze, ripensamenti, conclusioni mancate; ciò che fornisce uno stimolo ulteriore alla ricerca. In fondo, lo spirito di Francia a cui la redazione di Eliot attingeva era soltanto la manifestazione di una modernità proteiforme, che rifugge da ogni definizione, rifiutando le opposizioni irriducibili, e intimamente contraddice se stessa. Sarebbe ingiusto imputare agli *uomini del 1922* la mancanza di tale consapevolezza. Il senso storico non assume mai la piena coscienza di un'epoca presente, ma il tempo si

conquista solo attraverso il tempo stesso, come avrebbe intuito l'Eliot dei *Four Quartets*. Il tentativo di edificare la tradizione della propria modernità, istituendo un canone di classici contemporanei che fosse condiviso da ogni nazione dell'Occidente, era uno sforzo titanico, destinato al fallimento. Eppure, se ancora oggi, a quasi un secolo di distanza, la politica si interroga circa una definizione della cultura europea, se negli autori accolti ed ostracizzati – ma comunque, *problematizzati* – sulle pagine di «The Criterion», riconosciamo la maggior parte dei nostri maestri, se ancora la critica militante, infine, s'impegna a discutere sulla legittimità di un concetto delicato come quello di *letteratura europea*, è segno che il tentativo operato da Eliot andava almeno compiuto. In questa direzione, l'attualità di un simile progetto non può sfuggire allo studioso di letteratura comparata, a colui che sempre si adopera al fine di valorizzare in pieno la parola *straniero*, evitando cautamente che si riduca, come accade spesso nel senso comune, ai termini di un provincialismo culturale con cui la nostra società non ha mai smesso di regolare i conti, l'*estraneo* e il *diverso* da sé.

INTRODUZIONE

Londra, 1922 - *Annus mirabilis*.
L'esordio internazionale di «The Criterion»

In un saggio del 1924, Virginia Woolf scriveva parole destinate a rimanere celebri:

> In or about December, 1910, human character changed. All human relations shifted, those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations shift there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature.[1]

Questa dichiarazione seguiva di non molto tempo la tesi esposta da D. H. Lawrence in *Kangaroo* (1923): "It was in 1915 the old world ended". Se è vero che il vecchio mondo era cambiato, fu soprattutto per merito di una presa di coscienza epocale che coinvolse non soltanto le scienze positive e la filosofia, ma anche il fenomeno dell'avanguardia artistico-letteraria, e non sono pochi i critici contemporanei, da Edmund Wilson fino a Harold Bloom, che hanno individuato come le radici di questa rivoluzione epistemologica affondassero in realtà in alcune delle più impegnative esperienze della seconda metà dell'Ottocento. Di certo non sarebbe facile sostenere l'ipotesi di una continuità artistica, che dalle esperienze di un Flaubert o dei simbolisti francesi possa giungere ininterrotta fino all'attività letteraria del primo dopoguerra, e oltre. Sarebbe innanzitutto un falso storico disconoscere il peso delle avanguardie che fiorivano allora in tutta l'Europa e che, pur in tempi e modi diversi, potremmo riassumere nella formula poundiana del *Make It New*. Non tanto si trattò di uno o più movimenti, quanto piuttosto di un processo fulmineo e simultaneo, che s'impose all'attenzione della cultura europea e ancora oggi divide e confonde i giudizi della critica, specialmente quando si tratta di periodizzazioni. Avventurarci qui nel diramato conflitto delle interpretazioni o anche soltanto nel campo contrastante delle varie

[1] "Intorno al dicembre 1910, il carattere dell'uomo cambiò. Tutte le relazioni umane mutarono, quelle tra i padroni e i servitori, i mariti e le mogli, i genitori ed i figli. E quando le relazioni umane mutano, avviene allo stesso tempo un cambiamento nella religione, nella morale, in politica e in letteratura" (trad. mia). Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, in Virginia Woolf, *Collected Essays*, vol. I, London, Chatto & Windus, 1966, p. 320.

definizioni date del modernismo (o dei modernismi?) non sarebbe inutile.[2] Tuttavia, preme sottolineare piuttosto il ruolo giocato dagli uomini che di tante conquiste si resero protagonisti: un ruolo che, se per gli uni è stato creativo, artistico, eversivo e se per gli altri, di certo i più numerosi, è stato invece principalmente divulgativo, interpretativo, editoriale, si contraddistinse per una comune attitudine critica, più o meno accentuata, nell'attività dello scrittore come in quella di ciascun altro intellettuale e letterato dell'epoca.

Per Valery Larbaud, il modernismo significò soprattutto faticosa conquista, un traguardo che egli seppe ottenere attraverso una *politica* culturale ben definita, un'opera militante, che si esplicava principalmente sulle pagine delle numerose riviste alle quali fornì il proprio contributo come interprete della letteratura francese e straniera. Oltre che per la mallarméana «La Phalange» (la cui immagine sarà utilizzata da Eliot e Curtius nel tentativo di definire il ruolo degli intellettuali contemporanei), il suo contributo rimane fondamentale e costante, dalla fine degli anni Dieci in poi, per numerosi periodici, tra i quali ricordiamo «Littérature», «les Marges», «la Revue de France», «la Revue de Paris», «Revue européenne» e «Commerce».

Di ben altro spessore è il suo rapporto con la «Nouvelle Revue Française», il più grande e celebre organo culturale nell'Europa dell'*entre-deux-guerres*, di cui fu assiduo collaboratore sin dal 1913, quando già le sue *Lettres anglaises* valevano a segnalare un aperto cosmopolitismo letterario che si approfondirà con il passare degli anni. Infatti, se un merito può essere attribuito senz'ombra di dubbio a Larbaud, è quello di aver abolito ogni frontiera culturale, tanto che sono in molti ancora oggi a pensare che il clima europeo caratterizzante il secondo dopoguerra non sarebbe spiegabile senza la sua iniziativa paziente e convinta: nella sua opera critica, infatti, l'idea della patria non viene abolita, ma dilatata ai confini della Terra. Accanto all'otium tipico dell'eterno viaggiatore, ereditato da un'epoca a lui precedente, accanto al cosmopolitismo in voga nei primi decenni del XX secolo, si pone appunto la sua vocazione militante, che si manifesta con maggior vigore in numerose *campagnes littéraires*: "l'enthousiasme d'une lecture suscite en lui le besoin de propagande. L'exemple le plus spectaculaire est son combat pour *Ulysse*: conférence (chez Adrienne Monnier, 1921), article («Nouvelle

[2] Per quanto riguarda il versante anglosassone, segnalo innanzitutto l'introduzione di Giovanni Cianci, con relativa bibliografia, in Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, 1991, pp. 15-45.

Revue Française», 1922), traductions («Commerce», 1924) alertent le public".[3] Vale la pena di ricordare che "to disturb and alarm the public" era stato un monito eliotiano sin dai trascorsi editoriali presso la redazione di «The Egoist».[4]

Eppure, ciò che colpisce maggiormente è il tempismo miracoloso di questa critica pulita e al tempo stesso geniale, capace di tracciare una strada che altri, Eliot per primo, avrebbero percorso e approfondito in seguito. Non a caso, le scelte critiche dell'intera carriera di Larbaud sembravano richiamarsi a un ideale non dissimile da quello che l'editore di «The Criterion» si prefissava: la divulgazione di opere ancora sconosciute, il riconoscimento del talento letterario e dell'originalità negli autori più giovani (una caratteristica che però in Larbaud è viziata da quel demone della *nouvauté* che Eliot riteneva essere il peggior nemico del *critico perfetto*) e *l'exhumation* di quelli dimenticati. Una riscoperta, quest'ultima, che si pone su un piano decisamente modernista ed ha consonanza perfetta con gran parte della prima critica eliotiana.

Pertanto, non stupisce che l'unico contributo di Larbaud in «The Criterion» sia un breve studio intitolato *The 'Ulysses' of James Joyce*,[5] pubblicato nell'ottobre 1922, sul primo numero della giovane rivista londinese. Tale presenza, nell'*annus mirabilis* della letteratura europea che accoglieva, tra le altre, la nascita di opere come *The Waste Land* (il cui testo integrale e privo di note apparve proprio sul numero d'esordio), la raccolta degli *Charmes* di Paul Valéry (*The Serpent* verrà pubblicato già nell'aprile 1923), o ancora il *Siddharta* di Hermann Hesse, solo per citare un altro nome illustre che contribuì ad arricchire il numero pilota della rivista,[6] rappresenta per «The Criterion» la

---

[3] F. Lioure, *Larbaud*. In Beaumarchais, Couty e Rey (a cura di), *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. III, Paris, Bordas, 1994, pp. 1310-1314.

[4] T. S. Apteryx [T. S. Eliot], *Observations*, «The Egoist», vol. V, no. 5, May 1918, pp. 69-70. Nel giugno 1917, Eliot diventa *assistant editor* della *individualist review* diretta da Harriet Shaw Weaver, sostituendo in tale ruolo Richard Aldington e Hilda Doolittle. Cfr. John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development, 1922-1939*, Chicago, University Press of Chicago, 1972.

[5] Valery Larbaud, *The 'Ulysses' of James Joyce*, «The Criterion», no. 1, October 1922, pp. 94-103. L'articolo era già apparso in aprile sulla *N. R. F.* Cfr. Valery Larbaud, *James Joyce*, «Nouvelle Revue Française», 9e Année, no. 94, 1er avril 1922.

[6] Hermann Hesse, *Recent German Poetry*, «The Criterion» , vol. I, no. 1, October 1922, pp. 89-93. Questo resterà l'unico contributo di Hesse alla rivista di Eliot, ma è interessante notare come di poesia vera e propria, in realtà, non ci sia alcun accenno: piuttosto, il discorso appare incentrato sul grande tema della crisi intellettuale, morale, artistica, che coinvolge tanto la nazione tedesca, quanto l'Europa intera. Hesse paragona l'Europa a un malato nevrotico che disperatamente ricerca la propria libertà individuale, ma non condivide i mezzi radicali attraverso i quali gli artisti contemporanei, legati soprattutto all'Espressionismo, svolgono questa ricerca. Non è necessario disconoscere i grandi meriti e l'influenza di Nietzsche, Freud, Dostoievskij, come farebbero i più reazionari moralisti, ma è necessario integrare l'individualità dell'uno nella comunità umana e nella molteplicità dell'universo. Non è difficile ritrovare qui alcuni dei temi affrontati dal *suchende* Siddharta nell'omonimo romanzo; né realizzare come,

prima e significativa esperienza di un confronto con la critica e la cultura francesi, che si farà ben più ricco e serrato negli anni seguenti. In tal modo, il prologo dell'avventura editoriale di Eliot assumeva già un carattere esemplare per quanto riguarda il ruolo delle collaborazioni internazionali: se è vero che la capitale della cultura europea era Parigi, l'articolo di Larbaud rappresentava la migliore introduzione possibile al clima *europeista* che avrebbe ispirato la ricerca di un ideale canone della modernità da parte della rivista eliotiana.

Pur se ancora distante dalla teoria del *metodo mitico* proposta da Eliot in *Ulysses, Order, and Myth*,[7] l'interpretazione di Larbaud, nel tentativo di ricostruire gli spazi e i movimenti dei personaggi joyciani lungo il mitico asse del racconto omerico, ne fornisce una fondamentale premessa, in accordo con le intenzioni di Joyce in prima persona, il quale aveva dichiarato come questa moderna epopea della razza ebraico-irlandese celasse un recupero del mitologico *sub specie temporis nostri*: "where then is the key? It is, I venture to say, in the door, or rather on the cover. It is the title: *Ulysses*".[8] È ben noto come la *chiave* di lettura del romanzo fosse stata fornita a Larbaud dall'autore stesso, attraverso uno schema esegetico (la cui versione più nota è lo schema inviato a Carlo Linati) che introduce tanto il lettore inconsapevole, quanto quello più acculturato, all'interno di un sistema romanzesco in continuo movimento, per mezzo di un linguaggio che tende a superare i propri limiti comunicativi e rende i personaggi dei fluidi veicoli di narrazione ("for us the readers, Bloom and Stephen are, so to speak, the vehicles in which we pass across the book"), ritagliati sullo sfondo di quella Dublino, città della paralisi, già nota ai lettori grazie agli episodi di *Dubliners* (1914). Eppure, tutto quel che appare arbitrario è in realtà ben premeditato e l'interpretazione di un semplice lettore, che veda nell'opera soltanto una parodia dell'Odissea, per quanto sia limitata tale definizione di *genere*, stigmatizzata anche da

---

nonostante un'iniziale aderenza di motivi (si pensi alla sezione *The Fire Sermon*, nel poemetto di Eliot) l'ideale di una tradizione culturale e letteraria europea, l'eredità della classicità greco-romana mediata dal Cristianesimo, la ricerca di un nuovo canone, insomma la *défense de l'occident* di cui la rivista si fa portavoce autorevole (e autoritaria), non potevano che allontanare le scelte editoriali da ogni precedente tentativo eliotiano verso una forma di sincretismo con le culture extra-europee.

[7] Cfr. T. S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial», vol. LXXV, november 1923, pp. 480-483. Qui l'autore avrebbe richiamato proprio il lavoro di Larbaud, segnalandolo come l'unica valida eccezione all'interno del panorama critico joyceano: "Amongst all the criticisms I have seen of the book, I have seen nothing – unless we except, in its way, M. Valery Larbaud's valuable paper which is rather an Introduction than a criticism – which seemed to me to appreciate the significance of the method employed – the parallel to the Odyssey, and the use of appropriate styles and symbols to each division".

[8] Valery Larbaud, *op. cit.*

Larbaud, non va poi lontano dal vero. In gran parte della produzione modernista, infatti, lo spirito critico nei confronti del passato si esplicitò in tecniche intertestuali che potremmo largamente comprendere nel sottogenere parodico.[9] Larbaud vede lucidamente in Bloom l'antieroe della moderna umanità, sradicata da ogni patria e tradizione, in un mondo degradato che è stato ormai abbandonato dagli dei e in cui le figlie del Reno ("Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long")[10] non possono che cantare di stupri, oscenità e violenze. Di qui deriva la necessità di adeguare la lingua letteraria ad ogni occasione, come avviene nel quinto episodio, *Aeolus*. In questo caso è un'arte del mosaico, altrove sarà un'arte compiaciuta di scandali e oscenità:

> In this way, each episode deals with a particular art or science, contains a particular symbol, represents a special organ of the human body, has its particular colour (as in the catholic liturgy), has its proper technique, and takes place at a particular hour of the day.[11]

Attraverso uno stile multiforme e alcune rivoluzionarie tecniche di composizione e scrittura (in questo senso, è bene tenere presente come la tecnica del monologo interiore fosse già stata individuata da Joyce nel romanzo lirico breve di Dujardin e dello stesso Larbaud, ai quali aveva guardato anche Proust) si giunge a oltrepassare la soglia del realismo. Dall'elogio della defecazione, fino al simbolico bacio sul sedere di Molly Bloom, è aperta la strada che porta alla scrittura pericolosa di *Finnegan's Wake*: "in this way, in this book, all the elements are constantly melting into each other, and the illusion of life, of the thing in the act, is complete: the whole is movement." Per altro, conclude un ironico Larbaud, si può ben comprendere come questo eccezionale sforzo teso ad una rappresentazione omnicomprensiva della realtà scagioni Joyce da ogni accusa moralistica di lincenziosità.

Oggi si potrebbe tranquillamente assumere che riguardo all'opera di Joyce si sia detto e scritto un po' di tutto: quel che resta, come un punto di partenza irremovibile, a

---

[9] In quest'ottica, Eliot aveva riscoperto il motivo *parodico* di Laforgue come un carattere precursore della sua stessa modernità. Cfr. capitolo 4.2.

[10] T. S. Eliot, *The Waste Land*, in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992.

[11] "In tal modo, ogni singolo episodio tratta di una arte o di una scienza particolare, racchiude un particolare simbolo, rappresenta uno specifico organo del corpo umano, possiede un proprio colore (come nella liturgia cattolica), una tecnica adeguata, e trova luogo ad una particolare ora del giorno" (trad. mia). Valery Larbaud, *op. cit.*

quasi un secolo di distanza, è il lavoro di alcuni pionieri della critica moderna.[12] Se è vero che il *critico perfetto* era soltanto un'utopia, tale non fu la ricerca del metodo e dei canoni di una critica impersonale, che la linea editoriale di «The Criterion» privilegiava e in molti intellettuali francesi sembrava trovare un'espressione adeguata, lucida e intelligente. Tutto ciò legittima ampiamente la scelta di affidare a Larbaud il primo vero tentativo di interpretare l'opera somma di Joyce, all'esordio di una delle riviste letterarie più longeve dell'era modernista in Europa. Il «Criterion» non volle essere un semplice ricettacolo di opere letterarie, ma ebbe anche per lungo tempo il pregio indiscutibile di accogliere alcune tra le menti più brillanti che collaborarono alla ricostruzione della cultura europea.

[12] Nell'anonima nota posta all'inizio dell'articolo di Larbaud, verosimilmente scritta da Eliot, leggiamo: "This essay, which is part of the text of a lecture given in Paris on December 7 last, is still the best introduction that has been offered to Mr. Joyce's book". *Ibid.*

I MEDIATORI DELLA CULTURA FRANCESE

I

L'idea di una rivista letteraria.
La «Nouvelle Revue Française» e il magistero di Jacques Rivière

Il ruolo dell'editore di «The Criterion» fu preponderante nell'operare la selezione dei contributi critici. Scrittori e pensatori francesi come Julien Benda, Ramon Fernandez, Charles Mauron, Jacques Maritain, Henri Massis e Charles Maurras, pubblicati a più riprese durante gli anni Venti e Trenta, appartenevano innanzitutto alla scuola di pensiero eliotiana, rappresentavano i nuovi modelli di una critica letteraria e culturale che avrebbe contribuito a ridefinire i rapporti tra l'intellettuale e la società contemporanea in materia di arte, religione e politica, secondo quella "modern tendency" illustrata dallo stesso Eliot in un articolo del 1926.

The Idea of a Literary Review è ormai divenuto un vero e proprio luogo comune nella critica anglo-americana contemporanea, in quanto presunta testimonianza del passaggio alla fase *impegnata* dell'avventura spirituale, critica ed editoriale dell'autore di *The Sacred Wood*, nonché esplicita anticipazione della più celebre professione di fede religiosa e politica, espressa solo due anni più tardi nella prefazione a *For Lancelot Andrews* (1928):

> I believe that the modern tendency is toward something which, for want of a better name, we may call classicism. I use the term with hesitation, for it is hardly more than analogical: we must scrupulously guard ourselves against measuring living art and mind by dead laws of order […] Yet there is a tendency – discernable even in art – toward a higher and clearer conception of Reason, and a more severe and serene control of the emotions by Reason. [13]

[13] "Credo che la tendenza moderna si volga a qualcosa che, per mancanza di una definizione migliore, chiamerei *classicismo*. Utilizzo questo termine con esitazione, poiché è semplicemente analogico: dobbiamo guardarci con scrupolo dal misurare la vita dell'arte e del pensiero tramite leggi d'ordine ormai estinte […] Pure, vi è una tendenza – riconoscibile persino nell'arte – verso una concezione più elevata e chiara della Ragione, e un controllo delle emozioni più severo e tranquillo da parte della Ragione" (trad. mia). T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, «The Criterion», vol. IV, no. 1, January 1926, pp. 1-6. Si tratta dell'articolo programmatico con cui esordisce il «New Criterion». Nonostante quanto sia stato scritto circa l'evoluzione del periodico negli anni, ho constatato che in realtà nessun critico tiene davvero conto di tali distinzioni. Le differenze ci sono, eccome, ma pare che allo studioso importi più affrontare

Tuttavia, il pensiero di Eliot non si presentava ancora così ortodosso come molta critica ha voluto farci credere, tanto più che la lettura di alcuni autori proposti in coda all'articolo era stata familiare al poeta sin dai primi anni Dieci. L'incontro decisivo con *L'avenir de l'intelligence* di Maurras era avvenuto nel 1911, ma a cavallo tra il primo ed il secondo decennio del secolo fu decisivo il magistero dell'opera di Babbitt e l'esempio di T. E. Hulme, il precursore dell'estetica imagista e primo portavoce del *classical revival* in Inghilterra. Se, come credo, si trattava di materiali a lungo sedimentati piuttosto che di novità esplosive e rivelatrici, è anche vero che tali contributi non si presentavano del tutto in maniera omogenea. In particolare, alla tradizione del pensiero reazionario francese rappresentato principalmente da Maurras e Massis, ai quali «The Criterion» affida quella campagna *politique d'abord* in difesa della civiltà occidentale (cui occorre affiancare, nell'ottica organicista su cui sorgerà l'*idea* di una società cristiana, la filosofia neotomista di Maritain), si alterna il contributo di intellettuali come Larbaud, i quali respiravano l'aria di un modernismo europeo incontaminato, eppure cosciente, un "liberalismo letterario"[14] che non aveva "nulla da spartire con l'indifferenza", una critica che andava reclamando, all'indomani della Grande Guerra, i *diritti dell'intelligenza* "non certo per soppiantare la sensibilità ma per penetrarla, analizzarla, regnare su di essa."

Non è necessario rimarcare che, dalla fine degli anni Dieci in poi, il faro della cultura europea fu rappresentato dalla celebre «Nouvelle Revue Française», sulle cui pagine erano tanto apprezzati gli interventi di Julien Benda e Ramon Fernandez. Le stesse parole con cui il direttore Jacques Rivière annunciava, nell'estate del 1919, la ripresa delle pubblicazioni, richiamano da vicino l'impronta editoriale lasciata da Eliot sul primo «Criterion». In realtà, laddove Rivière definiva l'intenzione di "fare una rivista disinteressata, una rivista dove si continuerà a giudicare e creare in assoluta libertà di spirito", la distanza dai criteri eliotiani sembrerebbe davvero marcata, se non

---

l'esegesi dei manifesti di Eliot, piuttosto che volgersi ai contenuti del «Criterion». Il che naturalmente risulta opportuno quando si tratti di delineare l'evoluzione del pensiero critico dell'autore; un po' meno se scopo del lavoro è descrivere l'immensa storia di questa rivista, che pure all'*intellectual development* del suo editore è profondamente legata. L'elenco dei titoli che rappresentano la tendenza classicista di Eliot comprende i nomi francesi di Sorel, Maurras, Benda e Maritain, oltre a quelli di T. E. Hulme e Irving Babbitt.

[14] Jacques Rivière, *La Nouvelle Revue Française*, «Nouvelle Revue Française», 6 Année, No. 69, 1er juin 1919. La traduzione italiana del testo originale è in M. Fini e M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Lerici, 1965, pp. 99-106.

fosse che in chiusa al primo volume, sul numero del luglio 1923, compare una breve nota dal titolo *The Function of a Literary Review* (siglata T. S. E.), in cui per la prima volta l'editore sentiva il bisogno di definire e difendere gli scopi della propria rivista, nonché pronunciare sinteticamente quei parametri di ordine e ragione da opporre vigorosamente a quanti sostenessero ancora i motivi della critica *impressionista*, i portavoci della cosiddetta *inner voice*. Se questa tematica sarà ampiamente approfondita dall'autore nell'importante saggio *The Function of Criticism* e nella seguente *querelle* anti-romantica con John Middleton Murry,[15] è ben più interessante osservare come Eliot risolva il nodo del rapporto tra letteratura e mondo, per quanto concerne gli ambiti e le competenze di una rivista letteraria:

> A literary review should mantain the application, in literature, of principles which have their consequences also in politics and in private conduct; and it should maintain them without tolerating any confusion of the purposes of pure literature with the purposes of politics and ethics […] To maintain the autonomy, and the disinterestedness, of every human activity, and to perceive it in relation to every other, require a considerable discipline. It is the function of a literary review to maintain the autonomy disinterestedness of literature, and at the same time to exhibit the relations of literature – not to 'life', as something contrasted to literature, but to all the other activities, which, together with literature, are the components of life.[16]

In tal senso, la lezione della *N. R. F.* risuona nelle parole di Eliot soprattutto grazie all'esempio di colui che ne fu il direttore nel periodo 1919-25. Al di là di ogni manifesto programmatico, Rivière non intendeva certo sacrificare la regola del pensiero ai prodotti dell'ispirazione individuale, né perpetuare un'estetica decadente di stampo postsimbolista, che avrebbe rappresentato soltanto un ultimo, sterile tentativo di "moltiplicare *in extremis* le possibilità vitali del Romanticismo, procurandogli, per qualche tempo ancora, una specie di respirazione artificiale".[17] Al contrario, ed in linea

---

[15] T. S. Eliot, *The Function of Criticism*, «The Criterion», vol. II, no. 5, October 1923, pp. 31-42. Per quanto riguarda il dibattito esploso sulla pagine di «The Criterion» e «The Adelphi», trattato oltre, cfr. Jason Harding, *The* Criterion*: Cultural politics and periodical networks in inter-war Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2002. In particolare, si veda David Goldie, *A critical difference: T. S. Eliot and John Middleton Murry in English literary criticism*, *1919-1928*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

[16] "Una rivista letteraria dovrebbe mantenere l'applicazione, per quanto riguarda la letteratura, di principi che abbiano le proprie conseguenze anche in politica e nella morale privata; e dovrebbe mantenerli senza tollerare alcuna confusione tra i propositi della letteratura pura e gli scopi della politica e dell'etica […] […] Sostenere ogni attività umana come autonoma e disinteressata, percependone la relazione che intercorre con tutte le altre, richiede una notevole disciplina. La funzione di una rivista letteraria è quella di mantenere l'autonomia e il disinteresse della letteratura, e allo stesso tempo palesare le relazioni della letteratura – non con la *vita*, come fosse qualcosa di opposto ad essa, ma con tutte le altre attività che, insieme con la letteratura, sono componenti dell'esistenza" (trad. mia). T. S. E[liot], *Notes. The Function of a Literary Review*, «The Criterion», vol. I, no. 4, July 1923, p. 421.

[17] Jacques Rivière, *La Nouvelle Revue Française*, cit.

con quella tendenza che anch'egli anticipava essere una "rinascita classica", Rivière individuava la funzione di una rivista letteraria nel medesimo intento del "fare opera critica: discernere, scegliere, raccomandare", bilanciando l'antica concezione di un'arte pura con la lucida coscienza dello scrittore contemporaneo, in cui il dominio dell'intelletto è pericolosamente inseparabile dal proprio *essere nel mondo* e dalle numerose manifestazioni della sensibilità umana:

> Forse, la misura di quanto uno spirito è vitale, è data dalla sua capacità di mantenere, fra le idee, la stessa netta distinzione che esiste tra le cose che esse rappresentano. È nostra ambizione di nutrire insieme – unite ma distinte – opinioni letterarie e convinzioni politiche perfettamente definite. La sola cosa da cui ci guardiamo è lasciare che le une influenzino le altre, perché pensiamo che da questo non può venire che reciproco svantaggio. L'unico rischio scoperto del nostro programma, sarebbe il consenso alla loro contaminazione: ma non ci cadremo mai.

Per quanto il pensiero di Eliot e la sua idea di rivista letteraria possano aver subito una metamorfosi profonda, tanto che sullo scorcio degli anni Venti la parabola della grande stagione letteraria di «The Criterion» avrebbe cominciato un'inesorabile curva discendente, vorrei ribadire come, all'altezza del celebre elenco di autori del pensiero reazionario europeo, l'ortodossia critica eliotiana non avesse ancora abbandonato del tutto l'ispirazione giunta dalla *N. R. F*, come è confermato dall'assidua presenza di alcuni rappresentanti del gruppo che orbitava intorno al periodico francese, i membri di quello che l'autore ha definito il *partito dell'intelligenza*.

Di certo le contraddizioni non mancheranno (sarà il caso di Gide, parallelo a quello di D. H. Lawrence), soprattutto perché Eliot in persona, in risposta a quei lettori che avevano accusato «The Criterion» "for not being literary enough", fu costretto ad ammettere che "the profounder objection is the impossibility of defining the frontiers, or limiting the context of 'literature'."[18] Seguendo le vicende della rivista eliotiana si può

[18] T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, cit. È necessario sottolineare che il programma esposto nell'articolo di Rivière fu subito integrato dalle *Explications* di Michel Arnauld (sul numero successivo della *N. R. F.*), il quale rileva fortemente, a scanso di equivoci, che "l'arte non è gratuita, mai, questo è certo", in quanto "lo sguardo che l'artista getta sul mondo non è mai uno sguardo disinteressato, indifferente, senza scelta". Pertanto, "l'arte non è dunque 'indipendente' nel senso che si nutra di se stessa; è 'autonoma', vale a dire che ha sue leggi e le sue esigenze specifiche". Si capisce che questo intendeva Rivière, nell'affrontare il rischio del rapporto tra arte e mondo, all'indomani dell'Affare Dreyfus e della guerra, ma Arnauld tiene a precisare che "nulla può essere escluso a priori dall'arte, ma nulla può giungere all'arte senza piegarsi alle sue condizioni particolari". Pur nella coscienza che la rivista non avrebbe mai confuso "l'arte con l'impegno civile", Arnauld mette in guardia da un errore ulteriore, adombrato già da Rivière e qui definito con maggior precisione: "la differenza, comune a tutti gli argomenti, tra arte vera e arte falsa, non ha niente a che fare con una differenza tra diversi argomenti, diverse tendenze, fonti d'ispirazione esteticamente *pure* o *impure*". Da Michel Arnauld, *Explications*,

facilmente notare come queste frontiere della *letterarietà* abbiano ampliato a dismisura, e indebitamente, il campo della critica, fino ad invadere ambiti tematici e materie del tutto estranee ad essa, confermando quel che scriveva Rivière circa il rischio di una *contaminazione*. Tuttavia, se è vero che per Eliot la nozione di letteratura pura non era altro che una "chimera of sensation", in quanto "even the purest literature is alimented from non-literary sources, and has non-literary consequences" (ma non erano questi i rimproveri rivolti ad Arnold, annoverato appunto tra i *critici imperfetti*?), la sua idea di rivista letteraria, per quanto enfatizzata fino ad assumere la dimensione di una rivista "of general ideas", non appare del tutto compromessa:

> Above all the literary review – which might be called a review of general ideas, except that such a designation emphasises the intellectual at the expense of the sensational and emotional elements – must protect its disinterestedness, must avoid the temptation ever to appeal to any social, political or theological prejudices.[19]

Alla luce di quanto detto, l'unica presenza di Jacques Rivière in «The Criterion» assume un significato ben più profondo di quanto facciano sospettare il soggetto e la qualità del suo contributo, che pure ci mostra la vitalità di uno spirito moderno e *liberista* (lo stesso che era capace di apprezzare in patria persino l'esperienza Dada), alle prese con il tentativo di valutare equamente l'apporto delle teorie freudiane nella storia del pensiero e della critica moderna, introducendo un'apertura positiva in un ambiente quanto meno freddo, se non decisamente contrario ad accogliere le rivoluzionarie conquiste legate alla disciplina della psicanalisi.

Pubblicato nel luglio del 1924, *Notes on a possible generalisation of the theory of Freud* rappresenta l'ennesima e decisiva riprova del ruolo pionieristico svolto dalla cultura francese in «The Criterion»; per quanto l'ostilità di Eliot nei confronti della materia fosse ampiamente manifesta, è soprattutto grazie alla stima nei confronti del direttore di *N. R. F.* che il nome di Freud viene accolto finalmente sulle pagine del periodico, inaugurando così quel dibattito circa i rapporti tra psicoanalisi e critica

---

«Nouvelle Revue Française», 6 Année, No. 70, 1er juliet 1919. La traduzione italiana è in M. Fini e M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, cit. , pp. 106-112.

[19] "Soprattutto, una rivista letteraria – che potremmo definire una rivista di idee generali, se non fosse che questa denominazione enfatizza l'aspetto intellettuale rispetto agli elementi sensoriali ed emotivi – ha il dovere di proteggere la propria autonomia disinteressata, rigettando sempre la tentazione di appellarsi a pregiudizi di carattere sociale, politico o teologico" (trad. mia). T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, cit.

letteraria, di cui Herbert Read e I. A. Richards, insieme a corrispondenti stranieri dell'autorevolezza di Charles Mauron e Thomas Mann, si faranno portavoci. Come messo in luce anche da Jason Harding, "the first source of editorial discontent can be seen in the *Criterion*'s reception and mediation of psychology and psychoanalysis".[20] Bisogna certo ammettere che l'intento iniziale di Rivière si rivelava ben più modesto ed il suo apprezzamento delle teorie freudiane abbastanza cauto, nonché ispirato ad un carattere divulgativo ed esplicativo, come di chi si accosta alla materia per la prima volta, con estrema semplicità, eppure già con la consapevolezza di affrontare una teoria dall'impatto rivoluzionario, che ancora richiede tutte le verifiche del caso, prima di assumere un pieno statuto di scientificità:

> In what follows, I desire, not to analyse in detail the Freudian doctrine, but, on the contrary, supposing it to be known to all my readers, to bring out, if I may say so, its potentialities. I desire to present the three great psychological discoveries which, it seems to me, we owe to Freud, and to reveal the wonderful light which they can project into the study of internal things, and, particularly, of the feelings.[21]

Tra le scoperte cui Rivière accenna, così come sono esposte nelle teorie freudiane dell'interpretazione dei sogni, dell'isteria repressiva e dei *complessi* inerenti la sfera della sessualità, assume valore fondamentale lo sviluppo di una nuova concezione di Inconscio, per cui appare necessario precisare che esiste una sostanziale differenza tra l'Inconscio metafisico e quello psicologico, in quanto "to admit the Unconscious as a principle, as a force, as an entity, is a far different thing from admitting it as a body of facts, as a group of phenomena". La consapevolezza che non solo l'ego non sia più "master in his own house", ma che addirittura "he has to be content with rare and fragmentary information", non inficia tuttavia il ruolo dell'intelletto che Rivière configura secondo il celebre stampo dell'*esprit* valériano. L'Inconscio è un dominio ben definito, "which may be explored, starting from the consciousness, and, even, which must be explored, if the consciousness is to be understood".

---

[20] Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 113.

[21] "In quel che segue, non desidero tanto analizzare nel dettaglio la dottrina freudiana, quanto, al contrario, supponendo che essa sia ben nota a tutti i miei lettori, rivelarne le potenzialità. Desidero presentare le tre grandi scoperte della psicologia delle quali, come ritengo, siamo a Freud debitori, rivelando quale luce meravigliosa possano esse gettare sullo studio dell'interiorità, ed in particolare su quello dei sentimenti" (trad. mia). Jacques Rivière, *Notes on a possible generalization of the theories of Freud*, «The Criterion», vol. 1, no. 4, July 1924, pp. 329-47.

Eppure, se l'ideale di una restaurazione della ragione poteva mettere d'accordo anche i sostenitori delle discipline artistiche ed etiche di derivazione hulmiana e maurrassiana, le parole di Rivière sottendono un passo ulteriore e doloroso, ovvero l'accettazione di quella componente *dionisiaca* e disordinata, che è imprenscindibile dalla profondità della psiche umana. Sondare questo terreno costringe ad ammettere l'inammissibile, riconoscendo come parte di noi stessi tutte le tendenze che dal punto di vista etico, estetico e sociale definiremmo *indecenti*, "things for which one dares not think of or of which one thinks only with horror". Così, se Rivière vede nel fenomeno dell'autocensura repressiva il demone della "toilette" morale di tutti i tempi, ciò che Conrad aveva descritto come l'indolenza di un *mefistofele di cartapesta*,[22] ne deriva che l'integrità dell'essere umano non è conciliabile con un'ideale di sincerità e purezza, anzi questa supposta sincerità è l'esatto contrario del vivere attivamente l'esistenza. In apparenza, si tratterebbe di un punto d'accordo con la teoria hulmiana dell'*Original Sin*, che tanta parte ebbe tra i fondamenti della critica eliotiana al romanticismo e all'umanesimo americano,[23] ma in realtà, proprio a questo punto è possibile afferrare tutta la distanza tra il piano psicologico e quello metafisico del discorso a cui Rivière in precedenza aveva accennato.

La forte tensione metafisica cui erano votate la critica e l'intera poesia di Eliot non gli permise mai di scendere a compromessi con i piani dello psicologismo. Ancora nel 1928, l'editore di «The Criterion» definiva ironicamente Freud "the wizard of the dream world", un *parvenu* che si adopera con ogni mezzo per dimostrare la scientificità delle proprie tesi, e contestava non tanto la discutibile definizione tecnica delle dottrine religiose, "psychologically considered" come illusioni, quanto il metodo vero e proprio

---

[22] "I let him run, this papier-mâché Mephistopheles, and it seemed to me that if I tried I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside but a little loose dirt, maybe". Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, a cura di Giuseppe Sertoli, Torino, Einaudi, 1999, p.78.

[23] In tal senso, vorrei ricordare il complesso e contraddittorio lavoro svolto da Herbert Read nell'organizzare gli scritti di Hulme. La prima edizione assoluta dell'opera hulmiana, curata dal critico e collaboratore di Eliot, apparve soltanto nel 1924 (T. E. Hulme, *Speculations*, edited by Herbert Read, London, Paul, Trench, Trubner & Co. , 1924). L'anno seguente, Eliot pubblicò sulla rivista una sezione tratta dalla raccolta di pensieri hulmiani: T. E. Hulme, *Notes on language and style*, «The Criterion», vol. III, no. 12, pp. 485-497. Nei *commentaries* di Eliot e all'interno dei vari simposia culturali, il nome di Hulme viene costantemente richiamato dai sostenitori del *classical revival* anglosassone. Infine, un vero e proprio intervento critico, dedicato al padre dell'Imagismo, sarà quello firmato da Michael Roberts: *The Categories of T. E. Hulme*, «The Criterion», vol. XI, no. 44, April 1932, pp. 375-385. Cfr. Michael H. Levenson, *A Genealogy of modernism: a study of english literary doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Inoltre, cfr. sempre Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, cit.

dell'analisi psicanalitica, ammettendo di non comprendere affatto "how they can be illusions in a 'psychological' sense without being illusions pure and simple".[24] Tuttavia, la linea editoriale della rivista, per quanto pesantemente improntata al carattere univoco della voce eliotiana, seguiva un criterio dialogico più volte collaudato, come spesso dimostra l'attività di selezione dei contributi.

In tal senso, tra gli stranieri che fanno eco all'esempio della critica freudiana di Rivière, vorrei almeno citare l'articolo di Thomas Mann, *Freud's position in the history of Modern Thought*, apparso nel luglio del 1933. Nelle parole con cui il romanziere tedesco descrive una breve storia della dottrina psicanalitica si consacra l'importanza dei *cattivi istinti* sulla ragione regolata, si esalta l'antirazionalismo di Freud e la scoperta di una "unconscious mental life"[25] comune ad artisti e pensatori della moderna tradizione germanica, come Nietzsche, Novalis e i rappresentanti del Romanticismo: stagliandosi contro l'immagine arida di una cultura contemporanea in cui gli istinti sono mortificati dal bigottismo (l'autore de *La Morte a Venezia* dipinge la società europea come un paziente nevrotico), Freud è simile al poeta nella ricerca della propria coscienza, consapevole che anche nella libera manifestazione dell'irrazionale, lontano da reazioni e oscurantismi, si attuano i progressi nella storia del pensiero. All'epoca di questo contributo il clamore delle ricerche di Freud non era più all'ordine del giorno, ma a causa di posizioni affini a quella sostenuta qui da Mann, ancor prima che per la propaganda razziale o per le scelte operate in ambito di politica estera, la civiltà teutonica veniva giudicata (da alcuni studiosi, per lo più francesi)[26] un corpo pericolosamente estraneo alla tradizione letteraria e culturale dell'Occidente cristiano. Non si può negare che l'intervento di Mann risultasse fortemente *inquadrato*, ma era proprio la lezione di questo spirito moderno, che contraddice intimamente se stesso, a ricordare l'esempio di *liberalismo* intellettuale già avanzato da Rivière, per il quale la coscienza del critico assume soprattutto "that role of mistrust and penetration, which in

[24] Cfr. la recensione eliotiana a Sigmund Freud, *The future of an Illusion*, nella sezione dei *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. VIII, no. 31, December 1928, pp. 350-353. Inoltre, Eliot confessa con grande sarcasmo: "Such a distinction between psychological truth and ordinary truth is much too fine for my reason to grasp. Indeed, I am not sure that it is not too fine even for Freud himself".
[25] Thomas Mann, *Freud's position in the history of Modern Thought*, «The Criterion», vol. XII, no. 49, July 1933, pp. 549-570.
[26] Tra questi, vi è soprattutto Henri Massis. Cfr. capitolo 3.5.

all the orders of intelligence has always been the only one that permitted and favoured knowledge".[27]

Per quanto riguarda il versante della critica letteraria, l'introduzione della psicanalisi dischiudeva un ricchissimo orizzonte agli sviluppi dell'analisi testuale. Una volta compreso che "the source of all spiritual creation is carnal", precisa Rivière, è possibile spiegare l'emozione estetica di fronte a qualunque oggetto d'arte attraverso "the sensual element the work always possesses when it is sincere", ovvero "the current of desire, the impulse in which it was born". Nulla di *degradante* in tutto ciò. Semmai, si indovina una reminescenza critica che risale alla tradizione romantica anglosassone, quella di Wordsworth in particolare, quasi a dimostrazione di quanto fosse vacua la controversia tra l'ideale classico e quello romantico, spesso ridotta al rango inferiore di disquisizione formale. Sembra muovere in questa direzione anche l'ottimo Herbert Read, principale interlocutore di Richards in quegli anni sulla rivista (a lui peraltro si deve una recensione al fondamentale volume *Principles of Literary Criticism*, in cui viene avallato ampiamente lo sforzo metodologico compiuto dall'autore),[28] quando nel suo articolo *Psycho-analysis and the Critic* cita alcune parole di André Gide:

> Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien á l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'œuvre; l'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt.[29]

---

[27] Jacques Rivière, *op. cit.*

[28] Il testo di Richards venne pubblicato nel novembre 1924. La recensione apparve l'anno dopo tra i *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. III, no. 11, April 1925, pp. 444-448. Cfr. Jason Harding, *The* Criterion, cit.

[29] "Bisogna considerare che la lotta tra il classicismo ed il romanticismo è ben presente anche all'interno di ciascun spirito. E da questa stessa lotta deve nascere l'opera; l'opera d'arte classica narra il trionfo dell'ordine e della misura sul romanticismo interiore. L'opera risulta tanto più bella quanto più la cosa sottomessa si è ribellata da principio. Se la materia è sottomessa in anticipo, l'opera diviene fredda e priva d'interesse" (trad. mia). Herbert Read, *Psycho-analysis and the Critic*, «The Criterion», vol. III, no. 10, January 1925, pp. 214-230. Con questo intervento, Read poneva in primo piano la questione del rapporto tra psicanalisi e critica letteraria, allargando il discorso anche alle teorie del mito e dell'archetipo collettivo di Jung. Secondo Read, infatti, l'opposizione tra l'artista classico e quello romantico rimanderebbe alla suddivisione jungiana dei *tipi* "introverted" ed "extraverted", che si esprimono nella relazione con un sistema simbolico collettivo e sociale: "This train of thought, allied to what we know of the possibilities of psycho-analysis in dealing with myths, seems to suggest the further possibility of relating the types actualised by the poetic imagination to their origin in the root-images of the community". Tra gli altri elementi di nota, Read compie anche una modesta revisione di critica letteraria che certo Eliot non deve aver gradito, in quanto si propone di giustificare l'*inesprimibile* emozione di Amleto tramite una parziale applicazione delle teorie sessuali freudiane rispetto a ciò che appariva "in *excess* of the facts as they appear". Cfr. T. S. Eliot, *Hamlet and His Problems* (1919), in T. S. Eliot, *The Sacred Wood and Major Early Essays*, New York, Dover Publications, 1998, pp. 55-59.

Si capisce come il dibattito sul ruolo della psicanalisi, in relazione con i più noti *simposia* artistici e socio-culturali, abbia trovato allora uno spazio considerevole in una rivista che si definiva "of general ideas", come denotano l'attenzione dei recensori nei confronti dell'opera di C. G. Jung e Alfred Adler, [30] l'eclettica attività svolta da Philip Mairet,[31] e soprattutto l'assiduo contributo fornito da un esponente della psicocritica francese, Charles Mauron, il cui esordio sulle pagine di «The Criterion» fu legato alla temperie del dibattito letterario sollevato da Eliot e Middleton Murry nei secondi anni Venti. Secondo Mauron, se è vero che l'annosa diatriba tra il sentimento classico e quello romantico richiederebbe, come auspicato da Murry, una sintesi "between our aestethic feelings, our moral feelings and our knowledge of the world", l'indagine della mente creatrice dell'artista non può essere ridotta alla banale antinomia tra due termini come "intelligence" e "intuition". In questa sfera, è piuttosto necessario ammettere che ancora non possediamo "the key to every psychological phenomenon", confessando a noi stessi di conoscere "still less than we thought we knew", poiché "the matter to control, the psychological reality was still more fluid and fugitive than we supposed". Anche se la carica di illuminismo antirazionalista che le parole di Mauron trasmettono è suggestivamente forte, la sua critica corrosiva della *sintesi* di Murry, che aveva indotto Eliot a tradurre personalmente l'articolo, non approda ad alcuna considerazione *positiva*:

> I am very much afraid that a synthesis of the human mind is as far off as an universal law. I am afraid that intuition, far from explaining anything, is nothing but a catchword applied to all the mental phenomena of which we have no clear idea. I hasten to add that it seems to me a matter of indifference whether we substitute 'intelligence' for 'intuition'. The essential would be to know what takes place in a man's mind when he feels, when he judges, when he discovers. We do not know. That is an unpleasant fact; but facts do not scruple to be unpleasant.[32]

---

[30] Si può avere un'idea della quantità di materiale recensito e dei numerosi contributi pubblicati scorrendo gli *Indexes* della rivista, compilati da E. Alan Baker e posti in coda al vol. XVIII della *Collected Edition* di «The Criterion», London, Faber & Faber limited, 1967.

[31] Negli anni Trenta, l'editore del «New English Weekly» pubblicò in «The Criterion» tre articoli, tra cui *Valuation of Freud*, «The Criterion», vol. XVI, no. 64, April 1937, pp. 424-430. Firmò anche quattro recensioni, ma i suoi interessi principali restarono sempre legati alla scienza psichiatrica, alla filosofia platonica e alla teoria economica del *Social Credit*.

[32] "Temo proprio che una sintesi della mente umana sia lontana almeno quanto una legge universale. Temo che l'intuizione, lungi dal fornire alcuna spiegazione, altro non sia che un termine-ombrello applicato a tutti quei fenomeni mentali di cui non abbiamo un'idea chiara. Aggiungo subito che mi sembra una questione insignificante quella di sostituire *intelligenza* con *intuizione*. Essenziale sarebbe piuttosto, conoscere ciò che accade all'interno della mente di un uomo quando egli prova dei sentimenti, quando giudica, quando compie delle scoperte. Non lo sappiamo. Questo è un fatto spiacevole; ma i fatti

Nella prima metà degli anni Trenta, il legame di Mauron con la rivista londinese si era pienamente consolidato, tanto che il critico francese contribuì con la pubblicazione di altri tre articoli. In particolare, il breve saggio *On Reading Einstein*[33] è informato al medesimo spirito critico di *mistrust and penetration* che caratterizzava il precedente intervento (e ancora una volta fu l'editore ad occuparsi della sua traduzione, segno non irrilevante della considerazione goduta da questo autore), tanto che la digressione su quella che pare una germinale teoria psicologica dei *mondi possibili*, definiti come "constructions in the unreal", si conclude con la celeberrima (e imprecisa) citazione da Shakespeare: "There are more things in heaven and earth, Horatio…".[34]

Con tutto ciò, permane ancora fortemente l'impressione che l'umanesimo classicista di «The Criterion» non potesse concepire pienamente le scoperte dell'inconscio se non come dei fantasmi da affrontare e sconfiggere alla luce della ragione, gettando soltanto un "backward half-look / Over the shoulder, towards the primitive terror",[35] operando una semplificazione spesso disarmante che era anche frutto dell'ispirazione religiosa e misticheggiante di marca eliotiana. Credo che all'esperienza di Eliot si addica bene l'esempio di molti grandi umanisti della prima era cristiana, per i quali il paganesimo non rappresentava un *taboo*, ma era pur sempre qualcosa di *pagano*. Vale per lui quel che Dio disse in sogno a Gerolamo: *ciceronianus es, non christianus*.

---

non si curano di essere spiacevoli o meno" (trad. mia). Charles Mauron, *Concerning 'Intuition'*, «The Criterion», vol. VI, no. 3, September 1927, pp. 229-235.

[33] Charles Mauron, *On Reading Einstein*, «The Criterion», vol. X, no. 38, October 1930, pp. 23-31. Di poca rilevanza, per quanto riguarda il presente argomento, sono il dialogo filosofico *A Cow* (vol. XII, no. 48, April 1933, pp. 455-467) e le riflessioni sull'estetica e la fruizione letteraria esposta in *Short Essay on Perfection* (vol. XIV, no. 56, April 1935, pp. 379-90). Tuttavia, dell'autore francese sarà necessario parlare ancora a riguardo di Mallarmé e Roger Fry. Cfr. capitolo 4.1.

[34] *Ibid.*

[35] T. S. Eliot, *Four Quartets*, in T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1993.

II

Classicismo / Romanticismo. Il partito dell'*intelligenza* francese

Se ci spostiamo lungo l'asse diacronico della critica letteraria e culturale eliotiana, non possiamo evitare di considerare la straordinaria affinità con cui evolve, di volta in volta, la dialettica opposizione di tradizione letteraria e originalità creativa, richiamo all'ordine e caos, classicismo e romanticismo, restaurazione della ragione e primato dell'*inner voice*, umanesimo e religione, eresia ed ortodossia. Forzando un po' i piani del discorso, non è del tutto inutile ricordare che gli intellettuali francesi a cui la redazione di Eliot si rivolgeva erano in gran parte paladini della fede cattolica, e nemmeno il grande scandalo provocato nel 1926 dalla condanna del Vaticano nei confronti della *cattolicissima* Action Française avrebbe smosso la linea editoriale di «The Criterion». Nondimeno, credo di aver già dimostrato come non tutti i corrispondenti che si occuparono della mediazione culturale del pensiero francese sulla rivista eliotiana fossero fanatici dell'ideologia maurrassiana: oltre ai nomi di Larbaud e Rivière, infatti, il partito dell'intelligenza francese includeva altre personalità ben attive sulle pagine della *N. R. F*, come quella di Ramon Fernandez. Nel suo caso, è il parere di Eliot in prima persona a illuminarci.

In una recensione apparsa su «The Criterion» nell'ottobre 1926, l'editore proponeva il confronto tra l'opera critica dell'autore francese e quella del già apprezzato Herbert Read, annoverando significativamente entrambi "on the side of what we call *the intelligence* ".[36] Secondo Eliot, la questione che tanto il critico letterario, quanto l'artista contemporaneo, devono inevitabilmente affrontare, "instead of taking for granted the place and function of literature", è racchiusa in un problema di *gerarchie*. Si prenda il caso di Proust, così come ce lo presenta Fernandez:

> Les objections que soulève l'œuvre de Proust, considérée comme analyse intégrale du cœur, comme révélatrice du fond de notre nature, peuvent être à mon avis réduites à deux essentielles:

[36] Si tratta della recensione a *Reason and Romanticism* di Herbert Read e ai *Messages* di Ramon Fernandez. Cfr. *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, pp. 751-57.

elle n'édifie point une hiérarchie des valeurs, et elle ne manifeste, de son début à sa conclusion, aucun pogrès spirituel.[37]

L'assenza dell'elemento morale in Proust non veicola certo un giudizio di valore a se stante, ma rappresenta uno spartiacque epocale tra la generazione "for whom the dissolution of value had in itself a positive value", e quella "for which the recognition of value is of utmost importance". Fernandez è il puro rappresentante di questa seconda generazione, in quanto è stato in grado di abbattere l'antica *dissociazione* tra la mente creatrice e l'intelletto critico, dimostrando che "in our time the most vigorous minds are philosophical minds, are in short, creative of values".[38]

Eppure, quando elogiava l'opera del collaboratore francese, l'editore del «Criterion» aveva soprattutto presente l'esposizione dell'esperienza mistico-religiosa di Newman. Difatti, ad un articolo del 1924 in cui Fernandez sosteneva la tesi che il primo dovere di ogni libero pensatore, sia egli un teologo o un santo, è quello di affermare se stesso, insistendo "on the subjective factors of belief, on the mental act which affirms the invisible reality",[39] replicò ostinatamente Frederic Manning meno di due anni dopo, accusando Fernandez di aver completamente frainteso il carattere dell'esperienza mistica, inevitabilmente travalicante ogni "form of rational evidence", ma raggiungibile solo attraverso l'imposizione di una severa disciplina alla propria "imaginative vision"[40] di impronta coleridgiana. La controreplica di Fernandez, che precedette solo di alcune pagine la recensione eliotiana, non intendeva tanto difendere l'ispirazione *romantica* della propria tesi (anche se l'autore conferma: "I grant Mr. Manning that it is the Newman inspired by Coleridge I invoked"), quanto riaffermare un ideale di umanesimo "contrary to rationalism and the mystic", che ridimensiona il dogma divino ed il mito moderno della ragione, poiché anche il credente, "before God and before Reason, declares himself responsible for his faith". Sembrerebbe una discussione stucchevole e

[37] "Le obiezioni che solleva l'opera di Proust, considerata come analisi integrale del cuore umano, come rivelatrice della nostra natura profonda, possono essere ridotte a due essenziali: egli non costruisce affatto una gerarchia di valori e non mostra, dall'inizio sino alla fine, alcun progresso spirituale" (trad. mia).
[38] *Ibid.* Si veda quanto Eliot scriveva nel 1923: "Probably, indeed, the larger part of the labour of an author in composing his work is critical labour; the labour of sifting, combining, constructing, expunging, correcting, testing: this frightful toil is as much critical as creative". Di qui la preferenza accordata a quella tradizione anglosassone di critica letteraria svolta in modo sempre acuto dagli addetti ai lavori, e soprattutto dai poeti. In T. S. Eliot, *The Function of Criticism*, cit.
[39] Ramon Fernandez, *The Experience of Newman*, «The Criterion», vol. III, no. 9, October 1924, pp. 84-102.
[40] Frederic Manning, *A French Criticism of Newman*, « The Criterion», vol. IV, no. 1, January 1926, pp. 19-31.

abbastanza estemporanea, se non fosse che Fernandez tende sempre a contestualizzare il proprio pensiero:

> I consider Newman as one of our masters because he does not stop at the logical structure of a doctrine, but pushes it to the human residue, to the personal attitude which this doctrine conceals. He came forward and discovered himself, and therefore is nearer to us than Mr. Russell or Mr. Bradley, or even than M. Bergson. By substituting for rationalist or theological dialectic, a psychology marvellously bound up with the believer, he […] is enrolled among the pioneers of that philosophy which Hulme has traced in its broad outlines in his remarkable *Speculations*.[41]

Nel solco di questa tradizione europea del pensiero contemporaneo, "in un tempo in cui il sentimentalismo, inutilmente combattuto" trionfava ancora "sotto mentite spoglie",[42] si realizzò il primo incontro di Fernandez con la critica letteraria eliotiana, sviluppatasi dalla celeberrima raccolta di saggi *The Sacred Wood* (1920) fino ai *Four Elizabethan Dramatists* (1924). Nel febbraio 1925, appena divenuto collaboratore di «The Criterion», Fernandez si incaricò di presentare ai lettori francesi della *N. R. F.* un semisconosciuto poeta straniero in veste di critico, l'esponente di "un classicismo severo, sano, autentico", fondato su di un'intelligenza sempre insoddisfatta, "preoccupata d'imporsi un limite e al tempo stesso di toccare nel vivo la realtà di ciò che essa considera". In tal senso, per richiamare alla mente una falsa distinzione accademica già incontrata, Eliot non viene definito né poeta *critico*, né critico *poeta*. Piuttosto, egli è un poeta che "analizza l'atmosfera per poi purificarla", in quanto consapevole che "un'emozione pura è un puro nulla". A conferma di ciò, Fernandez espone in modo del tutto personale quello che ritiene essere il cardine dell'impianto

---

[41] "Considero Newman uno dei nostri maestri perchè egli non si ferma alla struttura logica di una dottrina, ma la spinge verso il residuo dell'uomo, all'attitudine personale che tale dottrina nasconde. Egli proseguì oltre e scoprì se stesso, e perciò è più vicino a noi di quanto non lo siano Russell oppure Bradley, o anche Bergson. Avendo sostituito una dialettica razionalista o teologica con una psicologia meravigliosamente legata all'essere credente, egli […] può essere annoverato tra i pionieri di quella filosofia che Hulme ha tracciato a grandi linee nelle sue notevoli *Speculations*" (trad. mia). Ramon Fernandez, *The Experience of Newman: Reply to Frederic Manning*, «The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, pp. 645-658. A tal proposito, si veda la contestualizzazione del pensiero di Fernandez proposta da Eliot, nel già citato intervento: "The issue is really between those who, like M. Fernandez, and (if I understand right) Mr. Middleton Murry (otherwise very different from M. Fernandez) make *man the measure of all things*, and those who would find an extra-human measure. There are those who, like Mr. Irving Babbitt and Mr. Read, look for it without pretending to have found it […]The Mind seems to have for M. Fernandez a primary reality, psychology seems to take precedence over ontology". In *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, pp. 751-757.

[42] Ramon Fernandez, *Le classicisme de T. S. Eliot*, «Nouvelle Revue Française», 12e Année, No. 137, 1er février 1925. La traduzione italiana è in M. Fini e M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, cit. , pp. 255-260.

teorico eliotiano, il concetto antiromantico per eccellenza, formulato da Eliot nei termini della *dissociation of sensibility*:

> Ora, da ogni opera che dianzi ha ricevuto la qualifica di moderna, si tratti di un poema, di un trattato filosofico, di una dottrina scientifica, si levava una nebbia che, da sola, galvanizzava l'attenzione del lettore. Bastava che costui fosse rapito in estasi e il gioco era fatto, l'autore aveva assolto il suo compito, poco importava che la causa di questo stato effettivo fosse un pensiero o una visione.

Se Fernandez riconosce il grande merito di Eliot nell'ardore e nella precisione intellettuale con cui definisce i "culmini del classicismo" (l'analisi di Aristotele, la poesia filosofica di Lucrezio e la visione allegorica dantesca), se ancora elogia ampiamente la teoria del *correlative objective* dispiegata nella critica di Shakespeare e di Blake, tuttavia non dimentica di farci riflettere sul fatto che esiste anche una sorta di classicismo *impuro*, "un classicismo che può non sembrare tale solo perché abbastanza vicino al romanticismo da cui è difficile distinguerlo". Passi per l'approssimazione terminologica con cui l'autore si esprime. Invero, ciò che intende Fernandez è mostrare il punto debole della dottrina eliotiana, poiché questa "tecnica dell'intelligenza che s'interessa abbastanza all'oggetto dato per disinteressarsi di se stessa" non gli appare del tutto esente da contraddizioni. Si corre il rischio di uscire da una nube ottenebrante solo per essere accecati dalla luce del sole, abbandonando una confusione iniziale per approdare ad un'altra, di segno opposto:

> Il giudizio critico implica uno sforzo di definizione e di distribuzione obiettiva che ci aiuta a sormontare e correggere lo stato di confuso piacere. Bene. Ma quando non si è più guidati da un immediato ed imperioso piacere (intendo dire il piacere d'un giudice colto e che aspira alla competenza) rischiamo d'essere guidati unicamente da una rappresentazione ideale; di sostituire questa rappresentazione alla realtà estetica: di qui una nuova confusione, almeno altrettanto grave dell'altra, perché saremmo portati a porre un'opera mediocre (che presenti i caratteri che noi abbiamo definito) al di sopra di un'opera di vaglia cui mancano questi caratteri.

Solo attraverso la consapevolezza che ogni opera d'arte è relativa al tempo, all'ambiente, al grado di chiarezza delle idee, la critica letteraria può penetrare l'indagine al fine ultimo di concepire anche quello che gli sembra un "capolavoro confuso" come uno "sforzo liberatore per uscire dalla confusione". In caso contrario, ammette Fernandez, il critico si sentirà la coscienza *sporca*. Di qui la netta riabilitazione di Nietzsche e Bergson rispetto alle accuse eliotiane, di qui soprattutto la cifra positiva dell'esempio di Paul Claudel, a dimostrazione del fatto che, in certi periodi "di

preparazione e di nascita" artistica e culturale, per ritrovare la forma d'una tradizione genuina è necessario operare "uno sforzo intellettuale almeno altrettanto personale quanto quello senza una direzione precisa, di un Blake." Anche se Fernandez già indovinava la futura involuzione dello spirito eliotiano (pur non potendone intuire le urgenti motivazioni personali che contribuirono a plasmarlo, ovviamente), egli è costretto ad ammettere di essersi trovato a lottare contro le proprie preferenze, "che spontaneamente andrebbero tutte alle definizioni di Eliot". Tant'è che l'autore si rivolge nuovamente ad una definizione tratta da *Tradition and the Individual Talent* (1919), quando infine descrive il dovere più delicato della critica, quello di muoversi tra le opere, gli autori ed i periodi della storia letteraria, stabilendo relazioni "non già di disparita, ma di proporzionalità", distinguendo il valore personale da quello estetico. La personalità del poeta, *in perenne estinzione*, non ha che un'influenza catalizzatrice sulle emozioni, sui sentimenti e sui pensieri. Insomma, al contrario di quel luogo comune hulmiano, per il quale molti credono che la poesia "means little else than the expression of unsatisfied emotion",[43] ciò che davvero conta non è l'intensità degli elementi, ma del processo artistico: il giudizio critico, avvalendosi degli strumenti di analisi e comparazione,[44] si esprime nel rapportare *simultaneamente* le singole parti di un'opera sia al complesso dell'opera di un singolo autore, sia all'insieme delle opere che compongono l'ordinato sistema della letteratura europea, da Omero in avanti.[45]

Nonostante le giustificate riserve sul classicismo di Eliot, la collaborazione di Fernandez contribuì ad arricchire notevolmente il panorama internazionale all'interno dei grandi *simposia* tenuti sulla rivista. Nel 1927, con il decisivo rifiuto della *sintesi* proposta da Middleton Murry, l'annosa *querelle* tra «The Monthly Criterion» e «The Adelphi» giunse ad una fase decisiva: Wyndham Lewis imponeva il primato della disciplina estetica sull'ispirazione dell'artista nel saggio *The Values of the Doctrine behind 'Subjective' Art*, mentre Ernst Robert Curtius si appellava all'immagine simbolica dei Penati (la tradizione occidentale da salvaguardare), rivolgendosi alla *falange* degli intellettuali d'Europa perché contribuissero alla ricostruzione di una

[43] Nel passo tratto da T. E. Hulme, la prospettiva di un *classical revival* incontra esattamente questo genere di opposizione: "But how can you have verse without sentiment?". Tratto da T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 136-149.
[44] Secondo Eliot, che si rifà alla teoria letteraria di Rémy de Gourmont, "comparison and analysis […] are the chief tools of the critic". Cfr. T. S. Eliot, *The Function of Criticism*, cit.
[45] Faccio ovvio riferimento a quello che si può ritenere il più celebre saggio eliotiano, *Tradition and the Individual Talent* (1919). Cfr. T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, cit. , pp. 27-33.

civiltà in rovina, per mezzo di una *Restoration of the Reason*[46]. Infine, con l'intervento eliotiano *Mr. Middleton Murry Synthesis*,[47] il dibattito si concludeva esattamente così come era iniziato quattro anni prima, confermando l'interpretazione di una profonda divaricazione tra classico e romantico, come "between the complete and the fragmentary, the adult and the immature, the orderly and the chaotic".[48] Sembra che il partito dell'intelligenza non abbia concesso nulla ai sostenitori dell'intuizione, dai tempi in cui Eliot aveva descritto i possessori della *inner voice* invocata da Murry con tratti non dissimili da quelli della folla sul London Bridge, o degli *hollow men*.[49]

Eppure, anche se Eliot è un pensatore inflessibile, nel ruolo istituzionale di editore si dimostra assai più duttile, così che mi sembra scorretto il ragionamento di chi definisca «The Criterion» una sorta di pulpito da cui il *papa* di Russell Square amava predicare.[50] In tal senso, al lettore coinvolto nel dibattito si richiedevano una presa di posizione critica ed un atteggiamento estremamente partecipe, tant'è vero che l'articolo conclusivo di Eliot, quello che avrebbe dovuto porre la parola 'fine' ad ogni questione, è in realtà preceduto dall'intervento conciliatore di Fernandez, *A Note on Intelligence and Intuition* (e come nel caso di Mauron, anche qui è una traduzione eliotiana). L'esordio dell'autore è un passo molto significativo, perché mescola le proprie riserve nei confronti di un dualismo troppo rigido all'esplicita influenza del classicismo modernista:

> In my opinion one can take one's place 'in the party of the Intelligence' and yet at the same time concede to Intuition a great value and a certain originality: for the good reason, as I think, that intuition is intimately connected with intelligence […] For my part, the only dualism which I observe to-day is a false dualism between a rich, vivid, complex intelligence, still unprovided with a rigorous terminology, and a short-sighted reason, largery verbal, based on a superficial science and inspired chiefly by preoccupations of social hygiene and defence.[51]

---

[46] Wyndham Lewis, *The Values of the Doctrine behind 'Subjective' Art*, «The Criterion», vol. VI, no. 1, July 1927, pp. 4-13. Cfr. anche Ernst Robert Curtius, *Restoration of the Reason*, «The Criterion, vol. VI, no. 5, November 1927, pp. 389-97.
[47] T. S. Eliot, *Mr. Middleton Murry Synthesis*, «The Criterion», vol. VI, no. 4, October 1927, pp. 340-347.
[48] T. S. Eliot, *The Function of Criticism*, cit.
[49] Si veda un altro passaggio eliotiano: "The inner voice, in fact, sounds remarkably like an old principle which has been formulated by an elder critic in the now familiar phrase 'doing as one likes'. The possessors of the inner voice ride ten in a compartment to a football match at Swansea, listening to the inner voice, which breathes the eternal message of vanity, fear, and lust". *Ibid.*
[50] *The Pope of Russell Square* è definizione poundiana. Mi riferisco naturalmente alla seconda metà degli anni Venti, quando tale dibattito si svolse. Cfr. capitolo 9.2.
[51] "Nella mia opinione, uno può appartenere al *partito dell'Intelligenza* e, allo stesso tempo, concedere all'Intuizione un grande valore e una certa originalità: per la buona ragione, credo, che l'intuizione è intimamente connessa all'intelligenza […] Da parte mia, l'unico dualismo che osservo a tutt'oggi è un falso dualismo tra un'intelligenza ricca, vivida, complessa, ancora sprovvista di una terminologia

Anche nell'opinione di Fernandez, che pure mostra numerose aperture al pensiero di Murry,[52] quella facoltà che definiamo *intuizione* deve essere in grado di sottoporsi ad una continua verifica da parte dell'intelletto consapevole, altrimenti essa rischia di rimanere soltanto un "*presentiment* of knowledge". Pertanto, se ogni forma di atto cognitivo pertiene all'ordine dell'*intelligenza*, l'opposizione tra lo spirito romantico e quello classico è soltanto una questione di metodo: laddove l'uno rileva sempre una contraddizione, il secondo dispone in prospettiva intelleggibile anche l'elemento più ineffabile, circondandolo "with order and light".

Sullo scorcio degli anni Venti, i termini di questo discorso scivoleranno gradualmente nella prospettiva dell'etica sociale ed individuale. Allora, per far fronte alle pretese del *New Humanism* americano sostenuto da Irving Babbitt e Norman Foerster, la politica culturale di «The Criterion» assunse una posizione ben precisa, sottolineata fortemente nel 1928 da un articolo di Eliot (inizialmente intitolato *Can Humanism Replace Religion?*),[53] in cui l'autore focalizza subito il centro del dibattito, constatando che "the problem of humanism is undoubtedly related to the problem of religion".[54] Ancora una volta, Eliot si appella alla propria *idea of tradition*, ma stavolta con un'insistenza sull'elemento cristiano mai riscontrata in precedenza. Umanesimo e religione non sono considerati dei fenonemi storici paralleli. Piuttosto, laddove l'umanesimo era un fatto sporadico, il cristianesimo è stato un evento continuo, così che risulterebbe inutile ipotizzare uno sviluppo della civiltà europea al di fuori della cristianità. Per questo Eliot parla dei suoi avversari come di rappresentanti di un umanesimo *impuro* e *parassitario*, che oggi definiremmo semplicemente *laico*:

> Our problem being to form the future, we can only form it on materials of the past; we must *use* our heredity, instead of denying it. The religious habits of the race are still very strong, in all places, at all times, and for all people. There is no humanistic habit: humanism is, I think, merely

---

rigorosa, e una razionalità sprovveduta, per lo più verbale, basata su di una scienza superficiale ed agitata principalmente da preoccupazioni d'igiene e protezione sociale" (trad. mia). Ramon Fernandez, *A Note on Intelligence and Intuition*, «The Criterion», vol. VI, no. 4, October 1927, pp. 332-339.

[52] Cfr. la breve nota in coda al pezzo, nella quale Fernandez accusa persino il pensiero neo-tomista, cui Eliot si era avvicinato, di uno "snobism of the intelligence". *Ibid.*

[53] *The Humanism of Irving Babbitt* venne pubblicato per la prima volta in «Forum» nel luglio 1928.

[54] T. S. Eliot, *The Humanism of Irving Babbitt*, in T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1950, pp. 419-428.

the state of mind of a few persons in a few places at a few times. To exist at all, it is dependent upon some other attitude, for it is essentially critical – I would even say parasitical.[55]

Senza screditare del tutto il prestigioso nome del suo vecchio insegnante di letteratura francese all'epoca di Harvard, Eliot conclude il discorso assegnando una gerarchia da perfetto tomista, per la quale il punto di vista umanistico è considerato ausiliario e dipendente da quello religioso. Citando tra l'altro il pensiero di Maurras come *correttivo* a quello di Babbitt, aggiunge parole che contribuiscono a fissare con precisione gli obbiettivi e le competenze dispiegate in «The Criterion» intorno a questo tema: "For us, religion is Christianity; and Christianity implies, I think, the conception of the Church". La posizione di Eliot, che pur riconosce alla disciplina di Foerster non pochi meriti, fu ribadita l'anno successivo in *Second Thoughts about Humanism*.[56]

Intanto, sulle pagine di «The Criterion» si apriva l'ampio dibattito che interessò, oltre allo stesso Foerster, il solito Herbert Read, G. K. Chesterton, Allen Tate e Middleton Murry, mentre gli editoriali di Eliot (i suoi *Commentaries*) non mancarono mai di aggiornare i lettori sui progressi del movimento americano. In questa temperie culturale, dietro la quale s'indovinano le voci di Maritain e Maurras, non poteva evitare di inscriversi il contributo *stonato* di Fernandez, l'approccio di un critico per il quale "man, individually or collectively, is the source of all values":[57] pubblicato nel gennaio 1930, *A Humanist Theory of Value* è l'articolo con cui Fernandez si congeda da «The Criterion», riaffermando in ultima istanza la propria opposizione ad ogni dogmatismo del pensiero e la sfiducia nei confronti di ogni forma di disciplina chiusa, aristocratica, autoritaria, poiché se un grande merito può essere attribuito agli umanisti d'ogni tempo, esso consiste esattamente nell'aver contribuito alla creazione di una "democratic

---

[55] "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. Le consuetudini religiose della razza sono ancora assai forti in ogni luogo, in ogni tempo, in ogni popolo. Non esistono consuetudini umanistiche: credo che l'umanesimo dipenda da un atteggiamento diverso, poiché è essenzialmente critico, vorrei dire addirittura parassitico". *Ibid.* La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit. , pp. 787-797.

[56] Apparso dapprima in «The New Adelphi», june-august 1929, l'articolo fu pubblicato con una leggera variazione anche su «The Hound & Horn», june-september 1929. Secondo Eliot, tra i meriti attribuibili al neo-umanesimo vi è quello di aver saputo opporre resistenza ai vari "Mr. Shaw, Mr. Wells, Earl Russell, Mr. Mencken, Mr. Sandburg, M. Claudel, Herr Ludwig, Mrs. Macpherson, or the governments of America and Europe". Cito da T. S. Eliot, *Second Thoughts about Humanism*, in T. S. Eliot, *Selected Essays*, cit. , pp. 429-438.

[57] Ramon Fernandez, *A Humanist Theory of Value*, «The Criterion», vol. IX, no. 35, January 1930, pp. 228-245. La traduzione è nuovamente di Eliot. Oltre a questi interventi, cito almeno le positive recensioni a tre opere di Fernandez: *André Gide*, *Le Pari* e *Les Violents*, pubblicate nel corso del decennio. Cfr. gli indici di E. Alan Baker, cit.

wisdom", nell'aver riconosciuto maggiore importanza "in the act wich realizes a value, than in the principle which enjoins that act", ciò che eleva ogni sacrificio dell'umanità ad un "high rank of dignity".

III

Gli educatori del gusto: Julien Benda e Rémy de Gourmont

Non si può dunque negare che il «Criterion» degli anni Venti rivelasse fino in fondo le contraddizioni del pensiero eliotiano, denunciando apertamente le numerose fonti cui il lettore del tempo avrebbe potuto attingere a sua volta. Se è vero che *The Idea of a Literary Review* è una tappa fondamentale nel passaggio da *l'intégrité de la poésie* a *l'orthodoxie* di Eliot, sottolineata giustamente anche da Edward Green,[58] occorre però ricordare le parole con cui il poeta americano elogiava l'esempio della *méthode critique* di Fernandez e soprattutto di Rivière, nel numero del 1925 di *N. R. F.* consacrato proprio alla memoria dell'ultimo:

> Pour un esprit comme le mien, trop disposé à mesurer toutes choses selon les règles d'une conception dogmatique qui tendrait de plus en plus à devenir rigide et formelle, la méthode critique employée par Rivière est une excellente discipline […] Son adimrabile définition du rôle et de la fonction de la littérature devrait devenir pour chacun de nous un objet de meditation.[59]

Per affrontare quella che Thibaudet aveva definito come l'immensa questione dell'*ordre*, Eliot sentiva ancora l'esigenza di guardare all'esempio della *N. R. F.* e alla "discipline of Rivière's *indiscipline*",[60] così come era stata espressa dal direttore in *La crise du concept de littérature* (1924), articolo di replica nei confronti di Marcel Arland, circa la definizione di un nuovo *mal du siècle*. Secondo Rivière, che vedeva i giovani ed inquieti scrittori francesi dibattersi in una "concezione deplorevolmente romantica del loro ruolo", [61] ogni artista moderno detiene il diritto di ispirarsi alla propria *nebulosa* di sentimenti e pensieri, ma il critico non deve farsi illusioni circa la sua collaborazione, poiché si tratta di attaccarla con "mezzi diversi dalla catalisi"; ovvero, grazie ad

---

[58] Cfr. Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, Paris, Boivin, 1951.

[59] "Per uno spirito come il mio, troppo abituato a misurare tutte le cose secondo le regole di una concezione dogmatica che tenderà a divenire sempre più rigida e formale, il metodo critico impiegato da Rivière è un'eccellente disciplina […] La sua mirabile definizione del ruolo e della funzione della letteratura dovrà divenire un oggetto di meditazione per ciascuno di noi" (trad. mia). Citato in Herbert Howarth, *Notes on some figures behind T. S. Eliot*, London, Chatto & Windus, 1965, pp. 167-169.

[60] *Ibid.*

[61] Jacques Rivière, *La crise du concept de littérature*, «Nouvelle Revue Française», 11e Année, No. 125, 1er février 1924. Sullo stesso numero è pubblicato anche l'articolo di Arland, *Sur un nouveau mal du siècle*. Traduzione italiana in M. Fini e M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, cit. , pp. 209-217.

un'intelligenza che si sforzi di tradurne "gli elementi solidi", determinandoli "in un linguaggio sociale comprensibile a tutti".

Se la polemica di Rivière, in linea con il proprio spirito, non fu mai radicale, vi era anche chi, tra gli esempi del pensiero francese contemporaneo cui il primo «The Criterion» sembrava ispirarsi maggiormente, aveva contribuito ad una critica ben più corrosiva e disfattista, tanto da meritare la definizione di "ideal scavenger of the rubbish of our time":[62] si tratta di Julien Benda, l'autore che in *Belphégor* (1918) aveva denunciato il declino del gusto nella società francese, attaccando apertamente "the modern immersion in feeling, the modern abdication of the intellect", ciò che egli stesso definiva come "le charme du sentir" e "la haine de l'intelligence".[63] Secondo il critico francese, la tendenza estetica dominante nella civiltà moderna tenderebbe ad abolire ogni forma di piacere intellettuale nell'opera d'arte, sostituendovi il culto dell'*indistinto*, come corollario di un "romantic cult of originality". In tal senso, è evidente che "Benda's description of the contemporary French intellectual milieu was not unlike Eliot's of the English and Babbit's of the American", specialmente poichè "it was clear to each of them that the causes were in part educational and sociological";[64] e d'altronde, lo stesso Eliot ammetteva apertamente che "much of his analysis of the decadence of contemporary French society could be applied to London".[65]

Tuttavia, se è vero che *Belphégor* venne annoverato tra i testi capitali del pensiero moderno, inscrivendosi così nella medesima tendenza "toward something which, for want of a better name, we may call classicism",[66] cui appartenevano Maurras, Sorel e Maritain, la precoce presenza di Benda in «The Criterion» non appare così cospicua da giustificare l'alta opinione dell'editore nei suoi confronti. Infatti, nell'aprile del 1923, tutto ciò che la rivista si sforza di pubblicare è uno stucchevole dialogo tratto dal romanzo *Les Amandes* (1922) e soltanto in una nota del traduttore si rimanda ai numeri successivi per l'analisi di *Belphégor*, comunque definito "one of the most remarkable

[62] T. S. Eliot, *Imperfect Critics* (1920). Tratto da T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, cit. , pp. 10-26.
[63] Herbert Howarth, *Notes on some figures behind T. S. Eliot*, cit. , pp. 167-169.
[64] John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development*, cit. , pp. 41-45.
[65] T. S. Eliot, *Imperfect Critics*, cit.
[66] T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, cit.

essays in criticism of our time".[67] Pur senza mettere in discussione tale parere, concordo con Margolis nel ridimensionare leggermente l'influenza di Benda:

> More a lament over the state of modern culture than a call to reform, *Belphégor* was largely pessimistic; in fact, Benda was skecptical at the possibility of any reform. Eliot could hardly have found there the bracing assertion of classical principles he might have hoped for; and Benda's diagnosis of the disease of modern thought hardly went beyond Babbit's. The importance of Benda's presence in that 1923 issue of the *Criterion* is not that he was a seminal influence in the development of Eliot'thought, but that he represents the early antiromantic (and thus, if here only implicitly, classical) bias of Eliot's review.[68]

Si potrebbe concludere semplicemente che Benda, già alcuni anni prima della definizione di una tendenza classicista, sia apparso sul primissimo «Criterion» come "harbinger of that inclination". Eppure, il confronto di Eliot con la critica dell'autore francese, il quale, "in analysing the maladies of the second-rate or corrupt literature of the time",[69] facilita il compito dell'artista contemporaneo, non poteva prescindere dal tema del rapporto tra intellettuale e società, così come venne elaborato da Benda nella sua opera più importante e discussa, *La Trahison des clercs* (1927).

L'irrigidimento di Eliot nella ricezione di questo volume è indicativo, poiché in controluce la sua reazione rivela i contorni di uno spirito critico in mutamento. Al di là delle celebri dichiarazioni di facciata, a quell'epoca l'evoluzione degli interessi della rivista eliotiana testimoniavano un cambio di rotta notevole, ma non radicale. Eliot stava soccombendo all'*irresistibile tentazione* di cui aveva a sua volta accusato Arnold, quella cioè "to put literature into the corner until he has cleaned up the whole country first".[70] Perciò, il tradimento del *critico imperfetto* non apparve poi troppo lontano da quello che coinvolgeva il *chierico* di Benda, in quanto entrambi venivano giudicati

---

[67] Julien Benda, *A Preface*, «The Criterion», vol. I, no. 3, April 1923, pp. 227-242. La promessa di occuparsi del saggio non sarà mantenuta. L'unico altro contributo di Benda fu un articolo dal titolo *Of the Idea of Order and the Idea of God*, «The Criterion», vol. X, no. 38, October 1930, pp. 75-94 (pezzo che avrebbe peraltro suscitato una lettera di critiche da parte di E. L. Mascall, nell'aprile successivo).

[68] "Più un lamento sullo stato della cultura moderna che un appello per la sua riforma, *Belphégor* era largamente pessimistico; infatti, Benda era scettico circa la possibilità di una riforma. Eliot difficilmente può aver trovato qui la corroborante rivendicazione dei principi classici ai quali affidarsi; e la diagnosi del malanno intellettuale fatta da Benda difficilmente superava quella di Babbitt. L'importanza della presenza di Benda in questo numero del 1923 di «Criterion» non è quella di un'influenza germinale nell'evoluzione del pensiero di Eliot, ma essa rappresenta la precoce tendenza antiromantica (e quindi, anche se solo implicitamente, classica) della rivista di Eliot" (trad. mia). John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development*, cit.

[69] T. S. Eliot, *Imperfect Critics*, cit.

[70] Cfr. l'introduzione eliotiana alla prima edizione di *The Sacred Wood* (1920). Tratto da T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, cit. , pp. iv-vii.

colpevoli di aver confuso il piano dell'arte con quello della vita, *sporcandosi le mani* con la politica e con tutte le passioni mondane che lo scrittore avrebbe il compito precipuo di rappresentare, non di vivere in prima persona.

In questo senso, si capisce come il bersaglio principale di Benda fosse proprio l'autore che sullo scorcio degli anni Venti andava convertendo il pensiero e la fede di Eliot, ovvero Charles Maurras[71] (e con lui anche Barrés, Sorel, e tanti altri); mentre a quest'ultimo «The Criterion» dedicava uno spazio notevole, le posizioni critiche di Benda scomparvero del tutto dall'orizzonte culturale dei contributi stranieri sulla rivista, tanto che in una recensione di *The Treason of the Intellectuals*, Eliot arrivò ad accusare esplicitamente l'autore francese di essere portavoce di un idealismo "infected with romance", sostenendo che non fosse più possibile tracciare una delimitazione agli interessi dell'uomo di lettere, poiché "a man may be led, by the connections of things themselves, far from his starting point".[72] Sembra davvero che tra le tecniche apprese al meglio da Benda, comunque ritenuto un critico capace di *manipolare* le idee "with a very exceptional cogency and clarity",[73] Eliot avesse assimilato anche una "technique of assassination",[74] che costituisce un esempio indicativo dell'instancabile revisionismo eliotiano.

Con questo, non intendo sostenere che in «The Criterion» fosse del tutto venuta meno la convinzione di applicare alla critica letteraria un metodo "capable d'associer et de dissocier logiquement les idées."[75] Il punto su cui Benda tanto insisteva era la degenerazione del gusto estetico nella società contemporanea, risultato di una più ampia problematica educativa. In accordo con questa diagnosi negativa, ad Eliot non importava tanto l'educazione del pubblico, quanto quella del critico, ovvero di colui che dovrebbe svolgere il compito di salvaguardare la tradizione e orientare il gusto dei propri contemporanei nella *giusta* direzione, contrastando i rappresentanti della cosiddetta critica *impressionista*. In questo senso, sembra che l'intera avventura editoriale di «The Criterion» si muova di continuo verso l'elaborazione di principi

---

[71] Una breve nota dedicata al testo di Benda, "a Frenchmen who is not a Roman Chatolic", appare in coda ad un articolo di Eliot, scritto nel 1928 proprio in difesa di Maurras: *The* Action Française*, M. Maurras and Mr. Ward*. Cfr. oltre.
[72] T. S. Eliot, *The Idealism of Julien Benda*, in «New Republic», 12 December 1928. Citato in John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual developments*, cit.
[73] T. S. Eliot, *Imperfect Critics*, cit.
[74] John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development*, cit.
[75] Cfr. Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, cit. , pp. 143-169.

"susceptibles de permettre à la critique de sortir de cette impasse impressioniste". Pertanto, la definizione di un canone della modernità non esibiva soltanto le contraddizioni laceranti dello spirito modernista, ma sottendeva anche un buon grado di continuità.

Esiste almeno un fondamento indiscutibile per quanto riguarda la *buona* educazione del gusto estetico in un critico, ovvero la strenua volontà di *eriger en lois ses impressions personelles*, definendo ed interpretando le proprie sensazioni estetiche all'interno di un sistema di regole impersonali. Come Eliot aveva scritto in *The Perfect Critic* (1920),

> So far as you can isolate the 'impression', the pure feeling, it is, of course, neither true or false […] The moment you try to put the impressions into words, you either begin to analyse and construct, to 'ériger en lois', or you begin to create something else.[76]

Perciò, l'ideale di classicismo promosso da «The Criterion» supponeva la medesima sincerità richiesta al critico, un senso del valore basato su distinzioni e proporzioni ben definite. Non esiste altro metodo critico se non quello di un intelletto che operi, sulla scorta di Aristotele, l'analisi delle sensazioni "to the point of principle and definition".[77] Tuttavia, quando coniava la formula del *critico perfetto* per l'omonimo saggio contenuto in *The Sacred Wood*, Eliot non aveva solamente l'intenzione di schernire con un'antifrasi i difetti di tanta critica moderna e contemporanea (l'elenco dei critici *imperfetti* annovera tra gli altri Symons, Swinburne, Babbitt e lo stesso Benda), ma aveva davanti agli occhi l'esempio di un grande maestro della critica letteraria francese a cavallo tra Ottocento e Novecento, Rémy de Gourmont.

Oltre a ritenere che questi abbia rappresentato "the critical consciousness of a generation",[78] Eliot ritrova in Gourmont le qualità del critico ideale: egli combinava in misura eccezionale "sensitiveness, erudition, sense of fact and sense of history, and generalizing power".[79] I suoi strumenti erano la comparazione e l'analisi, la sua più

---

[76] "Una volta che si riesca a isolare quell'*impressione*, quella pura sensazione, essa non risulta, ovviamente, né giusta né sbagliata […] Non appena si cerca di tradurre in parole le impressioni, o si inizia ad analizzarle e a strutturarle, a *eriger en lois*, o si comincia a creare qualcos'altro". T. S. Eliot, *The Perfect Critic*, in T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, cit. , pp. 1-9. La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit. , pp. 444-456.
[77] *Ibid.*
[78] T. S. Eliot, *Imperfect Critics*, cit.
[79] T. S. Eliot, *The Perfect Critic*, cit. Si veda il passo seguente, in cui Eliot marca definitivamente la differenza rispetto alla critica impressionista: "An impression needs to be constantly refreshed by new

grande preoccupazione fu quella di sentire la *presenza* del passato nelle opere dei contemporanei, servendosi della tradizione letteraria e allo stesso tempo preservandola.

Alla fine degli anni Venti, nonostante la metamorfosi spirituale di Eliot fosse pressochè completa, e quella di «The Criterion» in fase di precoce avanzamento, l'esempio di Gourmont faceva ancora scuola: mentre Richard Aldington si apprestava a tradurne l'opera, raccogliendo alcuni dei suoi più importanti saggi nel volume *Rémy de Gourmont: A Modern Man of Letter* (1928),[80] il numero del luglio 1931 gli dedicò un articolo di René Taupin dal titolo *The Example of Rémy de Gourmont*.[81]

Dopo aver compiuto un'analisi retrospettiva dell'influenza di Gourmont sulla critica anglo-americana degli anni Dieci, citando l'elogio partigiano di Ezra Pound ("Pound, as ever utilitarian, saw in de Gourmont a capital civilizing agent […] against certain germs of ill-health in American civilization"),[82] Taupin s'impegnava ad attualizzare la lezione del critico francese, domandandosi se fosse ancora possibile vedere in lui "the first modern of his generation". Proprio in quanto *coscienza critica* dell'intera generazione simbolista, la revisione delle teorie letterarie contenute in *Le problème du style* comporta un duplice problema:

> On one hand, any reaction against the symbolist generation must necessarily be a reaction against de Gourmont who expressed it in perfect formulae; but, on the other, all the advantage that may be gained from this same generation is to be found in the very work of de Gourmont. Finally, we can follow de Gourmont himself in an anti-symbolist reaction, since he it was, who began it.[83]

In tal senso, anche se è vero che la maggior parte dei poeti imagisti avranno guardato piuttosto al Simbolismo francese, il problema dello *stile* affrontato da Gourmont, i suoi contributi alla diffusione del *verso libero* e alla ridefinizione del concetto di *ritmo* in poesia,[84] rappresentarono un passaggio obbligato per la riflessione

---

impressions in order that it may persist at all; it needs to take its place in a system of impressions. And this system tends to be articulate in a generalized statement of literary beauty". Cfr. capitolo 5.

[80] «The Criterion» ne prese nota con una telegrafica recensione (vol. VII, p. 458).

[81] René Taupin, *The Example of Rémy de Gourmont*, «The Criterion», vol. 10, no. 41, July 1931, pp. 615-625.

[82] *Ibid.*

[83] "Da una lato, ogni reazione contro la generazione simbolista deve necessariamente essere una reazione contro de Gourmont, colui che la espresse in formule perfette; dall'altra parte, tuttavia, ogni vantaggio che può essere ascritto a questa stessa generazione, si trova nel pieno del lavoro di de Gourmont. In conclusione, possiamo seguire lo stesso de Gourmont in una reazione anti-simbolista, poiché proprio lui ne è stato l'iniziatore" (trad. mia).

[84] Scrive sempre il Taupin, in questo articolo: "de Gourmont contributed in giving these poets the idea of the necessity of a strong cadence, well marked by rhythmic elements expressed in cadence from the very

estetica delle *Speculations* di Hulme. Con questo, Taupin assicurava saldamente la continuità di un metodo che si era evoluto nel corso del tempo lungo l'asse rappresentato dall'opera dei vari Gourmont, Hulme e Pound, per giungere a maturazione con Eliot. L'articolo documentava insomma l'appartenza di Gourmont alla moderna *tradizione* della critica anti-romantica: nel particolare, la professione di uno stile evocativo, continuamente nutrito di immagini, significava una nuova (e antica) concezione della poesia come linguaggio visivo e concreto. Ciò che accomunava maggiormente Gourmont e Hulme, in quel ruolo di *educatori del gusto* che compete ad ogni critico, è la comprensione che "vision is at the very base of all literary art". Allo stesso modo avrebbe continuato Eliot, erede naturale di tale tradizione, abbandonando del tutto ogni dannosa reminescenza di sentimentalismo. Parola d'ordine diviene in lui l'oggettività dell'analisi critica, ovvero il primato dell'*impersonalità*:

> T. S. Eliot reascended this current, and, having passed both style and words, he studied the composition, the architecture of a work. Again, he magnifies certain details of the books which struck him. Thus he goes beyond it and makes the literary work objective, he rids it of that emotional dust which de Gourmont had left upon it. [85]

Se già per Gourmont lo stile era una specializzazione della sensibilità, Eliot avrebbe contribuito in maniera decisiva alla distinzione tra la sensibilità artistica e quella umana, poiché "l'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif".[86] Ancora in *The Perfect Critic*, Eliot descrisse con queste parole l'emozione *poetica* suscitata dalla lettura della *Divina Commedia*, separandola nettamente da un "emotional state" cui il lettore ed il critico inesperti si abbandonano erroneamente:

> The poetry may be an accidental stimulus. The end of the enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed […] And without a

---

outset and repeated in th body of the poem; he proved that rhythm was scansion operated by the respiratory system, itself submitted directly to the emotions."

[85] "T. S. Eliot ha risalito questa corrente e, avendo oltrepassato sia lo stile che le parole, ha studiato la composizione, l'architettura di un'opera. Ancora, egli esalta alcuni dettagli del libro che lo hanno colpito. Quindi, va oltre questo e rende l'opera letteraria oggettiva, liberandola da quella polvere emozionale in cui ancora de Gourmont l'aveva lasciata" (trad. mia).

[86] Tratta da *Le problème du style* di Gourmont, è solo una delle epigrafi francesi apposte da Eliot al suo saggio *The Perfect Critic*, *op. cit.*

> labour which is largerly a labour of the intelligence, we are unable to attain that stage of vision *amor intellectualis Dei*.[87]

La grandezza dell'esempio di Gourmont viene individuata nella sua capacità di dominare la propria personalità. Egli ci insegna a giudicare "by other motives than our personal taste".[88] Come anche per l'artista, il *sacrificio estetico* richiesto al critico è fondamentale per l'educazione del gusto e si pone alla base di ogni giudizio. Non si tratta di una "subjective virtue", rimarca Taupin, bensì del risultato "of a whole past of tradition". Solo attraverso queste scelte consapevoli, Gourmont ha potuto fornire "the example of a new critical discipline", facendo della critica lo strumento *perfetto* della conoscenza artistica, guadagnando alla teoria letteraria un nuovo grado di scientificità, capace di ri-orientare la storia della critica moderna: pur trattandosi di una critica oggettiva "which never lost its subjective antennae", Taupin conclude il suo intervento dichiarando che Gourmont "was the first to replace critical thought beside intelligence and technique". In questo modo, «The Criterion» pagava il doveroso tributo ad un precursore di quel *partito dell'intelligenza* che avrebbe coinvolto la maggior parte dei collaboratori francesi della rivista, seguendo i lucidi dettami del proprio editore. Difficile pensare che Eliot non si riferisse appunto a Gourmont, quando descriveva il ruolo dell'intelligenza *affinata* che elabora e struttura le sensazioni:

> Appreciation in popular psychology is one faculty, and criticism another, an arid cleverness building theoretical scaffolds upon one's own perceptions or those of others. On the contrary, the true generalization is not something superposed upon an accumulation of perceptions; the perceptions do not, in a really appreciative mind, accumulate as a mass, but form themselves as a structure; and criticism is the statement in language of this structure; it is a development of sensibility. The bad criticism, on the other hand, is that which is nothing but an expression of emotion.[89]

---

[87] "La poesia può essere invece, per i sentimenti personali, uno stimolo del tutto casuale. Il fine del godimento della poesia è una pura contemplazione da cui siano rimossi tutti i possibili sentimenti personali del momento […] Ma senza lavoro, che è soprattutto lavoro dell'intelligenza, non siamo in grado d attingere a quello stadio di visione che è *amor intellectualis Dei*". *Ibid.*

[88] René Taupin, *op. cit.*

[89] "Secondo la mentalità popolare, la capacità di giudicare è qualità diversa dalla capacità critica, arida abilità di costruire impalcature teoretiche sulle proprie percezioni e su quelle altrui. Al contrario, la vera generalizzazione non è qualcosa di sovrapposto a una massa di percezioni. In un'intelligenza veramente affinata, le percezioni non si ammucchiano in massa, ma formano una struttura, e la critica è l'enunciazione linguistica di questa struttura, è un'elaborazione delle sensazioni. La cattiva critica, invece, è quella che si limita a esprimere i propri sentimenti". T. S. Eliot, *The Perfect Critic*, cit.

Pur se occorre necessariamente limitare l'ampiezza del debito contratto da Eliot nei confronti dell'opera di un Gourmont o di un Benda, come di tanti altri intellettuali francesi pubblicati da «The Criterion» (l'influenza dei quali, secondo Green, si sarebbe configurata piuttosto come una *ri-scoperta* eliotiana),[90] credo sia innegabile che i principi enucleati dall'autore di *Le problème du style*, dopo aver fortemente ispirato la genesi di una pietra miliare della critica letteraria di tutti i tempi, qual'è la raccolta di *The Sacred Wood*, abbiano informato anche lo spirito della rivista eliotiana in modo altrettanto fertile, e ben più duraturo.

[90] A tal proposito, concordo con quanto scrive Edward Green: "Il convient toutefois de préciser que souvent la lecture de ces auteurs a servi surtout à formuler ce qui germait déjà dans l'esprit d'Eliot. Souvent Eliot a trouvé chez Gourmont ou chez Benda une formulation plus exacte et plus applicable à l'œuvre d'art des observations contenues dans l'enseignement de ses premiers maîtres américains et de ses propres observations". Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, pp. 168-169.

IV

Maurras e la questione dello stile. "The thought, that is the style, too"

Nella primavera del 1928, l'editore di «The Criterion» diede vita ad un'intensa discussione con Leo Ward, autore del polemico volume *The Condemnation of the 'Action Française'*. Soggetto della *querelle* era naturalmente la riflessione politica e culturale di Charles Maurras, che per la prima volta suscitava l'interesse del pubblico e della critica anglosassone. Nel periodo che segue la sua conversione, avvenuta nel giugno 1927, Eliot aveva aderito chiaramente al partito del conservatorismo anglo-cattolico, ed è ben noto il modo in cui rispose alle accuse lanciate da Ward, che riteneva il pensiero maurrassiano un elemento disgregatore dell'unità culturale e religiosa europea:

> What decided me was Mr. Ward's suggestion that the influence of Maurras, indeed the intention of Maurras, is to pervert his disciples and students away from Christianity. I have been a reader of the work of Maurras for eighteen years; upon me he has had exactly the opposite effect. This is only the evidence of one; but if one can speak, is it not his duty to testify?[91]

Ancor meglio, nella successiva contro-replica, pubblicata a qualche mese di distanza, l'autore censurava l'opinione di chi ritenesse Maurras un "anti-Christian thinker" e precisava il legame tra fede cattolica e orientamento *right-wing*, in modo simile a quanto dichiarato nella prefazione di *For Lancelot Andrewes*:

> Mr. Ward asks: 'it is not only for those who identify Conservatism with Christianity that an adhesion to the former has been preparatory to a conversion to the latter?'. With all reserves as to the meaning of the word 'conservatism', I say that I never supposed anything else. I never supposed that M. Maurras could influence towards Christianity anyone who was not influenced towards his political theory. But those who are not affected by his political theory will not be influenced by Maurras at all, so that their Christianity is not in question. I say only that if anyone is attracted by Maurras' political theory, and if that person has as well any tendency towards *interior* Christianity, that tendency will be quickened by finding that a political and a religious view can be harmonious.[92]

---

[91] "Quel che mi ha spinto è stata l'insinuazione di Ward, secondo cui l'influenza di Maurras, o meglio la sua intenzione precisa, fosse quella di distogliere i propri discepoli e studenti dalla Cristianità. Sono stato un lettore dell'opera di Maurras per diciotto anni; egli ha sortito su di me l'effetto esattamente opposto. Questa è soltanto la prova di un singolo; ma se uno può dire la sua, non ha forse il dovere di testimoniare?" (trad. mia). T. S. Eliot, *The* Action Française*, M. Maurras and Mr. Ward*, «The Criterion», vol. VII, no. 3, March 1928, pp. 195-203.

[92] "Ward si domanda: 'non è forse per coloro che identificano il Conservatorismo con il Cristianesimo che un'adesione al primo è stata preliminare di una conversione al secondo?'. Pur con tutte le riserve riguardo il significato della parola *conservatorismo*, confermo di non aver mai supposto niente di diverso.

Non è un caso che Eliot abbia scelto uno strumento editoriale per esprimere pubblicamente la propria stima nei confronti di Maurras, ma era un sintomo evidente degli orientamenti che andavano prendendo piede all'interno della redazione, riflettendosi quindi su numerose scelte operate nel decennio successivo. Al contrario di quel che si potrebbe pensare, sorprende di dover testimoniare la scarsità dei contributi maurrassiani alla rivista. Infatti, se è vero che la discussione con Ward rimase l'unico punto di attrito nei confronti dell'*Action Française*, bisogna ammettere che il nome di Maurras risultava del tutto assente dal panorama dei contributi d'oltremanica, nonostante Eliot avesse annoverato la condanna del Vaticano tra gli eventi storici più importanti del primo dopoguerra, al pari della Rivoluzione d'ottobre e dell'ascesa di Mussolini in Italia.[93] Questo per quanto riguarda il Maurras intellettuale militante, polemista, *pamphleter* e uomo politico. Eppure, per coloro che si rifiutassero di attraversare continuamente le frontiere letterarie della critica, il contributo di Maurras in «The Criterion», nell'anno in cui Eliot pubblicava *For Lancelot Andrewes* con il sottotitolo *Essays on style and order*, assumeva un significato ben diverso, anche se vincolato da un preciso sistema di pensiero.

Studiando la prosa di Bradley, Machiavelli e Lancelot Andrewes, la riflessione eliotiana intorno allo stile giunse ad uno stadio di ulteriore approfondimento, non solo alla consapevolezza che "le grand style est parfaitement soudé au sujet", ma soprattutto che lo stile è il risultato "d'un absolu dévouement à la verité"[94], in quanto caratterizzato da purezza e sincerità d'intenti. L'ordine nella struttura del pensiero e la precisione nell'impiego della parola veicolano pertanto una *particolare intensità* che si adegua ad ogni emozione, definendo un corollario fondamentale per la precedente teoria del *correlativo oggettivo*:

Non ho mai ritenuto che Maurras potesse influenzare verso la Cristianità chi non fosse stato influenzato dalla sua teoria politica. Tuttavia, coloro che non sono colpiti dalla sua teoria politica non subiranno per nulla l'influenza di Maurras, così che la questione della loro Cristianità è fuori discussione. Dico solo che se qualcuno è attratto dalla teoria politica di Maurras, e che se quella persona ha già una qualche tendenza verso una Cristianità *interiore*, tale tendenza sarà ravvivata dall'aver trovato un'armonia tra il punto di vista politico e quello religioso" (trad. mia). T. S. Eliot, *A Reply to Mr. Ward*, «The Criterion», vol. VII, no. 4, June 1928, pp. 364-378.

[93] T. S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. VI, no. V, November 1927, pp. 385-388. Se escludiamo una minuscola recensione a *L'Action Française et le Vatican*, opera di Maurras e Daudet (cfr. vol. VI, p. 380) e la corrispondenza di J. Labouré (cfr. vol. VII, pp. 415-18), in coda alla discussione tra Eliot e Ward, la questione maurrassiana non trova altro spazio sulle pagine della rivista.

[94] Cfr. Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, cit. , pp. 184-188.

> Andrewes's emotion is purely contemplative; it is not personal, it is wholly evoked by the object of contemplation, to which it is adequate; his emotions wholly contained in and explained by its objects.[95]

Laddove un Donne "is constantly finding an object which shall be adequate to his feelings", Andrewes è tanto coinvolto dall'argomento, che può soltanto reagire con un'emozione parallelamente adeguata ad esso. Sembra che Eliot si diverta a giocare con le parole, tanto più che sensibilità ed intelletto umani sembrano associarsi armoniosamente anche nello stile di questo barocco predicatore, come già valeva per la poesia dei Metafisici, ma in realtà la differenza di prospettiva è notevole: Eliot stavolta disegna la messa a fuoco del processo critico in modo sostanzialmente parallelo, ma rovesciato, rispetto a quanto aveva fatto per il processo creativo. In tal senso, il critico ed il poeta davvero possono essere la stessa persona, non avendo che da osservare l'opera dai punti di partenza opposti.

Naturalmente, l'accusa rivolta alla critica impressionista e alla tradizione romantica, su cui si sviluppa la riflessione teorica di Eliot sin dagli esordi, si sposava perfettamente con la critica sociale dell'individualismo arrivista, situandosi alla radice di quel disordine spirituale dell'epoca contemporanea, individuato sia da Maurras, Maritain e Massis, che da Babbitt e Hulme. Nondimeno, vorrei sottolineare che la separazione degli ambiti in materia di arte, morale e religione è il metodo migliore per chi voglia valutare correttamente il solo e unico contributo di Charles Maurras all'interno del «New Criterion», poiché troppo spesso si è visto in lui l'uomo politico anche quando egli si presentava nella veste del critico letterario.

Non a caso, Eliot si occupò di tradurre e pubblicare *Prologue to an Essay on Criticism* in due parti, tra gennaio e marzo del 1928, proprio a cavallo della sua polemica con Ward sulla condanna di *Action Française*, come a dimostrare che la propria ammirazione nei confronti di Maurras non era legata esclusivamente a certe discutibili posizioni politiche, ma anche alla considerazione di cui non poteva che godere, ad ogni modo, un tale partigiano dell'*intelligenza* francese, erede della

---

[95] "L'emozione di Andrewes è puramente contemplativa; non è personale, ma totalmente evocata dall'oggetto della contemplazione, rispetto alla quale si trova adeguata; sono emozioni contenute e chiarite esclusivamente dall'argomento trattato". T. S. Eliot, *Lancelot Andrewes* (1926). Apparso nel settembre 1926 sul *TLS*, il saggio fu ristampato nel volume *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order* (1928). Tratto da T. S. Eliot, *Selected Essays*, cit. , pp. 299-310. La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere* (1904-1939), pp. 667-679.

tradizione occidentale, infaticabile portabandiera della *rinascita classica* nell'arte e in letteratura, anch'egli coscienza di una civiltà in rovina che lamenta la disintegrazione dei valori e predica: "if we lose the classical feeling, we lose everything".[96]

Il *prologo* di Maurras è soprattutto una riflessione sulla dignità del critico letterario, un discorso *metacritico* che impone l'educazione del gusto al fine di affrontare le principali questioni dello stile attraverso la disciplina personale di un metodo oggettivo, ridefinendo il compito della critica nel mondo contemporaneo. Innanzitutto la sincerità, quella già invocata da Gourmont nell'erigere *en lois* le proprie impressioni, si pone alla base del rapporto con il lettore, cui il critico non può sottrarsi dato il suo ruolo di *educatore*: "A better way still is to expound in detail one's own doctrine, so that the reader may see the foundations, correct or not, but clear and simple, of his opinions". In molti punti, l'ispirazione eliotiana del testo sembra rivelarsi con evidente lucidità, ma è piuttosto il risultato di un ideale condiviso da entrambi gli autori: poteva forse il classicismo di Maurras non opporsi con forza al culto della personalità poetica, al primato della mente creatrice su quella critica, al comune pregiudizio secondo cui "the critic does not produce, since he *criticizes*", contro cui si era già battuto Eliot in *The Function of Criticism*? Pur concedendosi un tocco di sentimentalismo pseudoscientifico nel citare la funzione sublime dei rapsodi greci,[97] il ragionamento di Murras persegue con tale ordine l'intento di riabilitare la dignità del critico, che il medesimo equilibrio ispiratore del pensiero sembra riflettersi direttamente nella scrittura:

> The poet feels, selects, assembles, orders according to a rhythm that he invents; finally he fixes and expresses what he has felt and created. Every one of these movements occurs in criticism: here too and to the same degree we must feel, select, group, order, create, compose, and finally write […] The poets makes so to speak the summary of the substance of the universe. He translates, makes sensible to us the real or the possible beauties of the world. But the critic extracts the essence of this essence of beauty.[98]

---

[96] Charles Maurras, *Prologue to an Essay on Criticism* (I), «The Criterion», vol. VII, no. 1 January 1928, pp. 5-15.

[97] Nel dialogo con il retore Ione, Socrate sosteneva che il poeta fosse un interprete degli dei. Il rapsodo, in quanto interprete dei poeti, era definito perciò *interprete degli interpreti*. Anche a questi spettava egualmente il dono della grazia divina. Con questo esempio, Maurras intenderebbe confermare in qualche modo la funzione eccellente della critica al pari dell'attività poetica, sin dall'epoca della classicità ellenica.

[98] "Il poeta sente, selezione, costruisce, ordina in accordo con il ritmo che inventa; infine, egli imprime ed esprime ciò che ha provato e creato. Ciascuno di questi movimenti ricorre nella critica: anche qui, e allo stesso grado, dobbiamo sentire, selezionare, raggruppare, ordinare, creare, comporre e infine mettere per iscritto […] Il poeta compie, per così dire, l'inventario della sostanza dell'universo. Egli traduce, rende

In realtà, che il ruolo della critica letteraria venga messo ampiamente in discussione, è sintomo del declino di una disciplina ormai corrotta. La rassegna maurrassiana dei numerosi orientamenti assunti dalla critica moderna, l'uno in modo indipendente dall'altro, non è certo riducibile ai difetti di una critica *impressionista*, ma è comunque imputabile al germe di uno sfrenato individualismo post-romantico. Da un lato, Maurras cita gli epigoni della scuola *storicista* di Taine e Sainte Beuve, che indugiano su particolari insignificanti ed esterni all'opera d'arte; dall'altro filologi e grammatici, studiosi di una dottrina indispensabile all'analisi testuale, ma che pare compiacersi soltanto di minuzie. Non sono da meno i rappresentanti della critica *esteticista* alla Brunetière, incapaci di comprendere che il giudizio estetico è "at the same time more delicate and more simple: a fact of sensibility". Eppure, la corruttela più grave sembra rappresentata da un ultimo genere di critica, quella che l'autore definisce *morale* ovvero *religiosa*: anche se davvero non riesco a seguire il Maurras laddove spiega che "moral health contributes […] in forming the sense of beauty", è importante il suo tentativo di salvaguardare l'indipendenza dell'opera d'arte. Se è vero che "Beauty is truth, truth beauty, - that is all / Ye know on earth, and all ye need to know",[99] allora il presunto carattere d'*immoralità* in un'opera letteraria non sarà indice del giudizio critico e si dovrà necessariamente rinunciare all'idea di *merito* e *demerito* artistico, poiché "on n'arrive jamais à prouver que l'homme représente l'œuvre et que l'œuvre représent l'homme",[100] anche se la tentazione è forte.

Maurras non si fa portavoce di una critica letteraria dogmatica, è bensì animato dalla volontà di preservare uno spazio appropriato alla materia trattata. In tal senso, una volta elaborata la fase *destruens* del suo discorso, l'autore descrive i fondamenti del *true criticism*. L'attività del critico infatti presuppone *feeling* e *choice*, due operazioni consecutive eppure simultanee, distinte eppure *associate* in unica sensibilità:

> Fine rich, strong and swift impressions form the nourishment and the motive force, in a crude state, of critical vitality. From better to worse the scale is almost infinite; the critic must do his best to distinguish the shades. He must at the same time preserve the precise sense of general

---

sensibile ai lettori le bellezze reali o possibili del mondo. Invece, il critico estrae l'essenza da questa essenza della bellezza" (trad. mia).

[99] John Keats, *Ode on a Grecian Urne* (1819). Citato in Paolo Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 52.

[100] Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*. Citato in Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, cit. , p. 153.

> differences. For a sensibility too alert to these infinite degrees which make many alterations, loses sight of the distinct colours, becomes incapable of decision […] Yet without choice, selection, there is no criticism.[101]

A questo punto, avendo introdotto una scala di valutazione *from better to worse*, Maurras deve affrontare la questione del *gusto* letterario, in quanto "taste is the mark of the man". Ovvero, "good taste is the taste of the perfect man",[102] del critico *perfetto* appunto. Se il carattere peculiare ad ogni essere umano è l'uso della ragione, "incessantly nourished, sharpened, enlivened, illuminated by the tribute which the world pays to him", allora il senso critico dell'uomo *perfetto* non si esprime in termini di *equilibrio*, una metafora davvero tendenziosa, ma in termini di *ordine*: "*Order* is what we should call this conformity of a being to all the elements of its fate".

Come già per Eliot, la critica è in fondo il riflesso di una sensibilità educata, ciò che Maurras definisce *good taste*; ma quando la società esibisce gli esempi di un gusto corrotto, il critico può soltanto compiere un'opera di restaurazione, erigendo coraggiosamente le proprie impressioni personali a leggi, in modo da catturare nuovamente una chiara visione dell'oggetto artistico, e più precisamente dello *stile*:

> What does the mind enjoy in books? Either the style or nothing. But, someone says, what about the thought? The thought, that is the style, too.[103]

Lo stile letterario, preciso oggetto di studio su cui la critica esercita ed educa il proprio gusto, si configura in termini familiari, non tanto come *forma*, ma piuttosto come "order and movement which we introduce into our thought". Quanti linguisti potrebbero condividere le parole di Maurras, quando scrive che lo stile rappresenta "the mode in which each thought has been conceived, inasmuch as thought, like a molecule, is already a universe of impressions, sensations and feelings" e fuori da esso non c'è più pensiero, ma "simple fuel or ashes of thought". Se l'*ordre* diviene il nostro unico

---

[101] "Impressioni raffinate, potenti e veloci formano il nutrimento e la forza motivante di un'attività critica allo stato grezzo. Dal migliore al peggiore, la scala di giudizio è pressoché infinita; il critico deve impegnarsi a distinguere le sfumature. Allo stesso tempo, egli deve mantenere il senso preciso delle differenze generali. Perché una sensibilità troppo attenta a queste infinite sfumature, che provocano tanti cambiamenti, finisce con il perdere la percezione dei colori distinti, diviene incapace di decidere […] E senza una scelta, una selezione precisa, non esiste alcuna critica" (trad. mia).

[102] Charles Maurras, *Prologue to an Essay on Criticism* (II), «The Criterion», vol. VII, no. 3, March 1928, pp. 204-218.

[103] "Cosa ricerca la mente all'interno di un libro? Lo stile, oppure nient'altro. Ma, obietterà qualcuno, che dire del pensiero? Il pensiero, certo, che è stile anch'esso" (trad. mia).

parametro estetico, siamo pronti ad ammettere che lo stile possa sostituire ciò che abbiamo sempre definito idealmente *bellezza*.

Tuttavia, Maurras è consapevole della difficoltà di fondare su una base scientifica i criteri del gusto e della critica. Pertanto, sembra che egli si limiti a predicare alcuni principi generali, adatti a valutare l'opera dello scrittore e del poeta, quali l'eliotiana aderenza dello stile alle impressioni ricevute, il divieto di mescolare *genres* e arti differenti, la condanna anti-romantica del *genio* individuale. Proprio denunciando il culto dilagante dell'originalità (in modo assi poco *originale*), l'autore tradisce i tratti del partigiano classicista e reazionario, ma la sua analisi si sostiene brillantemente e quasi corregge da sé i difetti della propria inflessibilità:

> We do not find in the whole history of literature a single instance of a great poet who has shown that ingratitude and negligence towards his predecessors which is now seen every day among the choirs of our masters […] The arrogant genius is poor. He has been formed, after all, by the tradition which he denies. But his is the most recent tradition. It is sometimes so near that he does not even feel it.[104]

Non sempre abbiamo piena coscienza di quali siano i nostri maestri, coloro che hanno contribuito ad educare il nostro gusto e quello della nostra epoca, eppure è necessario conquistare *una* tradizione che ci appartenga, così da poter affermare: "We have our inheritance".[105] Per Maurras, il nostro patrimonio culturale, da cui dipende ogni criterio di *good taste*, è la tradizione della classicità ellenica e cristiana. Non si cita mai per caso il nome di Dante. Qui il riferimento a *Tradition and the Individual Talent* è abbastanza scoperto, quasi fosse un omaggio. Dopotutto, la *défense de l'occident* promossa dall'editore di «The Criterion» si nutriva anche dello spirito che animava questo Maurras:

> Among all others one tradition offers itself, of which the conspicuous character is its almost complete conformity with those principles of taste which, as we have said, express humanity raised at its highest point. We see it come to birth in Ionia as from the ashes of Homer; it continues under the olive trees of Cephisus. Roman sages who adopt it make a new home for it. The middle ages do not banish it completely either from France or from the towns of Italy. It reforms itself and occupies the whole of Europe; but it is Paris now, as Athens once, that preserves it. From the middle of the sixteenth century to the end of the seventeenth, humanism and the classical spirit,

[104] "Non possiamo trovare, nell'intera storia della letteratura, il singolo esempio di un grande poeta che abbia mostrato tale ingratitudine e negligenza nei confronti dei propri predecessori, e che ora non sia annoverato tra i cori dei nostri maestri […] Il poeta arrogante è povero. In fondo, egli è stato formato da quella tradizione che rigetta. La sua è la più recente tradizione. A volte gli è così vicina che non la percepisce nemmeno" (trad. mia).
[105] T. S. Eliot, *Ash Wednesday* (1930), in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.

> refined to an Attic point of taste, never lacked representatives among us, or an elite worthy of understanding and loving it […] We recognize the traces left by those fine and energetic hands: I mention, among others, the Catholic Church, the Roman Administration, ancient counsellor of the Kings of France.[106]

Per quanto concerne i principi del gusto, il riferimento alla tradizione classica delle *Human Letters* assicura loro validità e continuità, in quanto "he who judges according to their principles, the judgement of him will not be disowned by the human race". Ci sarà da dubitarne, tanto più che appare detestabile quanto Maurras sostiene in appendice, introducendo il concetto di *barbarism*,[107] eppure il suo sforzo è notevole ed in gran parte condivisibile. La tradizione della classicità non è affare di popoli e mitologie, ma autorizza a sperare nella rinascita di uno "scrupulous and passionate criticism": a chiunque pensi che qui Maurras abbia tradito la sua ispirazione di intellettuale *impegnato*, vorrei ricordare come la difesa di un tale spirito *critico*, che pure non si esercita esclusivamente nell'arte e in letteratura, vincolasse la sopravvivenza stessa della civiltà europea. In questo senso, tutte le campagne culturali condotte da «The Criterion» attraverso i contributi internazionali, e quelli francesi in particolare, si inscrivevano fortemente in un genere che potremmo definire, senza inficiarne valore, integrità e indipendenza, di *critica militante*.

---

[106] "Tra tutte, vi è solo una tradizione, la cui notevole caratteristica è rappresentata da una quasi completa conformità ai quei principi di gusto che, come ho detto, esprimono la civiltà umana al suo livello più elevato. La vediamo venire alla luce in Ionia, come dalle ceneri di Omero; essa prosegue sotto gli olivi di Cesifo. I saggi di Roma che l'adottarono, le hanno costruito una nuova casa. Il Medioevo non l'ha bandita del tutto dalla Francia o dai comuni d'Italia. Essa si è riformata ed ha occupato l'intera Europa; ora è Parigi, come un tempo fu Atene, a mantenerla preservata. Dalla metà del sec. XVI alla fine del XVII non sono mancati, tra noi, i rappresentanti dell'umanesimo e dello spirito classico, raffinati sino ad un livello di gusto attico, o un élite capace di comprenderla ed amarla […] Riconosciamo i segni lasciati da quelle mani forti e nobili: intendo, tra gli altri, la Chiesa Cattolica, l'amministrazione romana, antica consigliera dei Re di Francia" (trad. mia). Charles Maurras, *op. cit.*

[107] Non tanto in linea teorica, laddove semplicemente richiama la dialettica di classicità e manierismo, ordine e caos, apollineo e dionisiaco, dicendo che "Barbarism begins, in fact, when the sensitive animal, preferring itself to the rational, asserts its right to choose its own path", quanto nella descrizione della cultura teutonica e della letteratura tedesca, "too far removed from the character of that great beauty which tends towards the summit of human nature and which keeps hold of times and place only by the root". Ovviamente, la sfumatura razziale in questo caso è sottintesa, ma si veda in corrispondenza anche la forte posizione assunta da Henri Massis. *Ibid.*

V

La propaganda in difesa dell'Occidente

D'altronde, i *Commentaries*[108] firmati dallo stesso Eliot in ogni numero della rivista, da *The Idea of a Literary Review* (1926) fino all'ultimo editoriale *Last Words* (1939), stanno a dimostrare in qualche modo un orientamento *politique d'abord* che non coinvolse soltanto l'editore, ma contaminò inevitabilmente il lavoro svolto da tutti gli intellettuali nell'Europa contemporanea. Ciò non significa necessariamente che i collaboratori stranieri in «The Criterion» esibissero le insegne di un partito o di un credo particolare. L'impegno militante era indirizzato al recupero del *senso* della propria epoca (un senso sovrastorico, beninteso), da realizzare attraverso la guida della ragione e sotto l'egida del *rappel à l'ordre*, anche se spesso accade che le contingenze della storia finiscano con il frustrare gli ideali più nobili.

Con questo, non intendo giustificare chi avrebbe compiuto la scelta di un passaggio, del tutto già implicito, a schieramenti politici di egual segno, tanto più che lo stesso Eliot, in un *Commentary* dell'aprile 1926, stigmatizzava l'ideale di Impero Romano, così come era sponsorizzato dal regime fascista ("the old Roman Empire is an European Idea; the new Roman Empire is an Italian Idea, and the two must be kept distinct"), in quanto "it suggests Authority and Tradition, certainly, but Authority and Tradition (especially the latter) do not necessarily suggest Signor Mussolini".[109] Tuttavia, se è vero che gli ideali di umanesimo e ragione, classicismo e tradizione, implicavano ad ogni modo un alto concetto di *european mind*, libero da ogni particolarismo, allo scopo di formare una "international fraternity of men of letters"

[108] Vorrei citare soltanto alcuni degli argomenti trattati da questi editoriali, che per lo più si occupavano di presentare i contenuti della rivista o di commentare gli avvenimenti di maggiore attualità in Inghilterra: Hulme e il classicismo, i rapporti culturali con l'Oriente, lo studio delle lingue classiche negli istituti superiori, il futuro dell'Impero Romano, *The Art of Being Ruled* di Wyndham Lewis, *Politique d'abord* e neo-classicismo, l'Intelligenza internazionale, l'ideale di Europa, le Conversazioni di Pontigny, l'istituzione di un premio letterario internazionale (poi vinto da Ernst Wiechert con il racconto *The Centurion*, pubblicato nel gennaio 1930), la specializzazione delle scienze umane, la *Teologia* comunista, l'umanesimo di Curtius, l'ironia e il carattere moderno, la morte di Irving Babbitt, il primato intellettuale di Parigi, i caratteri dell'uomo europeo, la morte di P. E. More, la manifestazione *Unity of Artists for Peace, for Democracy and Cultural Development* (1937). Sono contributi eterogenei, che in alcuni casi denotano un certo eclettismo di second'ordine, ma senz'altro Eliot esagera quando, in *Last Words*, parla del cammino *confuso* dei suoi *Commentaries*. In T. S. Eliot, *Last Words*, «The Criterion», vol. XVIII, no. 71, January 1939, pp. 269-275.

[109] T. S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. IV, no. 2, April 1926, pp. 221-223.

attraverso "a bond which did not replace, but was perfectly compatible with, national loyalties, religious loyalties, and differences of political philosophy",[110] sulla rivista non mancarono gli esponenti di un radicalismo estremo e profondamente compromesso con la scuola di Maurras, quelli che Benda aveva definito i chierici *traditori*.

Proprio nella chiusa del suo *commentary*, Eliot introduceva i suoi lettori all'opera polemica del nazionalista cattolico Henri Massis, già editore de «La Revue universelle» (naturale antagonista della *N. R. F.*) e autore del tendenzioso saggio *La Défense de l'Occident*, in cui il *pamphleter* francese contraddiceva il deplorevole pessimismo di marca teutonica e spengleriana, sostituendolo con un infondato allarmismo:

> If Massis were to be believed, the cornerstone of Western culture – personality, stability, authority and tradition – was under threat from an intellectual invasion from the East. Properly understood, Massis's cultural politics were really a defence of the Catholic Church as *la religion de l'ordre*: part of a 'spiritual war' waged against Soviet communism. Germany's pivotal cultural and geographical position, allied with Massis's intense French nationalism, made her a prime object of attack.[111]

Allo stesso modo, Eliot aveva già riscontrato i sintomi di questo malanno spirituale dell'epoca postbellica, bollato da Massis con termini dal dubbio significato – quali *asiaticism*, *slavism*, *pantheism* e *bolshevism* – nell'arrendevole disillusione espressa dalle parole di Hermann Hesse in *Blick ins Chaos* (1921), allucinata fotografia della cultura europea all'indomani del disastroso trattato di Versailles, un passo citato tra le famose *notes* autoriali della *Waste Land*:

> Schon ist halb Europe, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken in heiligem Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Über diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen.[112]

---

[110] T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (1948). All'indomani delle guerra, Eliot avrebbe ribadito il suo ideale di unità della cultura europea nelle conversazioni radiofoniche della BBC, *German Service* (marzo 1946), poi pubblicate a Berlino e incluse come *appendix* al volume. Cito da T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, pp. 113-128.

[111] "Dando credito a Massis, sembrava che i fondamenti della cultura occidentale – la persona, la stabilità, l'autorità e la tradizione – fossero sotto attacco a causa di un'invasione intellettuale proveniente dall'Oriente. Piuttosto, la politica culturale di Massis si configura come difesa della Chiesa Cattolica, quale *religion de l'ordre*: parte di una *battaglia spirituale* combattuta contro il comunismo sovietico. La posizione di perno, culturale e geografico, assunta dalla Germania, cui si somma l'intenso nazionalismo francese di Massis, fecero di essa il primo obbiettivo di attacco" (trad. mia). Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 210.

[112] "Già una buona parte d'Europa, o almeno una buona parte dell'Europa orientale, è sulla strada del Chaos, guida lungo il bordo dell'abisso come l'ubriaco che nutre una sacra illusione, cantando ebbra, cantando inni, con la voce di Dimitri Karamazov. Il borghese offeso ride di questi canti; il santo ed il profeta li ascoltano in lacrime" (trad. mia). *Ibid.* , p. 202. Si tratta di una delle note d'autore al testo della *Waste Land* nell'edizione Boni & Liveright (1922). Per il rapporto di Eliot con Hesse, si veda sopra.

Si comprende dunque perché Eliot abbia deciso di pubblicare in «The Criterion» due estratti da Massis, nella traduzione che F. S. Flint stava preparando per l'edizione inglese della Faber & Gwyer (1928). *Defence of the West*, rifacendosi in parte alle riflessioni di Curtius e Valéry sulla *crise de l'esprit* europeo, nonché al progetto di politica culturale costruito da Maurras e Maritain, non era soltanto l'atto di accusa nei confronti di quei *profeti del disastro* "suddenly fallen beneath the Oriental spell",[113] principali responsabili della penetrazione di un disordine spirituale "lacking severity and rigour", sotto la veste ingannevole delle filosofie e delle religioni orientali (o peggio ancora del bolscevismo russo), ma anche e soprattutto un'ammissione di colpa da parte degli intellettuali europei, incapaci di garantire alla civiltà occidentale la necessaria unità e compattezza sovranazionale per respingere questi assalti.

In tal senso, è la posizione della cultura tedesca a farsi critica, poiché la debolezza con cui gli intellettuali di Germania sembrano cedere alla filosofia di uno Spengler o allo stile *esotico* di Hesse, edifici metafisici "hastily constructed to liberate modern thought from Hellenism", dimostrerebbe che la tradizione della classicità occidentale non appartiene propriamente alla storia di questo popolo, essendo soltanto il frutto di un'artificiale operazione *filologica*:

> Greco-Latin culture is not Germany's own proper possession, the foundation of her humanity; it is an acquisition of her learned men, her philologists. Philology crossed the Rhine […] But no tradition, no monument, no hereditary instinct emerged as a commentary on these classic works, which remain foreign to the Germanic mind at bottom.[114]

Se la Germania rappresentava la vivente protesta contro la civilizzazione latina imposta dall'Impero romano in Europa, tanto che lo spirito classico rimane per essa un prestito *non* integrato, il quadro che Massis dipinge della civiltà russa assume sfumature ancor più inquietanti. Si parla di un popolo che non appartiene ad alcuna *razza*, ad alcuna tradizione, straniero a se stesso ancor prima che agli altri. Per Massis, l'infinita monotonia della steppa sovietica simboleggia il vuoto spirituale di un'intera nazione, "that feeling of indifference which kills the capacity to think, to remember what has gone before, and to draw ideas from experience". Gli uomini, che qui nascono simili a

[113] Henri Massis, *Defence of the West* (I), «The Criterion», vol. IV, no. 2, April 1926, pp. 224-243.
[114] "La cultura greco-latina non appartiene propriamente alla Germania, non è il fondamento del suo umanesimo; essa è un'acquisizione degli uomini di cultura, dei suoi filologi. La filologia ha traversato il Reno […] Ma nessuna tradizione, nessun monumento, nessun istinto ereditario è emerso a commentario di queste opere classiche, che in fondo restano straniere allo spirito tedesco" (trad. mia). *Ibid.*

"illegittimate children, with no heritage", privati di ogni conquista intellettuale e progresso sociale avvenuto in Europa, non possono che appellarsi al proprio istinto, "drunk with the desire of destroy, whose fury is exasperated by the very worst of ideologies".

Il discorso di Massis mantiene costantemente il registro di una polemica corrosiva che è pari soltanto all'ottusità di certe affermazioni provocatorie, scadente nel definire le religioni orientali delle "pseudo-asiatics ideas", ma il suo accorato desiderio di difendere l'Occidente da questi presunti *corruttori* della spiritualità non gli concede di sorvolare su quelli che ritiene i difetti e le carenze che hanno macchiato la nostra eredità latina, e principalmente l'aver concesso ampia diffusione al culto romantico della personalità derivato da Rousseau, sul quale attecchiscono numerose discipline esotiche. Qui si crea una breccia nello spirito, con l'accettazione di un imprudente *sincretismo* culturale:

> The poison of the East, in the form most easily assimilated, insinuates itself very subtly by attacks aimed at the very notion of *personality*, at autonomy, at the spiritual and moral identity of the human composite, at that substantial reality which makes us master of our actions and independent with regard to the things of sense.[115]

Massis non fu un grande estimatore di Freud, come probabilmente non lo era nemmeno di Proust e Gide,[116] i due protagonisti della scena letteraria francese che pare abbiano contribuito alla dissoluzione della personalità umana, una vera e propria *annihilation of personality* derivante dalla "dissociation of a morbid psychology".

Il nocciolo della questione, ciò che esclude fondamentalmente la possibilità di un dialogo tra Oriente ed Occidente, è individuato appunto nella crisi dell'identità individuale dell'uomo contemporaneo (e con quale facilità Massis ne precisa le cause, raccomandando una *cura*!). Nell'ideale massisiano di *european mind*, il ruolo che spetta all'individuo è attivo, centrato e ben ordinato. Esso si rivela nell'equilibrio di pensiero ed azione, mentre nella mente orientale assumerebbe il carattere di una certa arbitrarietà "either natural or human", votata alla dispersione panteistica e passiva nel

---

[115] "L'avvelenamento dell'Oriente, nella forma assimilata più facilmente, si insinua in modo davvero sottile, mirando ad attaccare la nozione stessa di *personalità*, l'autonomia, l'identità morale e spirituale del composito umano, la sostanziale realtà che ci rende padroni delle nostre azioni e indipendenti riguardo alle cose sensibili" (trad. mia). Henri Massis, *Defence of the West* (II), «The Criterion», vol. IV, no. 3, June 1926, pp. 476-493.

[116] Cfr. capitolo 8, in cui è trattato anche l'intervento di critica letteraria scritto da Massis, *Proust: the Twenty Years' Silence*, pubblicato sulla rivista nel gennaio del 1937.

flusso dell'esperienza "which aims at abolishing the lines of demarcation" dell'intelletto. Al contrario, l'uomo occidentale "has no more pressing need than the need for fresh definition":

> He needs a systematising truth whence to draw the soul of his actions. His fundamental and essential weakness lies in his mind, which is perpetually tossed hither and thither between his certainties and his guesses, his virtues and his cupidities. Without a doctrine, without a common spirit, without a philosophy which would give the same name to the same things, and would understand the same ideas by the same signs, there is no remedy to be found in words that ruin States as they ruins individuals.[117]

Ci si interroga fatalmente su quanta parte della riflessione di Massis poté trovare ascolto in «The Criterion». A conti fatti, ben poco. Sebbene la recensione di *Defence of the West* firmata nel 1928 dal professor Codrington,[118] che pure ammetteva l'eccesso di foga nazionalista a cui le tesi di Massis erano votate, ancora rigettasse l'idea di una sintesi tra Occidente ed Oriente come una degradazione, la linea *europeista* delle rivista eliotiana venne arricchita e complicata dai numerosi contributi di intellettuali che si opponevano con sdegno alle posizioni dell'autore francese. Lo stesso Eliot, quando confessava di sentirsi vicino alle opinioni di Massis,[119] sostenendo di non sapere apprezzare a pieno l'arte orientale, non intendeva tanto rimarcare l'importanza (o l'esclusiva *superiorità*) della tradizione classica e cristiana, quanto piuttosto sostenere, come avrebbe confermato nel suo secondo saggio su Dante e nelle conferenze raccolte in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, che se non è indispensabile condividere la tradizione letteraria, filosofica e religiosa di uno scrittore per affrontarne lo studio critico, tuttavia tale comunione spirituale si rivela decisiva per la "full appreciation" estetica e intellettuale di ogni opera, perché "one probably has more pleasure in the poetry when one shares the beliefs of the poet".[120] Se Dante era stato "the most *universal* of poets in the modern languages",[121] la sua *facilità* di lettura si configurava

---

[117] "Egli necessita una verità sistematizzante, da cui trarre l'anima delle proprie azioni. La sua debolezza fondamentale ed essenziale risiede nella mente, che di continuo è dibattuta tra certezza e desiderio, virtù e cupidigia. Senza una dottrina, uno spirito comune, una filosofia che chiami le cose con uno stesso nome e comprenda le medesime idee sotto gli stessi segni, non c'è rimedio nelle parole che rovinano intere nazioni, così come rovinano gli individui" (trad. mia).
[118] Cfr. *Recent Books*, «The Criterion», VII, no. 4, June 1928, pp. 435-439.
[119] Cfr. Jason Harding, *The* Criterion, cit.
[120] T. S. Eliot, *Dante* (1929). Cito dalla nota alla seconda sezione del saggio, in cui Eliot polemizza con Richards circa "the theory of poetic belief and understanding". In T. S. Eliot, *Selected Essays*, pp. 229-231.
[121] *Ibid.* , p. 200.

come il prodotto di una cultura unitaria, laddove al genio individuale si sovrappone l'immagine per eccellenza della *european mind*:

> In Dante's time Europe, with all its dissensions and dirtiness, was mentally more united than we can now conceive. It is not particularly the Treaty of Versailles that has separated nation from nation; nationalism was born long before; and the process of disintegration which for our generations culminates in that treaty began soon after Dante's time […] Dante's advantages are not due to greater genius, but to the fact that he wrote when Europe was still more or less one. […] He not only thought in a way in which every man of his culture in the whole of Europe then thought, but employed a method which was common and commonly understood throughout Europe.[122]

In questo senso, è plausibile affermare che Eliot abbia condiviso in parte la riflessione di Massis, soprattutto quando l'autore constatava, sulla scorta del pensiero maurrassiano, la disgregazione della cultura occidentale, affermando che "the human race is less united than it was under Titus, when all civilised peoples were grouped under the *fasces*" o ancora "than it was in the time of Saint Louis, when all the Christian peoples were confederated under the Triple Crown". Tuttavia, per quanto sia necessario ammettere l'esigenza di un'autorità a garanzia della tradizione occidentale a cui sentiamo o meno di appartenere, la concezione elitaria e pseudo-razziale esposta da Massis, secondo cui l'eredità della classicità – ellenica, latina e cristiana – sembrerebbe l'unico valido strumento di civilizzazione dell'intero genere umano (tutto il resto essendo *barbarie*), è francamente imbarazzante.

Lo sforzo operato da «The Criterion», nel tentativo di mettere a fuoco i valori sui quali fondare una moderna tradizione occidentale, non avrebbe potuto condividere pienamente questa esplicita strumentalizzazione del patrimonio culturale e letterario europeo. Già nell'ottobre del 1926, John Gould Fletcher accusava apertamente Massis di non saper distinguere l'umanesimo dallo scolasticismo perché il suo pensiero era stato profondamente *infettato* dal "bastard Mediterraneanism" di Charles Maurras e Maurice Barrés:

> This disease, wherever it appears, displays the same symptoms: the symptom of supposing that the Greek were alone enlightened, that Graeco-Roman culture is the only classic culture, that Italy and

[122] "Al tempo di Dante l'Europa, con tutti i suoi contrasti e le sue empietà, era spiritualmente più unita di quanto possiamo pensare. Non fu il trattato di Versailles che separò gli stati: il nazionalismo era nato assai prima, e il processo di disgregamento che per la nostra generazione è culminato con quel trattato ebbe inizio subito dopo il tempo di Dante […] La sua prerogativa non è dovuta a un genio più grande, quanto piuttosto al fatto che egli scrisse in un'epoca in cui l'Europa era ancora più o meno culturalmente unitaria […] Non solo egli pensava allo stesso modo di chiunque altro della sua stessa cultura in Europa, ma impiegava un metodo altrettanto comune, in quanto a comprensibilità, in tutta l'Europa". Ibid, pp. 199-203. La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit. , pp. 826-830.

> France are the great centres of culture, that every other race and nation, Eastern or Western, is *per se* barbarian […] Are we, simply for the sake of the bastard Mediterraneanism of M. Maurras and Maurice Barrés, to suppose not only that the Greeks were entirely akin to the Roman, but to go further and to assume, as these Mediterraneans always assume, that there is nothing to be said for the Song of Roland, the Nibelung Saga, the Arthurian cycle, or the Celtic hero-myths, as essentially classic material?[123]

In discussione non era tanto la complessa definizione di *classicità*, quanto piuttosto l'estrema dicotomia tra Occidente ed Oriente prospettata da Massis, che nega in maniera incomprensibile l'influenza esercitata sulla civiltà greco-latina dall'arte e dalle filosofie orientali sin da epoche antiche. Come sostenne il corrispondente indiano Vasudeo B. Metta, "Eastern influence on the West is not a thing of yesterday or to-day only".[124] Proprio per questo la crisi della personalità che affligge l'uomo occidentale non sarebbe imputabile ad un'invasione spirituale da Oriente, ma affonderebbe le proprie radici nello sfrenato individualismo veicolato dalla Rivoluzione Industriale ed esaltato nella poesia romantica, ciò che ha permesso di dimenticare il valore della tradizione, in quanto anima di un popolo, in favore di un indistinto ed sregolato culto dell'originalità.

Inevitabilmente, dunque, il dibattito scatenato da Massis si intrecciava ai *simposia* della rivista di Eliot, ma l'editore in quest'occasione si mantenne in disparte, limitandosi a moderare la contesa attraverso un'ampia selezione di articoli e contributi, tra i quali peraltro il nome dello stesso Massis non ricomparve.[125] Occorre piuttosto guardare al già citato *Restoration of the Reason* di Ernst Robert Curtius, il filologo umanista che aveva definito Eliot un poeta *alessandrino* della moderna decadenza, o alla rassegna di *German Chronicle*, in cui Max Rychner difendeva strenuamente il

---

[123] "Questa malattia, ovunque si manifesti, presenta gli stessi sintomi: il sintomo di supporre che soltanto i Greci fossero degli illuminati, che la cultura greco-latina sia l'unica cultura classica, che Italia e Francia siano i grandi centri della cultura, che ogni altra razza e nazione, orientale od occidentale, sia *per se* barbarica […] Dovremmo forse supporre, semplicemente a causa del Mediterraneismo bastardo di Maurras e Maurice Barrés, che non solo i Greci fossero interamente affini ai Romani, ma inoltre assumere che, come fanno sempre questi mediterraneisti, non ci sia nulla da dire a proposito della *Chanson de Roland*, della Saga dei Nibelunghi, del ciclo arturiano, dei miti eroici celtici, come materie essenzialmente classiche?" (trad. mia). *Correspondence from J. G. Fletcher*, «The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, pp. 746-750. Allo stesso modo, potremmo domandarci che ne sarebbe stato della poesia inglese di Yeats, Pound e dello stesso Eliot, o del romanzo europeo contemporaneo, che nasce con Dostoievskij.

[124] *Correspondence from Vasudeo B. Metta*, «The Criterion», vol. V, no. 1, January 1927, pp. 100-105.

[125] A Massis fu concessa un brevissima replica in coda alla lettera di Vasudeo B. Metta. Tuttavia, il suo nome verrà citato spesso negli anni Trenta all'interno dei *French Chronicle* di Montgomery Belgion. Sulla questione dell'opposizione tra Oriente ed Occidente, «The Criterion» pubblicò un altro articolo di Fletcher, *East and West*, subito seguito da *The Meeting of East and West* del corrispondente islamico Sirdar Ikbal Ali Shah. Per l'esatta cronologia dei contributi pubblicati nel decennio successivo, cfr. E. Alan Barker, cit. (si veda alla voce *Western Civilisation* o *European Civilisation*).

carattere *latino* della letteratura tedesca, contestato invece da Massis,[126] per bilanciare equamente il giudizio sull'europeismo di «The Criterion».

Solo al termine del conflitto mondiale la voce di Eliot avrebbe fatto chiarezza intorno alla questione "of the influences from outside Europe, the great literature of Asia",[127] puntualizzando come l'unità della cultura europea non presupponga affatto l'essere disgiunta da ogni altra cultura, poiché "the frontiers of culture are not, and should not be, closed". Tuttavia, continuava Eliot in *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), se è la storia dei popoli a fare la differenza, allora "those countries which share the most history, are the most important to each other, with respect to their future literature". E chi abbia condiviso una storia millenaria, ha condiviso giocoforza anche uno sterminato repertorio di *topoi*, generi e forme letterarie, di schemi mentali e tassonomie critiche. Tutta una tradizione culturale, artistica e spirituale: così che, secondo Eliot, non solo "we have our common classics, of Greece and Rome", ma "we have a common classic even in our several translations of the Bible".

[126] In particolare, cfr. il primo articolo di Rychner («The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, pp. 726-732), ma anche quello dedicato alla morte di Rilke, in cui si propone un confronto con *classicista* George («The Criterion», vol. V, no. 2, May 1927, pp. 241-246). Cronologia e distribuzione di *German Chronicle* si ricavano dal mio sommario ragionato. Cfr. anche gli indici di Alan E. Baker, cit.
[127] T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, cit. , pp. 116-117.

VI

Maritain, Richards, Eliot. Verso un'ortodossia della sensibilità

Un importante corollario alla propaganda culturale della destra francese conservatrice era rappresentato dalla filosofia neotomista di Jacques Maritain. L'autore di *Réflexions sur l'intelligence*, tra i testi esemplari citati da Eliot in *The Idea of a Literary Review*, veniva presentato ai lettori di «The Criterion» come "the most conspicuous figure and probably the most powerful force, in contemporary French philosophy",[128] in quanto la sua ripresa del pensiero di S. Tommaso offriva "a useful template for the revival of European *classicism*",[129] soprattutto per l'importanza attribuita al concetto di *intelligence* nei termini della filosofia occidentale. Si vede come la riflessione di Maritain potesse cementare l'ideale continuità della tradizione ellenica nella cristianità, grazie all'esempio di un pensatore medievale che aveva condiviso e sperimentato, come nel caso di Dante, l'unità della cultura e della *mente* di tutta l'Europa. In questo senso, l'*humanisme intégral* di Maritain forniva una risposta convincente all'esigenza metafisica cui gli uomini di lettere e gli intellettuali di ogni epoca della storia, compresa la modernità del primo Novecento, non avevano intenzione di rinunciare: la prospettiva di una *christian renaissance* era l'unica valida alternativa alle proposte dei vari Middleton Murry, Irving Babbitt e I. A. Richards, in grado di ridefinire i rapporti tra arte e religione, e le reciproche prerogative *spirituali*.

In realtà, Maritain si mostrava ai lettori di «The Criterion» sia in veste di teorico della letteratura, che in quella di teologo: *Poetry and Religion*, il contributo tratto dall'inedito volume *Art et Scolastique* (nella consueta traduzione di Flint) venne pubblicato in due numeri successivi, tra gennaio e maggio del 1927, sotto gli auspici dell'editore, sempre orgoglioso di introdurre ai lettori anglosassoni "the work of the most important of those European writers who are not known, and ought to be known, in this country".[130] Le recensioni pubblicate dal «Criterion» assunsero un ruolo fondamentale per la contestualizzazione dell'opera di Maritain: Fletcher raccomandò *Art et Scolastique* ai lettori insoddisfatti tanto delle teorie letterarie "which would

[128] T. S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. V, no. 1, January 1927, pp. 1-3.
[129] Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 34.
[130] T. S. Eliot, *A Commentary*, cit.

reduce all art to moral teaching pure and simple", quanto delle dottrine de *l'art pour l'art*, come anche dei "traditional Humanistic standards now going on in America", definendo al contrario il testo di Maritain come un tentativo onesto e coraggioso "to base human creative activity in the arts on broader metaphysical principles".[131] Allo stesso modo, Mc Eachran riteneva che l'Umanesimo di Babbitt e il Romanticismo di Middleton Murry, "the two conflicting philosophies now holding the stage", fossero votate al fallimento poiché non possedevano "that anchorage in the eternal which all philosophies must seek". Naturalmente, si può intendere come il pensiero di Maritain sembrasse muovere i suoi passi "on a safer ground":

> There is something human in the past which remains constant above the flux of history, and which because it is truly human, is also divine. Whether this lies in the Church of Rome, and the common doctor, Thomas Aquinas alone, is another question, but his main argument, that a religious element is essential to the existence of true culture, rings with tone of conviction.[132]

A seguito della conversione all'anglo-cattolicesimo, la questione della *vera* fede agitava enormemente i pensieri dell'editore di «The Criterion», come denota la grande stagione letteraria inaugurata dal poeta con gli *Ariel Poems* e culminata in *Ash Wednesday*. Ancora in una *lecture* tenuta nel marzo 1933 (*The Modern Spirit*), Eliot si scagliava contro i *principles* della critica letteraria di I. A. Richards, ammettendo ironicamente di non capire che cosa significasse operare "a complete severance between poetry and *all* beliefs".[133] L'autore citava quindi un altro importante passo da un articolo di Rivière, in cui *l'atto letterario* concepito dai romantici era stato definito "as a sort of raid on the absolute" e il suo risultato simile ad una *rivelazione*. Dal punto di vista di Eliot, il più grave errore dello *spirito moderno* era stato proprio quello di aver elevato "la Culture aux lieu et place de la Religion, laissant la Religion ouverte à la

---

[131] *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IX, no. 35, January 1930, pp. 346-349.

[132] "Nel passato c'è qualcosa di umano che rimane costante al di sopra del flusso della storia, e poiché è profondamente umano, è anche divino. Che esso risieda in seno alla Chiesa di Roma, e nel suo primo dottore, il solo Tommaso d'Aquino, questa è altra questione, ma il suo principale argomento, cioè che l'elemento religioso sia essenziale all'esistenza di una vera cultura, risuona con tono convinto" (trad. mia). *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. X, no. 41, July 1931, pp. 750-755. Si tratta della recensione al volumetto *Essays in Order*, che contiene la traduzione da Maritain, *Religion and Culture*. Altrettanto positive furono le recensioni di *Freedom in the Modern World*, «The Criterion», vol. XV, no. 58, October 1935, pp. 130-136, e *True Humanism*, pubblicata nell'ultimo numero della rivista («The Criterion», vol. XVIII, no. 71, January 1939, pp. 329-333). A testimonianza dell'interesse e dell'amicizia che legò l'editore al il filosofo francese, cfr. anche la questione della *holy war* spagnola, in *A Commentary*, «The Criterion», vol. XVIII, no. 70, October 1938, pp. 58-62.

[133] Ben noto è il riferimento di Richards a *The Waste Land*. Cfr. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, cit. , p. 120-122.

desolation par l'anarchie des sentiments",[134] passando da un'epoca in cui Racine e Molière scrivevano per *divertire* le persone *perbene*, e giungendo alle dottrine di un Pater o alla teoria elucidata dal Richards, per il quale unicamente "poetry is capable of saving us".[135] Piuttosto, Eliot confidava che sarebbe stata la tradizione della cristianità, per tramite dell'autorità religiosa, ad offrire la possibilità di affrancare l'intelletto dell'uomo contemporaneo, favorendo il rinnovamento spirituale della società verso una *orthodoxie de sensibilité*, ovvero un'educazione disciplinata della sensibilità e del gusto estetico (dove *disciplinata* vale *antiromantica*).

Se è pur vero che la principale fonte d'ispirazione della polemica eliotiana restano sempre le *Speculations* di T. E. Hulme,[136] il debito nei confronti della riflessione di Maritain, che censurava l'atteggiamento di chiunque si aspetti dalla poesia "the supersubstantial food of men",[137] è indiscutibile. Per il filosofo francese infatti, il ruolo della religione, "by showing us where moral truth and the authentical supernatural are", risparmia alla poesia la presunzione e il controsenso "of thinking it was made to transform ethic and life".[138] Dunque, Maritain gettava una sorta di *luce* metafisica sull'argomento, definendo l'antinomia su cui l'arte si regge, sospesa tra essenza *divina* e vincoli dell'esistenza. Anche Eliot, riferendosi all'opera di Trockij, aveva compreso la straordinaria affinità tra una concezione dell'arte intesa come "handmaiden" e quella di un'arte come "saviour".[139] Scrive Maritain:

> Remind it that 'poetry is ontology', that being *of man*, it cannot any more than he cut itself off from things; that being *in man*, art ends always by revealing in some way the weakness of man, and that, if it devours the substance of the artist and the passions, options, the speculative and moral virtues which make that substance really human, it devours its own subject of inherence; that being in a certain way *for man* […] it wastes away in the end if it refuses to accept either the constraints and limitations exacted from without by the well-being of man, or the service of general culture […] you remind it of its conditions of existence, which are all: humanity.[140]

---

[134] Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, cit. , pp. 204-205.
[135] T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, cit.
[136] Cfr. T. S. Eliot, *Second Thoughts on Humanism* (1929), cit.
[137] Jacques Maritain, *Poetry and Religion* (I), «The Criterion», vol. V, no. 1, January 1927, pp. 7-22.
[138] Jacques Maritain, *Poetry and Religion* (II), «The Criterion», vol. V, no. 1, May 1927, pp. 214-230. Anche questi due passi sono citati da Eliot nell'intervento intitolato *The Modern Spirit*, poi incluso nella raccolta di *The Use of Poetry and The Use of Criticism* (1933).
[139] T. S. Eliot, *The Use of Poetry and The Use of Criticism*, cit. , p. 128.
[140] "Ricorda che 'la poesia è ontologia', che essendo *dell'uomo*, essa non può estraniarsi dalle cose più di quanto l'uomo stesso non possa; che essendo *nell'uomo*, l'arte finisce sempre col rivelare in qualche modo la debolezza dell'uomo e, se essa divora la sostanza dell'artista e le passioni, le scelte, le virtù speculative e morali che rendono tale sostanza realmente umana, essa divora il suo stesso soggetto d'appartenenza; che essendo in un certo senso *per l'uomo* […] essa infine si consuma se rifiuta di accettare sia le restrizioni che le limitazioni imposte esternamente dal benessere umano, o il servizio della

Paradossalmente, l'indipendenza dell'arte si ottiene "by taking advantage of these very obligation", dominandole senza esserne dominati, e non semplicemente rifiutandole in nome di un'arte pura ed evanescente. Se l'arte non ha il potere di creare, ma sempre ricompone, trasforma e trasfigura il reale – questa l'accezione con cui Maritain intendeva il *realismo* di Jean Cocteau – occorre distinguere la vera poesia, "divination of the spiritual in the sensibile", da ciò che l'autore francese definisce *letteratura*, "a certain deformation" che sovrappone all'opera "the grimace of personality": sulla scorta dello stile *indifferente* di Flaubert, l'impersonalità dell'arte è ribadita come una *subjection to the object*, ovvero all'opera "*to be made as such*, or to the right rules of operation thanks to which this object will be what it ought to be". Ogni qual volta raggiunga un elevato livello d'introspezione intellettiva, uno *spaventoso* progresso dell'autocoscienza come quello mostrato dall'opera di Picasso,[141] l'arte tende ad assumere maggior consapevolezza della propria innata spiritualità, comprende che "it is translating into analogy and figure the movement of a higher inaccessible sphere", la grande dannazione di Rimbaud e Baudelaire. Sebbene anche la poesia sia un cibo spirituale, "the most violent effort of all literature to free itself will thus by the nature of things end in literature still". Maritain ritiene che il tempo dell'*innocenza* dell'arte sia ormai passato. L'arte non può recedere nell'ignoranza, abbandonando tali conquiste della coscienza, ma sarà costretta a ricercare un nuovo equilibrio spirituale "by better knowledge of itself", definendo il posto che le compete nelle regioni della mente, votandosi alla pura distruzione o alla pura fede.

Ricordando l'esemplare *organicità* dell'epoca medievale, l'autore intende qui riabilitare il ruolo della religione cristiana non solo come un'istituzione dell'ordine morale, etico e sociale, ma come la più importante tradizione della spiritualità occidentale. Essendo l'arte manifestazione del medesimo spirito – umano e divino insieme – "it is only in the theological light that art can advance to final self-knowledge, and cure itself of the false metaphysic that obsess it", armonizzando la condizione di servitù dello stato umano alla tensione metafisica che persegue l'essenza della virtù e della bellezza di un'arte *pura*. Solo in questo modo gli eventi dello spirito, ciò per cui il

---

cultura generale […] ricorda le sue condizioni d'esistenza, che ad una si riducono: l'umanità" (trad. mia). *Ibid.*

[141] Proprio su questa constatazione di Maritain si apre la citata conferenza eliotiana. Cfr. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, cit. , p. 113.

linguaggio umano non è ancora preparato, "the word within a word, unable to speak a word",[142] troveranno la giusta espressione.

Straordinaria sensibilità moderna, quella di Maritain. L'ingenuità del suo *apostolato* a volte fa sorridere, a volte è imbarazzante, ma il ragionamento risulta sempre convincente, perché mantiene una netta separazione tra piani del discorso che pure sono collegati, tra critica letteraria e propaganda religiosa. Umanesimo d'altri tempi:

> After so much literature and a confidence originally so proud in the liberated reason, in the freeing of personality, have ended in the disintegration shown by Dada, or by the words in liberty of futurism (that last sight of the past), it [poetry] feels that it must gather together again, reconcile the powers of imagination and sensibility with religious cognition rediscover 'man altogether in the integral and indissoluble unity of his double nature', spiritual and fleshly […] It will not free itself from language, nor from the work to be done, but it must take these intermediaries of the soul transparent, and, by diligent attention and abnegation, make of matter a means of transmission which will not alter or mutilate its message.[143]

Si tratta di parole che segnarono fortemente il cammino della critica letteraria e sociale eliotiana lungo gli anni Trenta, attraverso lo sconcertante passaggio di *Religion and Literature* (1935), in cui l'autore di *Murder in the Cathedral* si rivolge ai lettori *cristiani* perché esaminino attentamente le proprie letture, soprattutto le opere d'immaginazione, "with explicit ethical and theological standards", dato che la letteratura moderna "repudiates , or is wholly ignorant of, our most fundamental and important beliefs".[144]

In modo simile, nell'anno in cui sarebbero cessate le pubblicazioni di «The Criterion», ormai divenuto un vero e proprio *religio-politic organ*, più che un'idealizzata rivista *of general ideas*, Eliot arrivò a concepire la propria idea di società

---

[142] T. S. Eliot, *Lancelot Andrewes*, in T. S. Eliot, *Selected Essays*, cit. , p. 307. Alla luce di questo confronto con Maritain, si veda anche l'incipit manierista della quinta sezione di *Ash Wednesday* (1930): "If the lost word is lost, if the spent word is spent / If the unheard, unspoken / Word is unspoken, unheard; / Still is the unspoken word, the Word unheard, / The Word without a word, the Word within / The world and for the world; / And the light shone in darkness and / Against the Word the unstilled world still whirled / About the centre of the silent Word". Da T. S. Eliot, *Opere: 1904-1929*, cit.

[143] "Dopo che tanta letteratura ed una fiducia originariamente così deliberata nei confronti della libera ragione, dell'affrancamento della personalità, si è conclusa nella disintegrazione mostrata da Dada, o dalle parole in libertà del futurismo (ultimo sguardo al passato), essa [la poesia] sente di dover radunare nuovamente insieme, riconciliare i poteri dell'immaginazione e della sensibilità, riscoprendo con religiosa cognizione 'l'uomo *tout court*, nell'integrale ed indissolubile unità della sua doppia natura', spirito e carne […] Non si libererà del linguaggio, né dall'opera che occorre compiere, ma deve rendere trasparenti codesti intermediari dell'anima e, con diligente attenzione e abnegazione, fare della materia un mezzo di trasmissione, che non alteri o mutili il suo messaggio" (trad. mia). Jacques Maritain, *op. cit.*

[144] T. S. Eliot, *Religion and Literature* (1935). In T. S. Eliot, *Selected Essays*, cit. , pp. 343-354.

cristiana, sottolineando come "if you will not have God (and He is a jealous God) you should pay your respects to Hitler or Stalin".[145]

Tuttavia, il riferimento all'*humanisme intégral* di Maritain non sanciva solamente il passaggio ad una gelida *ortodossia*, ma permetteva di integrare in modo dinamico l'idea di tradizione, lo spirito classicista e l'*europeismo* di una rivista, che rimase lo strumento principe della critica letteraria e culturale nell'Inghilterra dell'*entre-deux-guerres*, con quell'*héritage* di valori comuni all'intera civiltà cristiana, nella consapevolezza che "si un reste de conception commune y subsiste ancore de la dignité humaine, de la liberté, des valeurs désinteressées, c'est là un héritage d'idées jadis chrétiennes et de sentiments jadis chrétiens aujourd'hui désaffectés".[146] In tale senso dovremmo intendere il desiderio di Eliot per una letteratura che sia "*un*consciously, rather than deliberately and defiantly, Christian".[147]

[145] In T. S. Eliot, *The Idea of a Christian Society*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1940, p. 64.
[146] Citazione tratta da Jacques Maritain, *L'Humanisme Intégral*. In Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, cit. , p. 207.
[147] T. S. Eliot, *Religion and Literature*, cit.

L'ATTUALITA' DEL SIMBOLISMO

I

Ritradurre Mallarmé.
La versione di Roger Fry e l'eredità del simbolismo

La vecchia formula del traduttore *traditore* non è mai tanto veritiera come nel caso di chi si accinga alla trasposizione dei versi di Stephan Mallarmé nella propria lingua. Roger Fry fu un personaggio di grande spicco nella società della cultura inglese del primo Novecento: nel 1910 organizzò la mostra dei pittori Postimpressionisti che suscitò tanta ammirazione tra gli artisti londinesi e solo tre anni più tardi dava vita agli *Omega Workshops*. La sua passione per le arti visive, infatti, non gli impedì di coltivare anche un interesse per la letteratura, secondo una concezione dell'arte simile a quella del ribelle Wyndham Lewis, che pure nel gruppo di Fry si era inizialmente formato. D'altronde, il suo ruolo non poteva che essere disconosciuto dai rappresentanti dell'avanguardia inglese, mentre il contrario avvenne con il *Bloomsbury Group*.

In *Roger Fry: A Biography* (1940), Virginia Woolf testimonia di come il tema della traduzione letteraria si affacciò cautamente nell'esperienza di Fry all'epoca della pubblicazione di *Vision and Design*, nei primi anni Venti: "One of his greatest pleasures was in poetry, and especially the poetry of Mallarmé. He made no secret of the difficulties he met with […] Assured, then, of an authentic pleasure, Roger Fry's first impulse was to share it".[1] Tuttavia, nell'introdurre il lettore di «The Criterion» al piacere della lettura poetica, Fry avverte causticamente:

> The attempt is here made to translate quite literally and as far as possible without altering the order of words. The aim has been also to get a rhythmic effect which, though inevitably different from the original, will, it is hoped, recall it.[2]

---

[1] Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, ed. Diane F. Gillespie, Oxford, Blackwell Publishers for the Shakespeare Head Press, 1995, p. 193.

[2] "Il tentativo qui proposto è stato di tradurre in modo abbastanza letterale e, per quanto possibile, senza mutare l'ordine delle parole. Lo scopo è stato anche quello di ottenere un effetto ritmico che, sebbene distante dall'originale, come inevitabile, potesse per lo meno richiamarlo" (trad. mia). Roger Fry, *Mallarmé's 'Herodiade'*, «The Criterion», vol. I, no. 2, January 1923, pp. 119-126. Questa non è l'unico

La raccomandazione pare un dovere di cronaca, anche se Fry è ben conscio di quanto vada perso nella traduzione del poeta francese, ed è molto più di quanto non si possa guadagnare da una sua consacrazione a maestro dell'arte contemporanea, un ruolo che peraltro già era stato riconosciuto a Mallarmé attraverso l'incessante contributo di Verlaine (*Les Poètes maudits*), Huysmans (*A rebours*), e in seguito da colui che viene considerato il suo primo e più affezionato discepolo, Paul Valéry.[3] Se lo scopo è apprezzabile, il prezzo è comunque alto; sempre che l'atto divulgativo non sia pensato unicamente come un punto di partenza, uno stimolo alla letteraria *curiosity* del lettore inglese; e proprio a questo sembra voler indirizzare l'assenza quasi totale di un commento, visto che le poche righe di introduzione ai componimenti e la scarsità delle note al testo, d'altro canto, non indicano un percorso interpretativo ben preciso: egli si limita così a presentare i tre testi, *The gift of the poem*, *Herodiade* e il *Cantique de St. Jean*, dei quali non è fornita la versione in lingua originale, come i componenti di un "single whole".

Don du poème fu composta nel 1865, quando Mallarmé già stava lavorando alla maggiore *Hérodiade*, e venne pubblicata per la prima volta alla fine dell'anno successivo nel «Paris Magazine». Nonostante l'autore in persona, confidandosi con Villiers de l'Isle-Adam,[4] lo abbia definito un componimento autoreferenziale, ha ottimamente ragione Fry nel mettere in luce come, già il solo riferimento iniziale alla "nuit d'Idumée",[5] sia un chiaro rimando alla protagonista del successivo poemetto. Tuttavia, se con *Hérodiade* si inaugurava una nuova fase della poesia mallarméana, legata all'abbandono delle illusioni religiose (di una religione dell'arte, beninteso), alla

---

articolo di Fry sulla rivista. Negli anni successivi compaiono tre recensioni, dalle quali si può dedurre che Eliot e i suoi collaboratori dimostrassero di stimare maggiormente l'autore come critico d'arte e meno per le sue aspirazioni letterarie.

[3] Già sul numero successivo di «The Criterion», quello dell'aprile 1923, Eliot pubblicava la traduzione di *Ébauche d'un serpent* tratto da *Charmes* (1922), versione di Mark Wardle poi edita da Faber in volume (Paul Valéry, *The Serpent*, 1924), con una prefazione dello stesso Eliot dal titolo significativo: *A Brief Introduction to the Method of Paul Valéry*. Si comprende come Valéry non fosse considerato soltanto l'*erede* di Mallarmé, ma per quanto riguarda il giudizio dell'arte e la ricezione del pensiero valériano sulla rivista, in naturale affinità con la critica e la poetica di Eliot, rimando al prossimo capitolo.

[4] Lettera datata 31 dicembre 1865. Anche il breve commento di Fry sembra rifarsi all'interpretazione autoriale di un'esperienza personale: "He has been writing the poem through the night, and, as he finishes it, the dawn breaks through the window […] a cry of triumph at the dawn and also at his having accomplished the painful delivery of the poem, on which he now gazes with mixed pride and horror". Cfr. T. S. Eliot, *The Music of Poetry* (1942), in T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber Limited, 1956, pp. 26-38.

[5] Stephan Mallarmé, *Don du poème*. In Stephan Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

scoperta del *Néant* e al concepimento della *Grand Œuvre* che tormenterà tanto il poeta, quanto la storia francese della filologia d'autore (soprattutto negli anni Cinquanta si ebbe una grande fioritura di studi intorno alla composizione, mai terminata, del cosiddetto *Livre*: ricordo almeno i nomi di Jacques Scherer e Gardner Davies), qui è ancora presente la tentazione di un'ispirazione più tradizionale, quella del sogno angelico (colorato di un *vierge azur*; al contrario, Erodiade pretende che venga chiusa ogni finestra da cui penetra un *azur seraphique*), della scrittura fonosimbolica, di una voce poetica che si affida alla musica della viola e del clavicembalo: "c'ést-à-dire tout le symbolisme musical des premiers poèmes – à une époque où Mallarmé s'applique à faire de sa poésie la *musicienne du silence*".[6]

Hérodiade, la cui prima versione era in realtà destinata al teatro, fu pubblicata in «Le Parnasse contemporain» nel 1869. Il testo su cui Fry interviene, sottolineando appunto la singolarità nell'uso mallarméano della "dramatic form",[7] è la seconda sezione dell'opera, seguente l'*Ouverture ancienne*, il dialogo con la nutrice. Soprattutto, si tratta della registrazione di una crisi spirituale e poetica: l'esibizione, da parte della fanciulla, di un altezzoso disdegno, la sua attesa per la fatidica "chose inconnue" e la continua ricerca in se stessa di una verità nuova (è l'immagine dello specchio, ma anche quella del fiore solitario: "Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie"),[8] sono anche immagini della poesia mallarméana, che "va découvrir sa vérité en elle-même, c'est-à-dire dans les mots, en se faisant, comme la vierge au miroir, allégorique d'elle même".[9] Contro il *vieux livre* della nutrice, si inaugura il sogno di un libro nuovo, che approderà all'interminabile fatica, oggi ben documentata, de *Les Noces d'Hérodiade*. Il terzo testo, sul quale l'autore ancora stava lavorando nel 1896, rappresenta in tal senso il polo opposto dell'evoluzione compositiva. Nelle parole del traduttore,

> *The Cantique de St. Jean* is an example of Mallarmé's method of extreme condensation. This makes the syntax, although perfectly logical, difficult to decipher. Mallarmé relies upon gender to establish relations between words which are so far apart that their connection is unexpected.[10]

---

[6] Cfr. l'apparato critico ai testi di *Don du poème* e *Hérodiade*. In Stephan Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit. , pp. 1163-1166.
[7] Roger Fry, *op. cit.*
[8] Stephan Mallarmé, *Hérodiade*. *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] "Il *Cantique de St. Jean* è un esempio del metodo di estrema condensazione mallarméano. Ciò rende la sintassi, per quanto perfettamente logica, difficile da decifrare. Mallarmé si affida al genere per stabilire relazioni tra parole così distanti che la loro connessione risulta inaspettata" (trad. mia).

Orazio l'avrebbe definita *callida iunctura*. Qui il canto del Battista non è più soltanto voce del genio poetico, che attraverso la morte si sublima in un ideale, ma è figura della "mortification religieuse", proprio come Erodiade raffigura una "révolte de la vie"; il simbolismo solare dell'uno, "halte surnaturelle", contrasta la spirituale "froidure éternelle" dell'altra; eppure, all'interno di questi due movimenti inversi, i personaggi tra loro convergono:

> Le dépassement du conflit entre la mort et la vie, la stérilité et la fertilité, l'ombre et la lumiére, est décisif pour la création mallarméenne, qui y trouve son mobile fondamental.[11]

Ho sottolineato altrove come l'esigenza, sentita fortemente in «The Criterion», dell'individuazione di un nuovo canone, fosse il motivo dominante l'europeismo della rivista. Tuttavia, le modalità di questo processo furono numerose, e andavano dalla difesa del patrimonio culturale europeo in senso lato, sino alla campagna di pubblicizzazione di quei giovani e promettenti autori (pensiamo innanzitutto a Auden, ma anche a Dylan Thomas; numerose, come ovvio, furono anche le promesse non mantenute) che avrebbero contribuito a modernizzare la tradizione letteraria; insomma, la speranza riposta in questi ultimi era che sarebbero divenuti gli eredi dei *men of 1914*. In mezzo a queste due istanze, si pone la sistemazione critica di tutta un'epoca artistica tra le più ricche e problematiche della letteratura mondiale, all'origine della quale il movimento simbolista s'imponeva per l'importanza della sua produzione e della riflessione estetica che l'accompagnò.

Tra le modalità cui ho accennato, c'è anche quella forma di re-interpretazione implicita che, in fondo, rappresenta il compito di ogni singolo traduttore: quell'età che senta un bisogno irrefrenabile di ritradurre i propri classici stranieri, essa stessa deve averli dapprima sentiti lontani, inattuali, rischiando di perderne il senso una volta per tutte. Ogni nuova traduzione è anche una riscoperta, che si tratti di Dante, Villon o del passato letterario più prossimo. In questo senso, il fatto che nel giro di pochi decenni venga percepito il bisogno di ridisegnare l'immagine del Simbolismo francese, è una testimonianza potente della sua attualità.

---

[11] "Il superamento del conflitto tra la morte e la vita, la sterilità e la fertilità, l'ombra e la luce, è decisivo per la creazione mallarméana, che qui scopre il suo movimento fondamentale" (trad. mia). H. P. Lund, *Mallarmé*. In Beaumarchais, Couty e Rey (a cura di), *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. III, cit. , pp. 1469-1476.

L'iniziazione alla poesia simbolista in Inghilterra avviene tra il 1899 e il 1908, ovvero tra la prima e la seconda (più fortunata) edizione del testo di Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*. Del testo di Symons si conoscono ormai pregi e difetti: Eliot, che pure accolse con entusiasmo la scoperta di autori come Laforgue e Corbière, dei quali altrimenti non sarebbe mai venuto a conoscenza, non nascose il difetto di un'interpretazione ancora troppo legata al decadentismo e soprattutto il grave fraintendimento del ruolo giocato da Baudelaire.[12] Come sottolinea anche Agostino Lombardo, l'opera sembra non reggere all'esame critico, in quanto fondata "non su salde basi teoretiche", bensì su di una posizione "irrazionale e sentimentale". Come a dire, piuttosto un prodotto del simbolismo, che un esame critico del fenomeno: insomma, si tratta della "dichiarazione di fede del poeta in un determinato modo di sentire la poesia". [13] Nelle parole introduttive di Symons, la sacralità della letteratura è promossa a nuova religione:

> Here, then, in this revolt against exteriority, against rhetoric, against a materialistic tradition; in this endeavour to disengage the ultimate essence, the soul, of whatever exists and can be realised by the consciousness; in this dutiful waiting upon every symbol which the soul of things can be made visible; literature, bowed down by so many burdens, may at last attain liberty, and its authentic speech. In attaining this liberty, it accepts a heavier burden; for in speaking to us so intimately, so solemnly, as only religion had hitherto spoken to us, it becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsabilities of the sacred ritual.[14]

E della religione si ereditano anche i misteri, sembra intendere Symons, avendo in mente di certo le prose mallarméane, come *Hérésies Artistiques: L'Art Pour Tous* (1862), in cui si trattano le principali teorie estetiche del simbolismo: "Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystére. Les religions se retranchent

---

[12] Cfr. T. S. Eliot, *The Perfect Critic*, cit. Si veda anche T. S. Eliot, *Baudelaire in our Time*, all'interno del volume *For Lancelot Andrewes* (1928).

[13] Agostino Lombardo, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 107-113.

[14] "Qui poi, in questa rivolta contro l'esteriorità, contro la retorica, contro la tradizione materialista; in questo tentativo di liberare l'essenza più profonda, l'anima di tutto ciò che esiste e può essere realizzato dalla coscienza; in questo soffermarsi doverosamente su ogni simbolo che l'anima delle cose possa rendere visibile; la letteratura, piegata a tanto peso, può infine raggiungere la libertà, il suo linguaggio autentico. Nell'ottenere tale libertà, essa accetta però un peso ancor maggiore; perché parlandoci in modo così intimo, così solenne, come solo la religione prima ci aveva parlato, diviene essa stessa una sorta di religione, e del sacro rituale eredita anche tutti i doveri e le responsabilità" (trad. mia). Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, introduction by R. Ellmann, New York, Dutton & Co. , 1958, pp. 62-75.

à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens".[15] Tra i saggi di Symons, che ai famosi *Mardis* in Rue de Rome una volta aveva anche partecipato, il più importante è senza dubbio quello su Mallarmé: il maggior motivo d'interesse consiste nella riesposizione delle idee estetiche mallarméane, presentate per la prima volta in forma sistematica al pubblico inglese. Soprattutto, Symons tratteggia la relazione wagneriana tra poesia e musica, che raggiunge il pieno compimento nei capolavori di *L'Aprés-midi d'un faune* e di *Hérodiade*: qui si raggiunge l'ideale di una poesia in cui "every word is a jewel, scattering and recapturing sudden fire, every image is a symbol, and the whole poem is visible music".[16] Inoltre, l'autore non manca di approfondire il culto della parola, "treated indeed with a kind of *adoration*"; il ruolo dell'evocazione, che scaturisce attraverso "some elaborate, instantaneous magic of language"; infine, il primato dell'essenza sull'espressione ("to be, rather than to express"). In questo sfruttamento delle parole, "as if they had never been used before", il poeta riscopre la chimerica verginità del linguaggio e si avvicina all'opera pura; ma il prezzo da pagare, mette in luce Symons, è quello di una "elocutionary disappearence of the poet", quasi un'eliotiana *estinzione della personalità*.

Tuttavia, l'analisi del processo compositivo della poesia di Mallarmé, che giunge a tracciare dei limiti interessanti per quanto riguarda una teoria delle sensazioni mentali, da cui sgorgano il ritmo dapprima, poi le parole, e infine l'aspirazione verso una perfezione poetica che s'impone come mistificazione-cancellazione di ogni tappa del processo elaborativo mentale e scritto, conduce Symons ad un'implicita contraddizione. Essa è tanto più importante in quanto, secondo Lombardo, testimonia del particolare carattere che il simbolismo avrebbe assunto in Inghilterra. Se è vero che Symons riconosce e abbraccia con devozione la poetica simbolista, egli lamenta anche, a proposito delle liriche più oscure di Mallarmé, "the fatal enchantments, fatal for him, of theories which are so greatly needed by others". Non si capisce in effetti perché queste teorie dovessero risultare fatali soltanto per lui, e ha ragione Lombardo nel ritenere che Symons, forse senza rendersene conto, "sembra voler scindere gli ultimi risultati poetici di Mallarmé dalle teorie che ne erano alla base e accetta queste, escludendo quelle".[17]

---

[15] Si veda tra gli *Articles non recueillis*, in Stephan Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 360-364. In particolare, quello citato apparve su «L'Artiste», 15 septembre 1862.
[16] Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, cit.
[17] Agostino Lombardo, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, cit.

Ne deriva così una ricezione parziale, eppure positiva, di cui tutta la poesia inglese sarebbe debitrice: infatti, pur poggiando su un errore teorico, essa ne trae "gli elementi più duraturi e sostanziali". La poesia, insomma, e non le teorie estetiche del simbolismo. Sembra che Lombardo esageri l'influenza del testo di Symons, anche se è pur vero che la terza edizione ampliata (1919) testimonia di un successo buono e duraturo; eppure, non sembra plausibile che di qui addirittura se ne deduca "la posizione di guida assunta dalla poesia inglese nell'età contemporanea", né tanto meno mi trova d'accordo l'osservazione di quanto sia ingiustificato "denunciare una frattura tra poesia contemporanea e poesia decadente": è legittimo ritenere che alcune delle tecniche più rivoluzionarie della poesia modernista, in un processo di cosciente ri-appropriazione del linguaggio che ha le radici nella poesia francese tra Baudelaire e Valéry, non siano altro che un tentativo di riaffermare l'egemonia di un io poetico frammentario, sconvolto, decaduto e privato della sua *aureola*, il quale cela dietro ad una montagna di macerie, voci e citazioni, uno spirito ancora romantico; ciò nondimeno, la frattura era avvenuta.

Riconoscere i propri maestri non significa forzatamente riconoscerli in una continuità, bensì spesso in un'aspra dialettica, anche se il concetto appare ben più difficile quando si tratti di un *quasi* contemporaneo rispetto ad un classico antico, a Dante o a Shakespeare: è intuitivo che questi ultimi vadano *attualizzati*; ma attualizzare l'opera di un poeta morto da meno di trent'anni, è impresa molto più ardua. Il punto è che, quando Symons scrisse questo libro, nell'anno che vedeva la pubblicazione de *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, i lettori inglesi iniziavano appena a fare la conoscenza dei poeti di cui egli trattava.

Se la poesia simbolista trovò uno spazio privilegiato in «The Criterion», come accadde, oltre che con Mallarmé, anche con Laforgue e Corbière, è giocoforza attribuirlo alla poetica eliotiana. Tuttavia, per quanto reazionario era destinato a divenire il polo culturale della rivista (ed è impossibile non vedere la relazione con la vicenda personale di Eliot, anche se tra la teoria di un tradimento degli ideali giovanili e quella di un coerente sviluppo nella carriera del poeta, c'è spazio per diverse sfumature), occorre ricordare che tutte le decisioni editoriali ebbero un significato ben più che personale; a volte furono scelte provocatorie, che oggi più non sono percepite come tali poiché spesso si trattò delle scelte giuste, di quello che sarebbe divenuto il nostro canone della modernità. I difetti della rivista, e non sono pochi, andrebbero illustrati sui

vuoti, più che sui pieni, sulle assenze, prima che sulle presenze. Anche l'esperienza traduttoria di Roger Fry, dunque, segnala come l'ingresso nel canone della modernità a volte avvenga pacificamente, a volte, invece, provochi dei veri e propri scossoni; altre volte, infine, è necessario riprendere in mano ciò che già si era dato per acquisito e nel farlo, pochi sono in grado di giudicare con distacco. Questo, probabilmente, è stato il caso della ricezione del simbolismo in Inghilterra: «The Criterion» non poteva, almeno nelle intenzioni, accontentarsi di interpretazioni parziali, come era quella di Symons. La fiducia infusa da Eliot era che tutto, con il passare del tempo, e grazie all'opera di chi, con gli strumenti della critica, si esercita in tal senso, è destinato a riaggiustarsi.

Ad un primo sguardo, il lavoro svolto da Roger Fry appare assolutamente neutrale: si tratta di una translitterazione completa del verso, piuttosto che di un'operazione traduttoria. In essa, invero, per quanto un traduttore si sforzi di infrangere il meno possibile le regole, di ricostruire il contenuto, conservando la polisemia dei significati e riproducendo, anche con altri mezzi (magari quei mezzi autoctoni di cui ogni lingua dispone ad ogni scopo), la magia di un ritmo e dei suoi strumenti fonici; e per quanto ciascuna di queste variabili sia importante, egli è obbligato a compiere una scelta precisa, alla base della quale si pone ovviamente la conoscenza dell'autore e dell'opera, della *parole* ancor più che della *langue*. Non si può giudicare il valore di una traduzione esclusivamente da questa scelta preliminare, poiché sono necessarie anche una conoscenza linguistica e una sensibilità poetica fuori dal comune; tuttavia, un'errata selezione di tali elementi comporta inevitabilmente il fallimento di ogni tentativo compiuto dallo studioso. Ecco allora perché la versione di Fry sembra convincere poco: non al versante contenutistico avrebbe dovuto rivolgersi, bensì alla suggestione dei nomi e dei verbi, alla densità dell'aggettivazione; se non ad un ritmo che resta comunque sfuggente, almeno ad alcuni dei tecnicismi fonici che riecheggiano da un verso all'altro nell'originale.[18]

---

[18] Al confronto, le traduzioni riportate da Symons nel saggio su Mallarmé sono tutt'altra cosa. Mi riferisco però a testi meno *oscuri* di quelli che hanno impegnato Fry: *Brise marine* e *Soupir*. Si veda soltanto l'esordio del primo componimento citato (tradotto con il titolo *Sea-wind*), celebre incipit mallarmeano:

> La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres
> Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
> D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!

Il passo viene riprodotto, con buona tenuta del significato, attraverso i mezzi fonici della lingua d'arrivo:

Un indirizzo esegetico-esplicativo, d'altronde, era ben diffuso nell'interpretazione mallarméana, e tra i suoi principali rappresentanti era Charles Mauron, stimato collaboratore del «Criterion»,[19] buon amico di Fry e in seguito autore di alcuni studi mallarméani, come *Mallarmé l'obscur* (1941) e soprattutto *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950), nei quali, affidandosi ai metodi di una critica psicanalitica dosata con tatto e sensibilità estetica, egli credette di ravvisare nel ricordo inconscio e ossessivo delle persone più care al poeta, il principio di una *explication souterraine*. Proprio Mauron collaborò all'edizione delle poesie di Mallarmé, tradotte da Roger Fry e pubblicate nel 1936,[20] con l'allestimento di un vero e proprio apparato di glosse. Se buona abitudine per qualunque critico è diffidare dai commenti di un autore riguardo alla sua stessa opera, in questo caso non sembra inutile ricordare la fredda reazione di Mallarmé di fronte alle prime parafrasi delle sue poesie, apparse nel 1886 in «La Vogue»: "Pourquoi explique-t-il mes vers? Cela tendrait à faire croire qu'ils sont obscurs".[21] Ancor meglio, Paul Valéry osserva che

> les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et alterée leur substance sonore.[22]

Tanto più, nell'ambito della traduzione poetica, la presenza di un glossario assume un significato ben diverso (da quello che, per esempio, può avere il prezioso

---

> The flesh is sad, alas! And all the books are read.
> Flight, only flight! I feel that birds are wild to tread
> The floor of unknown foam, and to attain the skies!

Si nota che il primo verso introduce una rima interna (*sad – read*), richiamata anche dall'assonanza; allo stesso modo, la scelta dei termini nel secondo verso, pur operando uno scivolamento sul piano semantico, cerca di compensare la perdita della rima interna (*oiseaux – cieux*) e della forte allitterazione, propri dell'originale: ecco allora che *wild* richiama i due ottativi iniziali, legati a loro volta nella catena allitterante da *flesh* (v.1), *feel* (v.2), *floor* e *foam* (v.3). Senza dimenticare che Symons ottiene anche l'apprezzabile risultato di conservare sempre la rima baciata, vorrei soltanto sottolineare, per concludere, come il primo emistichio del terzo verso ("The floor of unknown foam") sia un'ottima combinazione per trasporre il pressoché intraducibile sintagma "l'écume inconnue" di Mallarmé. Tuttavia, lo abbiamo detto, e qui lo si dimostra, il difetto di Symons non era poetico o compositivo, ma solo teorico.

[19] Cfr. capitolo 3.1.

[20] Stéphane Mallarmé, *Poems*, Chatto and Windus, 1936. Il volume fu pubblicato due anni dopo la morte dello stesso Roger Fry.

[21] Cfr. Franco Simone (diretto da), *Dizionario critico della letteratura francese*, vol. II, Torino, UTET, 1972.

[22] "I versi più belli del mondo sono privi di significato o insensati, una volta rotto il loro movimento armonico e alterata la loro sostanza sonora" (trad. mia). Paul Valéry, *Variantes sur les Bucoliques*, introduzione dell'autore alla *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile* (1944). In Paul Valéry, *Œuvres*, vol . I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, pp. 207-222.

apparato di note che Eliot in persona pospose alla sua *Waste Land*), cioè rappresenta un'esplicita rottura tra il piano dei significati e dei significanti: credo che sia compito del traduttore compensare in qualche modo i due piani, non certo incidere tra di essi una separazione maggiore. Tuttavia, si può ammettere che lo stesso Eliot avrebbe ricordato con apprezzamento l'operato di Fry e Mauron nel saggio *The Music of Poetry* (1942), in quanto se è pur sempre ovvio osservare che "the meaning of a poem may wholly escape paraphrase",[23] non lo è forse altrettanto affermare che il senso di una poesia possa anche essere "something larger than its author's conscious purpose, and something remote from its origins".

Dunque, il ruolo dell'interprete diviene fondamentale, poiché un poeta come Mallarmé, ritenuto tra i più *oscuri* poeti moderni ("of whom the French sometimes say that his language is so peculiar that it can be understood only by foreigners"), ci appare costantemente impegnato "with frontiers of consciousness beyond which words fail, though meaning still exist", laddove il significato non è perso, ma frantumato dalle molteplici esperienze della lettura. Una poesia che assuma una tale autocoscienza smarrisce il proprio valore di strumento della comunicazione, di dialogo aperto con un fruitore, ciò che invece ogni traduttore s'incarica, forse a torto, di recuperare almeno parzialmente. Quello di mantenere accettabile il livello di *comunicabilità* del testo era un compito che non poteva facilmente sfuggire ad un critico così esperto nelle arti *visive*, per quanto amatoriale e *irresponsabile* fosse stata la sua decisione. Sempre nel testo della Woolf, a proposito del sincretismo artistico che spinse Fry al versante letterario e poetico, si legge:

> Mallarmé stood with Cézanne among his [Fry's] patron saints […] The arts of paintings and writing lay close together, and Roger Fry was always making raids across the boundaries. He was careful to explain that he knew nothing whatever about the writers' problems, but that did not prevent him from discussing the other art. He enjoyed his irresponsability.[24]

---

[23] T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, cit. In realtà, il posteriore apprezzamento di Eliot è soltanto parziale. Più che esprimere un giudizio positivo sulla traduzione mallarméana di Fry e Mauron, egli distribuisce degli alibi. Si veda il seguente passo, che si riferisce appunto al metodo traduttorio ed esegetico cui ho accennato: "when I learn that a difficult sonnet was inspired by seeing a painting on the ceiling reflected on the polished top of a table, or by seeing the light reflected from the foam on a glass of beer, I can only say that this may be a correct embriology, but it is not the meaning ". *Ibid.*

[24] "Mallarmé era, insieme a Cézanne, uno dei suoi [di Fry] santi protettori […] Pittura e letteratura erano intimamente legate, e Roger Fry di continuo attraversava il confine tra le due arti. Era attento a sottolineare come non avesse compreso mai nulla di ciò che riguarda i problemi dello scrittore, ma questo non gli impedì di interessarsi e discutere di letteratura. In ciò, amava la propria irresponsabilità" (trad. mia). *Ibid.*

Ancora una volta, è questione di competenze. In una lettera del 1921 rivolta al poeta laureato Robert Bridges, Fry illustra i suoi approcci alla poesia di Mallarmé, attraverso il tentativo di attenersi il più possibile alla "original verbal sequence", riproducendo al tempo stesso "whatever echo of the rhythm I can manage":[25] nei testi in questione tale sforzo è ben presente, ma la sensazione è che la sintesi non si compia del tutto.

L'analisi delle traduzioni di Fry inizia da una semplice constatazione, che è anche una certezza per lo studioso: egli non muta mai l'ordine sintattico del verso, non sconvolge l'ordine delle parole nella frase. Pare davvero una trasposizione parola per parola, tanto più che sono rari i casi in cui intervenga una sfumatura di significato: a chi lesse Mallarmé per la prima volta in questa versione, non sarà sembrato vero che si trattasse dell'*oscuro* poeta di cui si era fatto tanto parlare.[26] Credo che proprio l'intento primariamente divulgativo di questi testi, volto a sfatare un mito dell'oscurità poetica che lo stesso Mallarmé aveva contribuito, forse involontariamente, a creare,

---

[25] Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, cit.

[26] Si veda l'esordio di *The gift of the poem*. Nell'originale *Don du poème*, lo spostamento di una singola parola demolirebbe l'intera costruzione.

> Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
> Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
> Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
> Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
> L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
> Palmes! Et quand elle a montré cette relique
> A ce père essayant un sourire ennemi,
> La solitude bleue et stérile a frémi. (Stephan Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit.)

Così traduce Fry:

> I bring you the child of an Idumaean night!
> Black, with wing bleeding, pale, unfeatured.
> Through the glass burnt with aromatics and gold,
> Through the panes icy, alas! and still desolate,
> The dawn burst on the lamp angelic,
> Palms! And when it showed this relic,
> To the father attempting an enemy smile,
> The blue and sterile solitude shivered. (Roger Fry, *op. cit.*)

giustificasse l'uso discreto dei tecnicismi fonosimbolici e musicali da parte di Fry, che si sforza di riuscire quasi prosastico.[27]

La medesima strategia è adottata nella versione di *Herodiade*, in cui il respiro più ampio del discorso drammatico autorizza Fry a prendersi le sue libertà, pur nella quasi integrale trasposizione dell'ordine sintattico.[28] Tuttavia, la prova più ardua per qualunque traduttore era il *Cantique de St. Jean*; pertanto è anche l'esempio meno probante al quale il lettore potrebbe rivolgere un'aspettativa concreta. Ci sono passi in cui sembra che Mallarmé abbia lavorato per entrambi, e non solo, in un linguaggio davvero *puro*.

Si confronti, a tale riprova, la prima strofa dell'originale con la traduzione inglese di Fry e con quella italiana di Luciana Frezza:

---

[27] Mentre il discorso procede di pari passo, la ricca suggestione dell'originale rivive soltanto in pochi punti: il v.1 è interamente sostenuto dall'esotica musicalità dell'aggettivo *Idumaean*, che si distende tra i più brevi assonanti *child* e *night*. Del resto, non sarà davvero il merito di Fry la costruzione anaforica dei vv. 3-4, né tanto meno la corrispondenza *lamp – Palms* ai vv. 5-6; piuttosto qui è da segnalare il ricorso alla rima, che è già dell'originale, ma che costringe all'inversione della posizione del determinante (*angelic – relic*). I vv. 7-8 rappresentano forse il passaggio più riuscito, grazie all'introduzione della rima interna (*smile – sterile*; il che però non compensa la perdita delle molte sacrificate), all'alliterazione, al ritmo che scivola nel finale sugli accenti di parola proparossitoni ("The blue and sterile solitude shivered"). Fry spesso riesce ad ottenere effetti ravvicinati, piccoli accordi di sintagmi, piuttosto che un'intera sinfonia; la composizione, così, si affida a questi accostamenti improvvisi, eppure mai violenti: "the cold feet of you both" (v.10), "your voice recalling viol and clavecin (v.11; ma si veda Mallarmé: "ta voix rappellant viole et clavecin") e infine l'intero v.12: "With your *faded finger* you will *press* the *breast*".

[28] Si moltiplicano innanzitutto i sintagmi allitteranti ("your f*ing*ers and their r*ing*s", v.2; "a *k*iss would *k*ill me", v.8; "*d*ying *d*istances"; "*p*ale ad an old *b*ook, and *b*lack", v. 45; "*ch*ills... and *ch*eck", v.59; "What *s*ure demon cas*ts* this *s*inister *s*pell / This kis*s*, these offered *sc*ents, and, *sh*all I *s*ay it," vv. 61-62; "I*gn*ored *g*old", v.99; "the *s*ombre *s*leep of a primeval *s*oil", v.100; "tres*ses*" – "mas*s*ive" vv.103-104; "*ha*rd *hea*rt", v. 120; "*S*eraphic *s*miles in the *p*rofound *p*anes", v. 122; "Waves / Rock ge*n*tly and, yo*n*der, *kn*ow you *n*ot a la*n*d / Where the *s*inister *s*ky has the hated regard", vv. 124-6; "*u*tter the *u*ltimate, bruised, *s*obs" v. 148). Inoltre, diviene decisivo il ruolo dell'assonanza e della rima interna, come unico mezzo per ricalibrare una versificazione che Mallarmè aveva concepito originariamente per un nuovo genere teatrale di poesia e musica, secondo un ideale wagneriano, e si strutturava essenzialmente nello schema della rima baciata ("*prison* of *iron*" – "lions", vv. 14-15; "*fated* and hands *unscated*", v.16; "silence" – "indolence", vv. 23-24; "forgetfulness" – "paleness" – "coldness", vv. 38-40-41; "water frozen", v. 48; "Like l*ea*ves ben*ea*th", v. 51; "even*ings*" – "dreams", vv. 53-4; "devoured" – "ignored", vv. 83-84; "day" – "dis*dain*", v. 90; "But who would *touch* me, of the lions *untouched*?", v. 91; "Metals" – "fatal", vv. 103-4; "evil *age* / … Sibylline *caves*", vv. 105-6; "shudder" – "summer", vv. 109-10; "inspire" – "reptile", vv. 115-6; "light" – "die", vv. 118-9; "I think myself *alone* in my *monotone* country", v.124). Un esempio particolarmente significativo in cui si concentrano i diversi fenomeni compositivi cui ho accennato, è costituito dai versi finali; l'addio di Erodiade alla nutrice:

> I await a thing unknown
> Or perhaps, ignoring, the mystery and your cries,
> You utter the ultimate, bruised, sobs
> Of a childhood feeling amid its reveries
> Separate each from each from its cold polished stones. (Roger Fry, *op. cit.*)

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
  Incandescent

Its supernatural stay
Had kept the sun on high
Now it descends again
Incandescent

Il sol che s'è fermato
Dal prodigio esaltato
Subito ridiscende
Incandescente[29]

A questo punto gli strumenti del traduttore possono poco, e sebbene sia riduttivo il forzato rimando alla lettura dell'originale, ci sono casi in cui è la strada più saggia per evitare che la traduzione scada nella parafrasi. Ciò nonostante, esiste un altro modo di porre la questione: nonostante l'estrema condensazione semantica già constatata da Fry, si potrebbe anche ammettere che il testo tradotto non perda del tutto il confronto con la sua fonte francese. Eppure, nessuno crederà ai meriti del talento di Roger Fry. Piuttosto, come già ho cercato di dimostrare, è meglio credere che qui il traduttore divenga semplicemente strumento di un potere più alto, un mezzo quasi incosciente attraverso il quale possa scorrere la *parole* dell'autore francese, interprete di una musicalità "heard so deeply / That is not heard at all". Forse corro il rischio di passare per un teorico dell'invasamento divino, ma non mi è sembrata arbitraria la ripresa di Eliot in *Little Gidding*, anzi incredibilmente precisa, quasi letterale, in un passo come: "The dove descending breaks the air / With flame of incandescent terror / Of which the tongues declare / The one discharge from sin and error."[30]

Detto questo, sarebbe eccessivo rivolgere una critica radicale all'operato di Fry, in quanto la sua vicenda di traduttore non aspirò mai a raggiungere la completezza, piuttosto si pose volontariamente e sin dall'inizio sotto l'egida della precarietà, come lo stesso autore non avrebbe mancato di rimarcare nell'introduzione (*An Early Introduction*) al già citato volume mallerméano del 1936, in cui definì significativamente il proprio lavoro "only a preliminary essay towards a final

[29] Stephan Mallarmé, *Cantique de St. Jean*. In Stephan Mallarmé, *Opere scelte*, a cura di Luigi De Nardis, Parma, Guanda, 1961.
[30] Entrambe le citazioni sono tratte da T. S. Eliot, *Four Quartets* (1936-1942), rispettivamente dalla sezione *The Dry Salvages* e *Little Gidding*. In T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit.

translation".[31] Se poi esista qualcosa di paragonabile ad una traduzione ultima, che si distingua tanto dalla traduzione *artistica* o *d'autore*, quanto da una concezione dell'opera traduttoria come *work in progress*, questa è tutt'altra questione.

La traduzione poetica è forse l'ambito in cui il gruppo editoriale diretto da Eliot dovette compiere le scelte più delicate, in quanto presupponeva un vaglio critico e formale, un duplice movimento interpretativo: una volta delineata una certa tradizione, era necessario darle una voce. Urgenza divulgativa, ma non solo. Se il gemellaggio con la cultura francese rendeva tappe obbligate del confronto letterario le traduzioni da Mallarmé e Valéry, il panorama si arricchì di presenze importanti anche al di fuori di quel ben noto indirizzo artistico. In particolare, il 1928 è l'anno delle grandi traduzioni straniere: Eliot traduce St.-John Perse, Praz si cimenta con l'*Arsenio* di Montale, Valassopoulo propone per la seconda volta le liriche di Kavafis. Anche i poeti *minori* sono accolti nella bella scuola dei maestri europei.

Per la rivista londinese, questa è l'età dell'oro.

[31] In Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, cit. , p. 359.

II

Jules Laforgue, il poeta difficile. *The sense of his own age*

In una temperie culturale di tale ricchezza, s'inserisce pienamente l'intervento di Peter Quennell, grande divulgatore della letteratura francese, che riconduce il lettore sui passi della poesia simbolista, introducendo l'opera di Jules Laforgue, un autore che aveva iniziato solo da pochi anni a conoscere una fortuna degna del proprio nome, e ciò principalmente in Inghilterra grazie al successo ottenuto da alcuni versi giovanili di Eliot, in cui la sua influenza è palese, ma anche per merito di Pound e del già citato testo di Symons.[32]

In apertura del suo saggio *Notes on a reading of Jules Laforgue*, Quennell mette in guardia il critico da ogni semplificazione dell'opera del poeta bretone, poiché non importa che l'ampiezza della sua produzione sia inferiore a quella di un Rimbaud o di Baudelaire. Piuttosto, "the smallness of Laforgue's achievement, judging in areas of print, necessitates a more complicated ramification of alleyways and, since the objective is slighter, a more wary and more delicate advance by his critic".[33] Ecco che allora, nell'approccio alla poesia e ai testi delle *Moralités Légendaires* (1887), anche il traduttore deve operare con la stessa metodologia, in modo che "faults and subtleties, so intimately connected, appear where early glances, anxious to comprehend the whole, have accomplished a ruthless simplification. Division takes place and reunion as well. Details fuse together and reappear under the form of general peculiarities. Suspicions are dissipated or confirmed." È il segno di come la traduzione letteraria nel Novecento sia l'unico strumento indispensabile per una critica che guardi all'unità spirituale dell'Europa.

---

[32] Peter Quennell, *Notes on a reading of Jules Laforgue,* «The Criterion», vol. VII, no. 3, March 1928, pp. 219-231. L'autore del saggio si occupa principalmente delle brevi recensioni in *Book Review*: se ne contano quattordici, tra cui quelle a Blunden, Cowley, C. D. Lewis, Baudelaire e Tzara. In rapporto al volume di Symons, riporto le parole con cui Eliot recensisce proprio un testo di Quennell, *Baudelaire and the Symbolists: Five Essays*, in *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IX, no. 35, January 1930, pp. 357-359: "Mr. Quennell has done for his generation what Arthur Symons did many years ago […] I myself owe Mr. Symons a great debt: but for having read his book I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue or Rimbaud; I should probably not have begun to read Verlaine; and but for reading Verlaine, I should not have heard of Corbière". Per il resto, mi riferisco ovviamente a T. S. Eliot, *Prufrock and other observations* (1917). Pound, invece, propose l'esempio di Laforgue come artista incomparabile in *Study of French poets* (1918) e *ABC of reading* (1934).

[33] Peter Quennell, *op. cit.*

Quindi, il discorso di Quennell si sviluppa ottimamente in un'ottica comparatistica. Una volta fatto cenno alla biografia di Laforgue, al suo carattere schivo, in apparenza innocente, governato da un autocontrollo ben consapevole e da un calcolato senso del decoro, all'impercettibile dandismo del suo comportamento pubblico, cui si opponeva il fuoco di una sensibilità accesa nella sfera dei sentimenti personali, così come si legge nelle sue lettere alla sorella; una volta dissipati simili interrogativi e scartati i luoghi comuni del tipico poeta maledetto alla Verlaine, Quennell mette in risalto il debito laforghiano nei confronti di Baudelaire, tanto nella derivazione dei temi letterari (il più importante è quello dell'*Invitation au Voyage*: "Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate"),[34] quanto nell'assunzione di un certo *tono* della voce poetica, "as of one talking languidly, in a low voice, the lips always teased into a sligthly bitter smile".[35] In tal modo, è giustificato credere che "to limit itself was a voluntary condition of his [Laforgue's] success", come anche, aggiungerei, il carattere *difficile* della scrittura laforghiana.

Tuttavia, l'analisi del rapporto tra il padre del simbolismo e l'opera di Laforgue, cui si affianca la figura importante di Tristan Corbière, dischiude scenari ben noti alla critica anglosassone. Il termine di paragone, ancora una volta, sono i *Metaphysical Poets*, secondo quanto già teorizzato da Eliot:

> We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehend great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning […] Hence we get something which looks very much like the conceit – we get, in fact, a method curiously similar to that of the 'metaphysical poets', similar also in its use of obscure words and simple phrasing […] Jules Laforgue, and Trsitan Corbière in many of his poems, are nearer to the 'school of Donne' than any modern English poet.[36]

[34] Quennell si riferisce al racconto laforghiano *Le Deux Pigeons* (1888).
[35] Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, cit. , pp. 56-62.
[36] "Tutto quello che possiamo dire è che non si vede come, nella nostra civiltà, così come oggi è strutturata, i poeti non possano che essere difficili. La nostra civiltà racchiude una grande varietà e complessità: varietà e complessità che, agendo su una sensibilità raffinata, non possono che produrre risultati vari e complessi. Il poeta deve diventare sempre più totalizzante, allusivo, indiretto, al fine di forzare il linguaggio, di smembrarlo se necessario perché incanali il significato […] Qui troviamo qualcosa di assai simile al concettismo metafisico, una tecnica, in realtà, curiosamente analoga a quella dei poeti metafisici, analoga perfino nel suo uso di termini oscuri e di un periodare semplice […] Jules Laforgue, e Tristan Corbière in molte sue composizioni, sono più vicini alla "scuola di Donne" di ogni altro poeta inglese moderno". T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921). Tratto da T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, cit. , pp. 122-130. La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit. , pp. 570-581. Cfr. T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, London, Faber and Faber Limited, 1993. Soprattutto, si vedano le lezioni intitolate *The Nineteenth Century: Summary and Comparison* (1926) e

Se Baudelaire sta all'eloquenza elisabettiana, allora Laforgue è il poeta metafisico, il vero innovatore, colui che non viene a spezzare, ma a perpetuare una tradizione amata attraverso lo scisma, adattando la tecnica e i materiali poetici alle proprie esigenze di modernità, secondo una dialettica letteraria di cui distruzione e costruzione sono le fasi imprescindibili. Il ritmo mutevole dei versi di Marvell, la musica che accompagna la voce interiore del poeta, come a distinguere "the quality and pressure of emotion",[37] appare anche una prerogativa di quello che da molti è considerato tra gli inventori del *vers libre* francese.

A partire dalle primissime prove, in cui l'influenza di Baudelaire è ancora consistente, Quennell descrive il percorso artistico di Laforgue come mirato ad un "impersonal goal", il momento in cui la coscienza di una sofferente maturità cancella la forma del *complainte*, rinunciando in tal modo ai privilegi dell'io romantico attraverso la limitazione del sé, la rarefazione della forma e la maschera dell'innocenza, ma senza sacrificare la propria sensibilità umana e artistica; e irrompe nel pianto il ridicolo, come già nelle liriche dell'esordio:

> Je puis mourir demain et je n'ai pas aimé
> Mes lèvres n'ont jamais touché lèvres de femme,
> Nulle ne m'a donné dans un regard son âme,
> Nulle ne m'a tenu contre son coeur pâmé[38]

Symons, a questo proposito, descrisse la fragilità disperata di un giovane cresciuto troppo in fretta all'ombra di Rimbaud, "mature to the point of self-negation, as the other is the eternal *enfant terrible*". [39] Laforgue morì a ventisette anni, aggiunge il critico, ma "he has been a dying man all his life". In realtà, ha ben ragione Quennell quando scrive che la poesia di Laforgue si fa carico delle proprie illusioni giovanili, riveste le proprie

---

Laforgue and Corbière in Our Time (1933). Secondo Eliot, "these poets were preoccupied, like the poets of the *trecento* and the poets of the seventeenth century, consciously or unconsciously with the relation of thought and feeling". In particolare, Laforgue viene definito come un poeta estremamente analitico: "for Laforgue, life is *consciously* divided into thought and feeling; but his feelings were such as required an intellectual completion, a *beatitude* and the philosophical systems which he embraced were so much *felt* as to require a sensuous completion". Per cui, il carattere metafisico della poesia laforghiana è duplice e contraddittorio, poichè richiederebbe "the intellectualising of the feeling and the emotionalising of the idea", il paradosso da cui scaturisce la sua celebre carica di ironia. *Op. cit.* , pp. 212-217.

[37] Peter Quennell, *op. cit.*

[38] Jules Laforgue, *Pour le livre d'amour*, da *Le Sanglot de la Terre*. In Jules Laforgue, *Poesie*, prefazione, traduzione, note e bibliografia a cura di Luciana Frezza, Milano, Lerici, 1965.

[39] Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, cit.

ossessioni di miti e luoghi comuni, ma non cede alla tentazione di un "illusory disillusionment".[40] Anche se l'intelletto potesse far buon uso dell'ignoranza, non c'è salvezza in Laforgue che non passi attraverso la lente deformante del *ridicule*: "Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de RAISON".[41]

Dalle poesie alla prosa, il dialogo inscenato nelle *Moralités Légendaires* tra Lohengrin ed Elsa, arricchisce i termini dell'ossessivo conflitto tra "L'âme et la chair, la chair et l'âme"[42]; tra l'uomo di genio, il sofferente protagonista, e la vita degli istinti (nelle parole di lei: "Je ne sais pas, puisque c'est un instinct"). Allo stesso modo, l'Amleto laforghiano, che Maeterlinck sentiva di ritenere ancor più *amletico* di quello originale, mentre osserva in maniera emblematica i cerchi d'acqua di un sasso gettato nello stagno, mormora in versi: "Dans le jardins / De nos instincts, / Allons cueiller / De quoi guérir".[43] Si tratta di un'altra illusione che la risata di Laforgue, quasi una modernista *laughter in action*, provvede a cancellare. Eppure, qui il riso ha una funzione demolitrice e catalizzatrice che a Quennell sembra sfuggire: la derisione dell'arte, facendo cadere in disuso i mezzi espressivi tradizionali, genera le forme nuove. Per questo, come ha messo in luce Daniel Grojnowski, la raccolta parodistica di Laforgue, ancor prima che un capolavoro, appare un rivoluzionario paradigma della modernità, uno di quei libri sacrileghi che smascherano gli artifici di ogni letteratura per mezzo di una scrittura "simple et sans foi comme un bonjour";[44] una prosa che incoraggia l'autore, laddove il verso sembrava intimidirlo.

Quennell non accenna mai esplicitamente alla questione del *vers libre*, seguendo forse la distinzione eliotiana secondo cui "there is only good verse, bad verse, and chaos".[45] Nel delineare la rivoluzione delle forme attuata da Laforgue, tanto nelle raccolte de *Le Concile Féerique* e di *Derniers Vers*, quanto nell'uso delle clausole sillabiche in prosa, egli ricorre ad un termine con cui vorrebbe idealmente ricomporre il

---

[40] Peter Quennell, *op. cit.*
[41] Jules Laforgue, *Simple Agonie*, da *Derniers Vers*. In Jules Laforgue, *Poesie*, cit.
[42] Jules Laforgue, *Dimaches*, da *Derniers Vers*. *Ibid.*
[43] Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, édition critique par Daniel Grojnowski, Genéve, Librairie Droz, 1980. Sono peraltro numerosissime le citazioni e le epigrafi tratte dall'*Amleto* di Shakespeare, che compaiono in tutta l'opera di Laforgue con una funzione intertestuale consapevole, molto vicina all'uso critico e problematico che ne faranno i modernisti, Eliot e Pound tra i primi.
[44] "Simple and faithless as a smile and shake of hand" è un verso de *La figlia che piange*. La composizione del testo risale probabilmente al 1911, anche se la poesia venne pubblicata solo nel 1916 in «Poetry», quindi inclusa nella raccolta di *Prufrock and Other Observations* (1917).
[45] T. S. Eliot, *Reflections on 'vers libre'* (1917), in T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and other writings*, New York, Farrar, Straus & Giroux, p. 189. Cfr. soprattutto il capitolo 5.

conflitto tra forme libere e tradizionali, ma finisce per risultare ancor più ambiguo; è quello di *classicismo*:

> The form had been revolutionized. But so powerless is the form, the exterior form, 'free' or 'traditional', in the last resort either to excuse or condemn, that the attentive ear will hardly mark an alteration, and, if you listen for a peculiar cadence, your ear recovers it wearing an unaccustomed suppleness and ease, and barely emphasizes the formal revolution on which it depends. Too often Laforgue's poems suggest the indefinite postponement of an attempt.[46]

Anche Symons, incontrando una simile difficoltà terminologica, si limita a scrivere: "It is really *vers libre*, but at the same time correct verse, before *vers libre* had been invented".[47] Ciò nonostante, Quennell riesce a coglierne in modo eccezionale il carattere specifico e autoreferenziale, che è poi comune a tutta la poesia moderna, ovvero quel celebre bisogno di scandagliare "the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts",[48] inseguendo un desiderio di totalità che contraddistingue appunto il classico contemporaneo.

"Il faut trouver d'autres thèmes / plus mortels et plus suprême",[49] è il proclama del testamento poetico e spirituale di Laforgue (*Simple agonie*), ma sembrano versi del primo Montale:

> Oh! Que
> Devinant l'instant le plus seul de la nature,
> ma mélodie, toute et unique, monte,
> dans le soir et redouble, et fasse tout ce qu'elle peut
> et dise la chose qu'est la chose…

Se allora Quennel può sostenere che "*Derniers Vers* reach after classicism",[50] questo classicismo è da intendersi necessariamente come "the completness of expression, attained by a masterly innovator of any school, who strikes away from tradition, whose curve of development, insensibly pressing round again into contact, exchanges a long eletric flash with the past".

---

[46] "La forma era stata rivoluzionata. Ma la forma, la forma esteriore, *libera* o *tradizionale*, è in fondo talmente debole per scusare o condannare, che anche l'orecchio attento difficilmente noterà una differenza e, se si cerca una particolare cadenza, l'orecchio la recupera sfruttando una flessibilità ed una faciltà inusuali, semplicemente enfatizzando la rivoluzione formale da cui dipende. Troppo spesso la poesia di Laforgue suggerisce l'indefinita procrastinazione di una qualche tentativo" (trad. mia). Peter Quennell, *op. cit.*

[47] Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, cit.

[48] T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, cit.

[49] Jules Laforgue, *Simple agonie*, da *Derniers Vers*. In Jules Laforgue, *Poesie*, cit.

[50] Peter Quennell, *op. cit.*

Tuttavia, vorrei sottolineare che la *modernità* di Laforgue non si limitava a questo. Spesso si è creduto di leggere confidenze e si è parlato di sentimenti, laddove l'autore aveva semplicemente cercato una *langue*. Esiste un versante avanguardista che neppure le avanguardie, Breton per primo, seppero cogliere; e tanto meno Quennell avrebbe saputo o voluto farlo sulle pagine del «Criterion». Laforgue, infatti, non intendeva solo riformare la poesia francese alleggerendola nei limiti del possibile, ma trasformare radicalmente il suo statuto, demolendo addirittura le strutture logiche e dando la parola all'Inconscio prefreudiano, quel che l'autore definisce appunto l'*Inconscient*. L'arte diveniva così un potente mezzo d'investigazione, una *divagation d'images* all'interno del sogno e dell'*extase inconsciente*,[51] come lo stesso Laforgue si era premurato di spiegare al momento della pubblicazione dei suoi *Complaintes* (anche se ritengo sia bene non sopravvalutare le dichiarazioni programmatiche e l'auto-esegesi di un autore). Impossibile non comprendere l'incredibile somiglianza tra questa intenzione poetica e la teoria della *scrittura automatica* surrealista: ma se è vero che in questo spettacolo da *fête foraine* s'affaccia qua e là un presagio di surrealismo, benché si tratti di brevi, intermittenti illuminazioni, che troppo cerebralmente interrompono un tono pur sempre elegiaco, è sufficiente guardare alla prosa del *Grande complainte de la Ville de Paris*, vasto collage di manifesti, insegne pubblicitarie, rapide notazioni visive sovrapposte, perché emergano persino i primi segni di una composizione cubo-futurista.

Al di là dei paradossi interpretativi, con i versi di questo Pierrot metafisico e lunare, che sulla scorta del principe Amleto (ma anche di Ofelia) indossa una maschera di terribile consapevolezza, incapace di distinguere l'ironia dalla pietà, e va modulando in fratture tonali i movimenti dello spirito e del pensiero, siamo giunti alle soglie del Novecento, e oltre:

De tout ses yeux, alors! Se sentant trop banale:
"Ah! Tu ne m'aimes pas; tant d'autres sont jaloux!"
Et moi, d'un œil qui vers l'Inconscient s'emballe:
"Merci, pas mal; et vous?"

- "Jouons au plus fidèle!" – "A quoi bon, ô Nature!"
"Autant à qui perd gagne!" Alors, autre couplet:
- "Ah, tu te lasseras le premier, j'en suis sûre…"
- "Aprè vous, s'il vous plaît."[52]

[51] Jules Laforgue, *Mélanges posthumes* (1903).
[52] Jules Laforgue, *Autre complainte de Lors Pierrot*, da *Les Complaintes*. In Jules Laforgue, *Poesie*, cit.

Trent'anni dopo, gli stessi versi *d'amore* saranno quelli cantati da Prufrock (ma anche gli sterili dialoghi di *Portrait of a lady* e *Conversation galante*, fino allo straniato appello con cui la voce femminile, protagonista di *A Game of Chess*, interrompe il suo *discorso*: "what shall we ever do?");[53] la stessa espressione "d'hydrocéphale asperge"[54] sarà quella di Sweeney; le stesse strade irreali di Parigi, Dublino, Londra e della Trieste di Saba, saranno quelle lungo cui il poeta vedeva i ricurvi figli della terra, gli uomini del suo e del nostro presente, muoversi lentamente: "grêles, chauves et blêmes / d'avoir trop médité les éternels problémes, / grelottants et voûtés sous le poids des foulards / au gazes jaune et mourant des brumeux boulevards, / d'un œil vide et muet contemplent leurs absinthes, riant amèrement…".[55]

Alla critica dei creatori, ancora una volta, dobbiamo la scoperta di un autore sentito come contemporaneo della nostra stessa modernità. È indubbio che solamente Eliot abbia attinto consapevolmente da Laforgue, ma il lavoro svolto dal francese è stato essenziale per gli sviluppi di gran parte della versificazione novecentesca, per l'evoluzione del ritmo in una musica che "si crocifigga secondo i moti dell'anima, una melodia duttile e sciolta ma essenziale"[56], complicando finemente l'ordito testuale grazie al riverbero della rima interna e dell'assonanza, a scapito della rima tradizionale (in Italia sarà la *dissonante* armonia degli *Ossi di Seppia* a segnare la strada), ma anche introducendo nella sacralità della poesia simbolista un linguaggio più prosaico e banale, una commistione dei generi e degli stili (si pensi all'inserimento di proverbi e canzonette popolari),[57] un'ottica straniante che si delizia di accostamenti inconsueti, già cara ai poeti metafisici e barocchi, ai manieristi d'ogni epoca e stagione: si veda uno dei primi componimenti, *Couchant d'hiver*, in cui Laforgue descrive un autunno di "feuilles

---

[53] T. S. Eliot, *The Waste Land*. In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.
[54] Jules Laforgue, *Pierrots*, da *L'imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue*. In Jules Laforgue, *Poesie*, cit.
[55] Jules Laforgue, *Couchant d'Hiver*, da *Le Sanglot de la Terre*. *Ibid.*
[56] Cfr. la prefazione di Luciana Frezza a Jules Laforgue, *Poesie*, cit.
[57] Cfr. *La chanson du petit hypertrophique, Complainte de cette bonne Lune* o *Complainte de cloches*. Anche qui, vorrei fare riferimento almeno ad una raccolta nata sotto gli auspici dell'avanguardia futurista, come *L'Incendiario* di Palazzeschi. A parte, sarebbe necessario analizzare l'uso straniante di questi mezzi linguistici da parte di Eliot, *The Waste Land* essendo in tal senso solamente un punto di partenza ("London Bridge is falling down…").

rouillées",[58] mentre il sole tramonta "radieux comme un grand Saint-Ciboire" e la Terra, ad ogni stagione che passa, non è che un "Cerveau pourri".

Una variazione sullo stesso tema, che ci da la cifra di quanto l'autore si muovesse incontro alla modernità, è la successiva *L'Hiver qui vient*: "tant les bois sont rouillés, / et tant le cors ont fait ton ton, ont fait ton taine!...".[59] E ancora, il sole morente, "blanc comme un crachat d'estaminet", giace sui colli fioriti di ginestre come "une glande arrachée dans un cou, / et il frissone, sans personne!..."; il vento "malmène" le nuvole, i fili dei telegrafi sono invasi di ruggine "en leurs spleens kilométriques" ed un passo come "Mais, lainages, caoutchous, pharmacie, rêve, / rideaux écartés du haut des balcons des grèves / devant l'océan de toitures de fauborgs, / lampes, estampes, thé, petits-fours, / serez-vous pas mes seules amours!...", ricorda quasi la passeggiata di Arsenio.

Si tratta di ricerche stilistiche che rappresentano una vera scorciatoia in direzione della poesia contemporanea; tuttavia, credo di aver messo in luce come l'analisi di Quennell (e quindi, la scelta compiuta da «The Criterion») abbia voluto attribuire all'opera folgorante di Laforgue un altro merito fondamentale, ciò che in modo particolare lo distinse dai *grandi* maestri della scuola simbolista:

> Rispetto alle grandi figure che dominano in Francia la fine dell'800, egli è non soltanto 'minore', ma profondamente 'diverso', di una diversità che è come una strana malattia: Baudelaire, pur così sconvolgente nelle intuizioni critiche che al simbolismo preparano la via, ci si presenta ancora avvolto in classici drappeggi, e Mallarmé, isolato con la sua inestinguibile brama di Assoluto e curvo sulla nobile ironia dei suoi enigmi, così distillata, rispetto alla comicità dall'aria sbadata, all'autoironia laforghiana, ci sembra avere ancora tanta fede nella sua arte, nella parola e nel suo potere evocativo…[60]

Paradossalmente, tutto si riassume nell'improvvisa e sconvolgente intuizione di Lord Pierrot, in una delle battute più semplici e lapidarie da lui mai recitate, che stampa a chiare lettere sulla pagina la condizione dell'uomo nel mondo contemporaneo: "Tiens! L'Univers / Est à l'envers…".[61] Il merito di Laforgue, come denota fortemente anche il confronto con l'*Œuvre* di Mallarmé, è stato soprattutto quello di aver iniziato l'artista e il lettore al senso della propria epoca, che in fondo è anche la nostra.

---

[58] Jules Laforgue, *Couchant d'Hiver*, cit.
[59] Cfr. *Couchant d'hiver*, da *Le Sanglot de la Terre* e *L'Hiver qui vien*, da *Derniers Vers*, in Jules Laforgue, *Poesie*, cit.
[60] Luciana Frezza, introduzione a Jules Laforgue, *Poesie*, cit.
[61] Jules Laforgue, *Complainte de Lord Pierrot*, da *Les Complaintes*. *Ibid.*

III

Tristan Corbière e il *déduoblement* della percezione. La correzione dell'istinto romantico

Prima che l'articolo firmato da G. M. Turnell, con il titolo *Introduction to the study of Tristan Corbière*,[62] possa finalmente apparire sulla rivista, coronando con la sua presenza il discorso sulla poesia simbolista *minore*, passano otto anni tra i più oscuri della nostra storia contemporanea. Si addensano sull'Europa le nubi del totalitarismo: l'ascesa di Hitler e Mussolini, lo scoppio della guerra di Spagna, l'assunzione di una nuova identità della Russia stalinista. La *bufera* che cambierà per sempre i connotati dell'uomo occidentale è vicina, e nemmeno in Inghilterra sono i tempi adatti per la pubblicazione di una rivista che si occupi esclusivamente di arte e letteratura: a partire dagli anni Trenta, sulle pagine di «The Criterion» si scontrano le ideologie più problematiche, si affrontano i problemi sociali più minuti e si ripropongono questioni esistenziali millenarie. In questa fase della rivista, l'operato dei collaboratori, Montgomery Belgion *in primis*, genera più di un sospetto; non tanto circa la loro posizione politica, in genere apertamente dichiarata, quanto rispetto a quella presunta e caldeggiata identità morale della cultura europea, che da splendido ideale comune di ascendenza classica, sembra spesso scivolare nel pregiudizio sociale di una supremazia sopra tutte le altre culture. Eliot stesso, come è ben noto, indossa più volte la veste del critico sociale, si scaglia con il fervore del predicatore religioso e lo zelo dell'imbonitore radiofonico tra utopia reazionaria e problematiche economiche, verso un'ideale umanista di società cristiana anglo-cattolica: per ritrovare il grande poeta (per quanto sia un *altro* poeta), bisogna attendere la nascita dei *Four Quartets*, da *Burnt Norton* (1936) a *Little Gidding* (1942).

Si capisce perchè l'intervento di Turnell, per quanto più ricco di spunti e propositi rispetto al precedente laforghiano, abbia dovuto attendere tanto; se c'è qualcosa che lo spirito di «The Criterion», in tutti questi anni, non ha mai rischiato di perdere, è il senso di appartenenza ad una tradizione letteraria plurisecolare che è generatrice di miti, non

[62] G. M. Turnell, *Introduction to the study of Tristan Corbière*, «The Criterion», vol. XV, no.60, April 1936, pp. 393-417.

mito essa stessa: questo ha distinto anche il buon lettore europeo dall'adoratore di facili mitologie, l'artista consapevole dal poeta di regime, secondo una linea di demarcazione che non poteva semplicemente separare, in un paese *libero* come l'Inghilterra, l'intellettuale antifascista dall'operatore culturale o dal vate dannunziano. Hulme sosteneva che l'uomo necessita sempre di regole e limitazioni provenienti dall'esterno, poiché si generi un'educazione dello spirito. Nessuno è però in grado di imporre la *sua* tradizione come fosse *la* tradizione: perché una tradizione esista, essa non può che essere condivisa.

In Francia, il destino di Tristan Corbière non appare molto diverso da quello di Laforgue, nonostante l'alta opinione degli *Amours jeunes* (l'unica sua raccolta, edita nel 1873) testimoniata da Verlaine, il quale non faticava nel porlo accanto a due massimi esponenti del simbolismo, come Baudelaire e Mallarmé, o l'esplicito apprezzamento della sua tecnica compositiva avanzato, anni più tardi, da Breton. Si tratta di un destino critico curioso, nell'opinione di Turnell, che relega ingiustamente nell'anonimato quello ch'egli considera "one of the central figures in the modern movement of poetry", perché "he seems closer to us than almost anyone except perhaps Laforgue".[63]

Al contrario di quest'ultimo però, l'influenza di Corbière sulla poesia contemporanea è dovuta esclusivamente al versante tecnico-stilistico della sua produzione, all'importanza di una ricerca silenziosa, ma non inascoltata, verso quello che è definito uno stile neutrale, in rivolta ai dettami del Romanticismo (non inganni lo pseudonimo scelto dall'autore, *Tristan* appunto): egli non si limitava all'eliminazione della parola *poetica* dal tessuto linguistico, né la sua intenzione era semplicemente di riavvicinare la poesia al discorso parlato comune, secondo due tipiche direttrici dell'*anti-poesia* modernista; il suo stile, piuttosto, vuole riflettere "the neutral tones and the greyness of the modern poet's surrondings", attraverso gli effetti di una "sober directness". Nel momento in cui Turnell scrive, i toni con cui la realtà del mondo contemporaneo appare dipinta, sono decisamente cupi, sono quelli della primavera hitleriana.

Tuttavia, ricollocare Corbière in un punto preciso della tradizione europea è un'operazione critica delicata. Spiega ancora Turnell, in questa sua breve introduzione:

---

[63] *Ibid.*

there is a danger today of bothering too much about the influence a poet may have had, and too little about the writer himself and *the influence he ought to have had* […] What I shall try to show is that he possesses qualities which ought to have played a far larger part in the development of modern poetry than they actually have.[64]

Alle conquiste che la critica da tempo attribuisce a Baudelaire e Laforgue, anche Corbière ha partecipato, e non come un comprimario. Il ragionamento sembra svilupparsi così a partire dall'inevitabile e sensato dialogo con gli autori che gli sono più vicini, ma il livello intertestuale dell'opera si rivela fondamentale per un altro motivo, una questione di tecnica e poetica che Turnell si premura di suggerire in limine.

La scelta dell'epigrafe riportata da Corbière in testa al suo componimento *La fin*, tratta dal massimo esponente della poesia romantica francese, Victor Hugo, ha una funzione critica positiva, proprio in quanto è corrosiva: "What we have here is a conventional romantic poem and a criticism of it which is far more effective for being expressed in verse". Tanto *Oceano Nox* è convenzionale (Turnell parla di "stock-responses" e di "romantic stock-in-trade"), nel suggerire un'emozione fittizia e completamente *letteraria*, adagiata sugli stereotipi del mondo marinaresco avventuroso, così quella di Corbière affronta il tema della *morte per acqua* con nota sardonica, uno spirito di black humor che tende a caricaturizzare ogni sentimento:

- Pas de fond de six pieds, ni rats de cimetière:
Eux, ils vont aux requins! L'âme d'un matelot,
Au lieu de suinter dans vos pommes de terre,
Respire à chaque flot.[65]

Si può affermare, insieme a Turnell, che l'arguzia di spirito del poeta sia essenzialmente il segno di un affermazione vitalistica, tanto che "where Hugo is preoccupied with what is *dead* Corbière is concerned only with living things", un'attitudine burlesca e positiva nei confronti della morte, laddove Laforgue ne faceva un uso spietato, ordinato soltanto alla distruzione di un sentimento dopo l'altro. Si nota che l'io poetico vuole fortemente distinguersi da un *voi* imprecisato, non tanto in contrasto con l'esempio di un classico sentito come morente, né in rapporto col fatto che

[64] "Oggi c'è il pericolo di concentrarsi eccessivamente sull'influenza che un poeta può aver giocato, piuttosto che sul poeta stesso e sull'influenza che egli avrebbe dovuto giocare […] Ciò che vorrei dimostrare è il fatto che egli possiede delle qualità che avrebbero dovuto giocare una parte ben più importante per lo sviluppo della poesia moderna rispetto a quanto non succeda attualmente" (trad. mia). *Ibid.*
[65] Tristan Corbière, *La Fin*, da *Les Amours jaunes* (1873). Citato in G. M. Turnell, *op. cit.*

“he lived among people for whom violent death was a constant possibility”; bensì, egli attinge ad un nuovo senso del reale, che qui si esprime attraverso i simboli vitali del mare e del navigante, filtrati da un linguaggio d’inaudita violenza, capace di comparare l’onda al “ventre amoureux / D’une fille de joie en rut, à moitié soûle”: il *close reading* di Turnell sottolinea un uso dinamico delle parole, che trasmetta la potenza delle impressioni fisiche (“tourmente”, “beugle”, “rouler”), o suggerisca la vastità dello spazio e del tempo (“espaces vierges”, “sans couvercle, sans cierges!”).

Se il paesaggio marino della Bretagna, così come la natura in genere, rappresenta la sorgente più autentica e pura di tanta parte della poesia di Corbière, parlare di vitalismo significa però semplificare il carattere di una scrittura che ha anche altre *fonti*, come suggerivano già Verlaine e Laforgue. Innanzitutto, è la figura del poeta sdegnoso, il dandy plebeo che ha orrore della propria immagine, manichino impassibile di fronte al proprio dolore, giovane innamorato e delirante d’ironia che grida il disgusto, la rabbia, il rancore ai margini della squallida *bohème* parigina, spalancando le porte ad una moderna estetica del bizzarro e del diverso. Il suo sguardo impietoso di reietto, che ama soffermarsi sui propri simili, offre la possibilità di ciò che Turnell definisce un *dédoublement*, ovvero “the sense that we are regarding the same experience simultaneously under two aspects”:[66] ancora una volta, la via che conduce il poeta verso la modernità percorre i passi dell’auto-coscienza, le linee tortuose di un paradossale e consapevole conflitto “in the mind of the poet and in the mind of the age”.

Eppure, sembra che Turnell, sempre partendo dall’interpretazione laforghiana che distingue le due anime di Corbière, “the straightforward *raconteur en vers*” e “the intimate, personal writers of the *Amours jaunes* and *Raccros*”, assegni all’artista una posizione del tutto particolare all’interno del canone della modernità di «The Criterion», un ruolo delicato e quasi compromettente, dato che lo pone esattamente a metà strada tra Baudelaire e il Romanticismo. Tuttavia, proprio come Baudelaire era stato “acutely aware of the unreality and anti-intellectualism of the Romantics”, non avvedendosi però di come il suo abuso di analiticità e cerebralismo avrebbe finito per distruggere gli oggetti del mondo reale, relegando l’emozione e l’esperienza poetica nel panorama sempre più sterile dei *paradisi artificiali*, così il poeta bretone, chiamato ad un simile dovere, attinge a quella che è stata la più grande risorsa della poesia di ogni tempo.

[66] G. M. Turnell, *op. cit.*

Proprio in questo *ritorno alla natura* di apparente matrice rousseauana, che avvicina pericolosamente il Corbière di *Armor* e *Gens de mer* ai poeti romantici, Turnell azzarda il solco di una frattura insanabile, in cui non solo viene messo in questione il senso della nostra epoca, ma addirittura appare in gioco l'integrità dell'uomo moderno:

> Corbière was conscious of what was valuable in the new world, and he was also conscious of the real importance of nature – of nature as it was, not fictitious, sentimental 'Nature' of romanticism. The desire to return to nature, to re-establish contact with earth, is inborn in man. It corresponds to a vital need. It appears precisely at periods in which poetry has been concentrated with the artificial – artificial in the sense of *incomplete*.[67]

Non si tratta forse dello stesso richiamo che udirono con violenza Paul Gaugain e D. H. Lawrence, con delicatezza il nostro Umberto Saba, e Nietzsche prima di tutti loro? L'appello per un ritorno alle emozioni primarie di una vita degli istinti, comune ad ogni essere umano, non è un semplice caso di adesione ad un vitalismo "bretonnant de la bonne manière",[68] ma piuttosto il tentativo epocale di restituire "man's confidence in man", l'espressione di un'incrollabile fede nella natura umana, *troppo umana*: Turnell non esita a definire le poesie bretoni di Corbière come "a plea for integrity of man". Non c'è umanesimo più profondo di quello che si oppone, come accade qui sulle pagine di «The Criterion», alla disintegrazione dell'uomo stesso: come scrisse anche Tristan Tzara, *Les Amours jaunes* rappresentava "le Livre en forme d'Homme".[69]

Mentre l'immaginario di gran parte della poesia modernista e pre-modernista attinge a tutto quanto è artificiale, costruito, manufatto, dai pittoreschi *trains manqués* dipinti da Laforgue, alle strade nebbiose, costellate di lampioni *lunari*, nell'Eliot dei *Preludes* o di *Rhapsody on a Windy Night*,[70] Corbière, "one of the earthiest of poets",[71] costruisce il proprio sulla base di poche funzioni primarie e naturali, che scandiscono il

---

[67] "Corbière era consapevole di ciò che nel nuovo mondo aveva valore, ed era consapevole anche della reale importanza della natura – della natura in quanto tale, non di quella finzione sentimentale che era la *Natura* romantica. Il desiderio di un ritorno alla natura, di ristabilire un contatto con la terra, è insito nell'uomo. Corrisponde ad un bisogno vitale. Compare precisamente nel periodo in cui la poesia si era tanto concentrata sull'artificiale – un'artificialità intesa come *incompletezza*" (trad. mia). *Ibid.*

[68] Si tratta di un'espressione usata da Paul Verlaine, un grande ammiratore di Corbière, in *Les poètes maudits* (1884): "Quel Breton bretonnant de la bonne manière!". In Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, pp. 637-643.

[69] Cfr. la *préface* di Tristan Tzara a Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Le Club Français du Livre, Paris, 1950.

[70] L'intera *vicenda* di *Prufrock* si svolge lungo questi itinerari infernali della modernità, che già annunciano il degrado morale di un'intera civiltà, ovvero la descrizione di una "Unrel City, / Under the brown fog of a winter dawn", celebre ripresa baudelairiana in *The Waste Land*.

[71] G. M. Turnell, *op. cit.*

ritmo dell'esistenza, secondo la formula del *missionario* Sweeney: "Birth, and copulation, and death".[72] Nonostante il sesso rappresenti un simbolo vitale di fecondità, parte integrante della natura umana nella sua completezza, componente sana e positiva (come verrà inteso soprattutto da Joyce, ma non altrettanto da D. H. Lawrence), si nota in Corbière una sorta di reticenza rappresentativa, o quanto meno un'accettazione aproblematica, come scrisse Laforgue: "Sensuel, il ne motre jamais la chair; miracle, il n'y a pas un sein, une gorge dans ses vers; encore moins des ventres, et des cuisses".[73] Anche l'attaccamento profondo del poeta al sangue barbaro della terra di Bretagna, come lo si nota nel riconosciuto capolavoro de *La Rapsode foraine*, si espone paradossalmente ad un vero e proprio culto della vita di mare, contro cui si innalza il disprezzo per i *terriens*, i rappresentanti della civiltà, che in fondo sono i suoi simili. Turnell giustamente rimarca che dal ritratto di queste "due razze in antica tenzone"[74] non è del tutto esente un tocco di romanticismo:

> Corbière a toujours voulu que la poésie soit vraie et l'on sait qu'il se mit à plusieurs reprises en devoir de 'corriger' les romantiques. Rien d'étonnant qu'il échouât, surtout dans *Gens de mer*, où sa rhétorique reste plus hugolienne que dans les autres chapitres des *Amours jaunes*.[75]

Tuttavia, l'autore qui non coglie un motivo di modernità sconvolgente: il poeta eternamente ripudiato, ammirato ma inetto, non può che appartenere alla "razza / di chi rimane a terra";[76] quando s'imbarca, la memoria dell'albatross baudelaireano deforma il mito marinaresco, degradandolo nella figura del gobbo Bitord.

Le bossu Bitord apparve sulla rivista «La Vie parisienne» nel 1873 con il titolo *Un cabaret de matelots*, che già fornisce al lettore una chiave interpretativa del testo; ma è soprattutto la scelta del nome Bitord (la nota dell'autore recita: "Le bitord est un gros fil

---

[72] T. S. Eliot, *Sweeney Agonistes* (*Fragment of an Agon*,1932). In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.
[73] Jules Laforgue, *Une étude sur Corbière*, in *Mélanges posthumes* (1903). Citato in G. M. Turnell, *op. cit.* Cfr. l'introduzione a Charles Cros/Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, pp. 671-690.
[74] Umberto Saba, *Mio padre è stato per me l'assassino*, in Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990.
[75] "Corbière ha sempre desiderato che la poesia fosse genuina e si può dire che egli si sia impegnato a più riprese nella *correzione* dei romantici, sentendolo come un dovere. Non stupisce che abbia trovato delle difficoltà, specialmente in *Gens de mer*, laddove la sua retorica si avvicina a quella hugoliana più che in altre sezioni degli *Amours jaunes*" (trad. mia). Charles Cros/Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, cit.
[76] Eugenio Montale, *Falsetto*, in Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), cit.

à voile tordu en double et goudronné”)[77] che ci restituisce la cifra reale dello stile colloquiale ed ironico di Corbiére, in cui il mito diviene farsa, mimo, parodia di sé:

> … Un vrai bossu: cou tors et retors, très madré,
> Dans sa coque il gardait sa petite influence;
> Car chacun sait qu’en mer un bossu porte chance…
> – Rien ne f… iche malheur comme femme ou curé!
> Son nom: c’était Biltord – nom de mer et de guerre –

La descrizione della vitalità istintiva e brutale, ma sincera, dei veri marinai, “ces tourtereaux farouches”, raggiunge il culmine dell’ironia nella consumazione dell’atto sessuale (“faire, à grand coups de gueule et de botte […] l’amour”) tra le stanze fumose di un bordello, dove il linguaggio terso del poeta dipinge le silhouette degli amanti, che “beuglant, ronflant, trinquant, rendus”. In mezzo a loro la figura di Bitord si ricama un posto in disparte e la sua conquista dell’amore assume le sembianze caricaturali della *quest* cavalleresca, come accade a Leopold Bloom: “– Qui va là? – Ce n’est plus Bitord! C’est un héros”. In tal modo, Turnell guida il lettore attraverso il testo di Corbière, alla scoperta di un vero e proprio controcanto ironico, che rovescia ogni particolare del mito marinaresco. Così, la lampada rossa del bordello si oppone alla luce del faro, guida delle navi, e l’appellativo di *Stella maris* rimanda alla preghiera dei marinai, proprio come Bitord non va incontro alla salvezza, bensì ad una morte indegna per qualunque uomo di mare: “What is more, Bitord ends his life by falling into the sea”. La *sua* nave ripartirà senza di lui e nessuno ne noterà l’assenza.

Eppure, la vera *pointe* del componimento, ciò che Turnell definisce “the touch of the master”, è tutta nell’immagine finale del cadavere rigonfio e deforme, riaffiorato dalle acque e rigettato dal mare, maltrattato con indifferenza o scherno. Corbière, nei versi finali, riassume la vicenda di una “complete insignificance of the man”, tanto in vita, quanto nella morte, giocando sul contrasto tra forme e colori, allentando le tonalità di un dettato che si spegne lentamente, di un ritmo che ha un solo, breve sussulto (“Un cadavre bossu, balloné, demasqué”), e poi si dilegua indifferente, come lo sguardo dei passanti, dei ragazzini, del cielo, fino ad ottenere la sospensione del penultimo verso, che enfatizza l’arguzia terribile della similitudine con il tamburo rotto:

[77] Tristan Corbière, *Le bossu Bitord*, citato in G. M. Turnell, *op. cit.*

Restant de crabe, encore il servit de pâture
Au rire du public; et les gamins d'enfants,
Jouant au bord de l'eau noire sous le beau temps,
Sur sa bosse tapaient comme sur un tambour
Crevé…
– Le pauvre corps avait connu l'amour.

Il lavoro di Turnell, quindi, passando dalla soddisfacente lettura del testo ai caratteri generali della produzione di Corbière, dimostra l'attualità della sua opera, che confida nella restaurazione di un'integrità della natura umana, attraverso una compiuta sintesi di sentimenti antichi e moderni: "the poet, though expressing a thoroughly modern outlook, does manage to preserve contact with an objective world which had a reality apart from his own feelings and which acted as a safeguard against complete subjectivity".

Da questo punto di vista, se l'interpretazione laforghiana accettata da Turnell, come già sottolineato, separava abbastanza nettamente le poesie bretoni dalle liriche intime,[78] pur attraversando trasversalmente le sezioni degli *Amours jaunes*, è fondamentale individuare la modalità con cui il poeta si ritira in se stesso. Si scopre così che il tentativo di ricomporre l'integrità dell'uomo non può che prescindere dalla *dissociazione della sensibilità*: "instead of the direct presentation of feelings, he tries to get at his own deepest feelings by intellectual analysis". Il merito di questo versante dell'opera di Corbière si rivela soprattutto quello di non aver ripetuto l'errore di Baudelaire, grazie ad un radicato senso della realtà negli istinti, che previene tanto il pericolo dell'analiticità distruttiva, quanto quello del completo abbandono alla soggettività. La complessità del sentimento arricchisce splendidamente il conflitto tra l'istinto e la ragione, aprendo uno spazio interessante alle notazioni di critica psicanalitica, il cui peso però Turnell non esagera mai. Il corpo e la mente della donna, "la bête féroce!"[79], sono divenuti il vero rovello del poeta, così che le scelte linguistiche, l'aggettivazione ossimorica, la giustapposizione del sacro con il sensuale, denotano la contraddizione di una coscienza indecisa, come sospesa nell'allentare e stringere di continuo il morso della passione:

[78] Verlaine invece presentava Corbière in tre prospettive: il poeta bretone, il marinaio, lo sdegnoso. Evidentemente, Laforgue e Turnell ritengono che le prime due istanze siano inseparabili, tanto più se si pensa all'esperienza del padre del poeta, che fu ufficiale della marina, capitano e armatore, oltre che autore del romanzo *Le Négrier* (1832). Corbière dedica la sua raccolta proprio "À l'auteur du *Négrier*".
[79] Si tratta dell'ironica epigrafe posta all'inizio della poesia *Femme*. Citato in G. M. Turnell, *op. cit.*

Fille de marbre, en rut! Sois folâtre! Et… pensive.
Maîtresse, chair de moi! Fais-toi vierge et lascive…
Féroce, sainte, et bête, en me cherchant un coeur…[80]

Diversamente da quanto visto nelle poesie bretoni, stavolta Corbière rivolge la propria ironia contro se stesso e le proprie perversioni, "much less like the seventeenth century and much more like Laforgue's": un'istanza negativa, distruttrice, che svela l'apatia della vita nel mondo contemporaneo, l'impossibilità dell'amore per Marcelle, la lucida agonia di una vita da prostituire senza più desiderio. In *Le Poète contumace*, altro titolo rappresentativo della condizione del poeta nella modernità (" – Manque de savoir-vivre estrême – il survivait – / Et – manque de savoir mourir – il écrivait…"),[81] il ritmo spezzato del verso che insegue sottilmente il movimento delle emozioni *pensate*, riecheggiando quello della risacca marina, la rappresentazione di una natura insensibile al dolore dell'uomo, di contro alla patetica pietà del poeta per sé stesso, segnano una distanza profonda rispetto al cinico strumento dell'ironia adoperato sul personaggio di Bitord, tanto da rappresentare l'estremo opposto ai migliori componimenti bretoni.

Tuttavia, ciò che appare come un'antitesi insanabile (l'opposizione tra i simboli del vitale e dello sterile, di desiderio e controllo, mare e terra, ecc.), deriva in realtà dall'intensa necessità del poeta "to affirm nature and natural impulses and the negative impulse to give oneself up to despair".[82] Eppure, ciò non sarebbe sufficiente a distinguere, per esempio, il suo *Épitaphe* dalla *Ballade des Contraires* di François Villon, a rendere Corbière un classico della modernità, insomma, giustificandone la presenza sulla rivista di Eliot, se non fosse per una virtù ben precisa, che Turnell così evidenzia: "one of the virtues of the *Poète contumace* is its lucidity", lucidità di un'*anima stanca di godere*, "tutta piena / di una rassegnazione disperata".[83] Al poeta contemporaneo, non restano che le parole di Camillo Sbarbaro: "Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso".

Si badi che questa lucidità della mente poetante non sempre è sinonimo di ordine, come nell'estetica razionale di Paul Valéry, ma molto più spesso è generatrice di un'incoerenza inspiegabile, che ha origine nell'inconscio e contribuisce ad un senso di sradicamento, tipico del poeta contemporaneo. Corbière, "the *délaissé*, worn out with

[80] Tristan Corbière, *A l'éternelle madame*. *Ibid.*
[81] Tristan Corbière, *Poète contumace*. *Ibid.*
[82] *Ibid.*
[83] Camillo Sbarbaro, *Taci, anima stanca di godere*, in Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *op. cit.*

sorrow, has reached the point where two states of consciousness meet":[84] una dimensione tra l'onirico e il burlesco affiora in molti passi della sua poesia, tanto che la sola forza del desiderio, a volte, ha il potere di manipolare il reale ("– On frappe… oh! C'est quelqu'un… / Hélas! Oui, c'est un rat").[85] Non è un caso se André Breton volle attribuire proprio a Corbière la primogenitura dell'automatismo verbale nella poesia francese, mentre Turnell parla addirittura di una tecnica cinematografica, "method of the modern poet",[86] per mezzo della quale il poeta ci mostra la medesima scena da diverse inquadrature e distanze (s'intende soprattutto uno scivolamento dello spazio mentale, io credo, con cui si ottiene il famoso effetto di *straniamento*. Si potrebbe dire che la scoperta di nuove *corréspondances*, base teorica del simbolismo, contenga *in nuce* un simile effetto, anche se la funzione critica di questa tecnica appartiene di fatto all'arte novecentesca, almeno fino a Brecht). Questo genere di incoerenza è principalmente dovuta ad un desiderio di espressione totalizzante, che comprenda anche gli impulsi irrazionali della modernità, verso l'analisi dei quali spesso Corbière si rivolge con mezzi non ancora adeguati:

> It may represent the perplexity of the artist in the new world which is opening before him. But it also marks the failure of the artist to order and discipline the new feelings that have come into being either through the development of civilization or through the analysis to which he has submitted his experience.[87]

Turnell descrive con chiarezza la dialettica tra ciò che definisce *cultura* e *civiltà*, ovvero tra lo sviluppo spirituale dell'uomo e la sofisticazione di ogni principio e valore; è il dilemma della modernità, poiché "neither culture nor civilization alone is sufficient". Piuttosto, se la cultura è intesa come "man's *natural* spiritual heritage", la civiltà diventa "the *conscious* organitation of these resources". Solo in tal senso, allora, si può parlare di natura ed artificio, tornando alla discussione sul ruolo dell'artista contemporaneo. Da una parte, Baudelaire e Laforgue dimostrano di aver accettato la

---

[84] G. M. Turnell, *op. cit.* Eliot rileva in Corbière la medesima "disparity between the idea and the image" dei metafisici inglesi, che però veicola "the effect of irony instead of wit", in quanto "real irony is an expression of suffering". Cito da T. S. Eliot, *The Nineteenth Century: Summary and Comparison*. In T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, cit. , pp. 218-219.
[85] Tristan Corbière, *Poète contumace*, cit.
[86] G. M. Turnell, *op. cit.*
[87] "Essa può rappresentare la perplessità dell'artista di fronte al nuovo mondo che si apre davanti a lui. Ma segna anche il fallimento dell'artista di ordinare e disciplinare i nuovi sentimenti derivanti dallo sviluppo della civilizzazione o dall'analisi a cui ha sottoposto la propria esperienza" (trad. mia).

moderna separazione tra cultura e civiltà, rischiando l'estremo dell'artificialità (e dell'artificiosità), dell'apatia completa, della totale separazione dalla vita, di quell'abbattimento dello spirito che Edmund Wilson aveva messo in luce in un testo fondamentale per la critica simbolista del Novecento.[88] Dall'altra parte, si oppone la protesta vitale di quanti, come Rimbaud, D. H. Lawrence e l'autore di *Gens de mer*, fremono dal desiderio di distruggere il mondo in cui hanno vissuto, "in order to construct a new order": il rischio, stavolta, è quello dell'anarchia spirituale, della rinuncia alla letteratura per la vita reale. Se ai primi è possibile imputare una colpa che la critica antiromantica di Turnell ha evidenziato, in accordo con la linea editoriale e interpretativa della rivista, sui secondi pesa un fardello ancor più grande. È l'ambiguità insita in ogni radicale, quanto necessaria, scelta di innovazione, che ha riguardato tutta la fase delle avanguardie storiche, e il pericolo che proprio l'esperienza di «The Criterion», attraverso una fase del pensiero critico e letterario contemporaneo che è stato variamente definito *rappel à l'ordre*, si proponeva di arginare.

In controluce all'intervento di Turnell, quindi, si individua l'intero settaggio di parametri interpretativi che hanno contribuito a definire la scelta del simbolismo come tradizione viva in quanto rivisitata.[89] Si veda il duro giudizio, comune all'Eliot di *After strange gods* (1934), dell'arte e della filosofia di Lawrence: "In the same way Lawrence instead of trying to remedy the misuse of mind tried to dispense with it altogether. He did not use tradition to transform society, but threw tradition over altogether. Through trying to start over again they ended by destroing the achievement of the past and drifted into complete spiritual anarchy."[90]

---

[88] Edmund Wilson, *Axel's Castle* (1931). Si vedano in special modo l'introduzione e il capitolo finale, dedicato a Villiers 'Axel' de l'Isle-Adam e Rimbaud.

[89] L'unica altra presenza di Turnell è una recensione al testo di Max Daireux, *Villiers de L'Isle-Adam*. Qui l'autore non solo stigmatizza la riscoperta di questo poeta ("a second-rate mind") a scapito di Laforgue e Corbière, ma polemizza duramente con l'interpretazione del simbolismo fornita da Edmund Wilson, che di *Axël* era grande estimatore. Scrive Turnell, concedendo ben poco al suo avversario: "The best estimate of 'Axël' that I know is Mr. Edmund Wilson's in *Axel's Castle*. It is tempting, and to some extent justifiable, to treat Villiers' work as more important as a symptom than as art; but Mr. Wilson carried the process a little too far because it fitted in with his general thesis. He treats the whole of Symbolist Movement not as a reaction against Romanticism, but as a later growth of the Romantic Movement and the last stage of the reaction against the classicism of seventeenth century. Now this is only a part of truth […] The Movement itself was neither classic nor romantic; it certainly contained romantic elements, but also contained decidedly counter-romantic elements. 'Axël' is only one side of Villiers' work". In *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. XVI, no. 63, January 1937, p. 375.

[90] G. M. Turnell, *op. cit.* Cfr. T. S. Eliot, *Laforgue and Corbière in Our Time*, cit.

Con questo, però, siamo ben oltre la fase più ricca e matura del modernismo, siamo alle soglie della guerra mondiale. Sulle modalità teoriche e tecniche con cui la modernità cercò di esprimere il senso della propria epoca nell'arte e nella letteratura, si è potuto discutere a lungo. «The Criterion» ha servito da utile e longevo strumento, fornendo l'ideale luogo d'incontro, scontro e confronto; ma tali questioni, ancor prima di essere discusse nei simposi letterari e risolte a livello artistico, andavano innanzitutto poste con forza, in modo da essere udite. Una rivista letteraria, per quanto limitate possano essere (come realmente furono) le sue tirature, ha sempre un'ampia cassa di risonanza: in quella di «The Criterion» risuonava con insistenza un richiamo alla tradizione letteraria e spirituale occidentale, che s'impose non tanto per merito dell'intensità con cui quei valori vennero pronunciati, non per mezzo del dogmatismo, cui Eliot iniziò ad avvicinarsi nel corso degli anni Trenta, ma soprattutto attraverso una cosciente revisione della propria identità, ereditata da secoli di storia letteraria europea.

Pertanto, l'attualità del simbolismo di Mallarmé, Laforgue e Corbière, così come è stato delineato, assume la stessa responsabilità che ha un padre nei confronti del figlio, un maestro in quelli del suo discepolo; quella di averci iniziato al senso drammatico di un epoca che, dopo un secolo di tanti orrori e tanto *progresso*, ancora non ha voltato pagina. Oggi come allora, la salvezza individuale resta un'utopia in cui nemmeno i migliori hanno la forza di credere. «The Criterion» lottava per l'equilibrio tra la cultura e la civiltà, la sensibilità e l'intelletto, il sentimento e l'intelligenza, ma si era giunti al punto in cui le vecchie categorie sono sentite estremamente inadeguate, logore, insufficienti ed insoddisfacenti.[91] Il vero compito dell'artista moderno, ciò che distingue nella sua coscienza quella che definirei un'*ispirazione critica*, è la necessità di una nuova sintesi, "which will neither be a cowardly rejection of the new world nor a naïve rejection of the old". Con questa consapevolezza, che ha contraddistinto appunto le innovazioni del simbolismo francese rispetto ad ogni uso simbolico dell'arte da parte di autori del passato,[92] Mallarmé, Laforgue e Corbière, anche a nome di altri loro contemporanei, facevano l'ingresso nel canone eliotiano della modernità, a comporre la

[91] L'esaltazione eliotiana della poesia metafisica si configura come il mito di un'epoca, forse la sola nella storia della civiltà occidentale, in cui l'uomo raggiunse idealmente questa sintesi. Delle vecchie etichette, come romantico, classico, realista e simbolista, si faceva sulla rivista l'ampio uso che se ne fa ancora oggi in ambito critico: la questione non è terminologica, ma sistemica. Qualcosa di simile vale anche per l'*universalità* della mente europea in Dante e San Tommaso (cfr. capitolo 3.6).

[92] Questo è sicuramente un punto comune al lavoro svolto da Fry, Quennell e Turnell. E del resto, tale è la posizione espressa, pur con sensibilità e in tempi diversi, da Symons e Wilson.

tradizione di quegli *auctores* che la critica ed il pubblico del Novecento hanno riconosciuto e venerato come i nuovi classici.

PAUL VALÉRY. “ENTRE LE VIDE ET L’ÉVÉNEMENT PUR…”

I

Libertà e vincoli della poesia contemporanea. Valéry, *homme d’essais*

Nel giugno del 1915, il «Poetry» di Chicago pubblicava i primi versi di uno sconosciuto poeta americano, allora studente ad Oxford:

> Let us go then, you and I,
> When the evening is spread out against the sky
> Like a patient etherised upon a table;
> Let us go, through certain half-deserted streets,
> The muttering retreats
> Of restless nights in one-night cheap hotels
> And sawdust restaurants with oyster-shells:
> Streets that follow like a tedious argument
> Of insidious intent
> To lead you to an overhelming question…
> Oh, do not ask, “What is it?”
> Let us go and make our visit.[1]

Da un lato, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* rivelava tutto il paziente studio svolto dall’autore sui modelli francesi di quello che ho definito un simbolismo *minore*, ovvero la linea Laforgue-Corbière, importante non solo perché testimonia una liberazione definitiva dalle *forme* della lirica più tradizionali, cui Eliot non intese sottrarsi in nome del dilagante *versoliberismo* contemporaneo, bensì nell’ottica di un ri-utilizzo critico degli elementi metrici, ritmici e soprattutto fonici (colpisce l’insistenza della rima), ma anche per l’imprevista dilatazione del lessico poetico, per cui alla moderna sensibilità dell’artista è concesso di esprimersi in modo nuovo e originale, a volte spiazzante, attraverso una precisione così stringente, che sembra coinvolgere allo stesso tempo l’intelletto e le passioni dell’uomo (ecco allora che la sera si sdraia come “a patient etherised upon a table”, l’esistenza umana viene misurata “with coffee spoons”, gli occhi della gente *ci* fissano “in a formulated phrase”, i giorni e le abitudini

[1] T. S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915). In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.

non sono altro che "butt-ends" da *sputare fuori*);[2] dall'altro, il testo contribuiva fortemente ad inscrivere l'esordio della poesia di Eliot all'interno della breve stagione dell'Imagismo inglese, di cui sappiamo essere T. E. Hulme il riconosciuto fondatore, Ezra Pound il promotore culturale. Nel luglio successivo, infatti, Wyndham Lewis decise di pubblicare in «Blast», la celebre rivista dell'avanguardia londinese, i testi di quattro *Preludes* eliotiani e *Rhapsody on a Windy Night*.[3] Solo due anni più tardi, proprio mentre la sua prima raccolta di poesie appariva sotto il titolo di *Prufrock and Others Observations* (1917), la riflessione critica di Eliot intorno al *fare* poetico e al valore della tradizione letteraria, la stessa poi mirabilmente esposta nei saggi di *The Sacred Wood*, venne stimolata da una questione alquanto polemica circa la definizione del *verso libero*:

> In an ideal state of society one might imagine the good New growing naturally out of the good Old, without the need for polemic and theory; this would be a society with a living tradition. Ina sluggish society, as actual societies are, tradition is ever lapsing into superstition, and violent stimulus of novelty is required.[4]

Si capisce come la dialettica della tradizione e del talento individuale, di contro alla degenerazione del genio *romantico*, fosse già ben delineata nella mente del critico. Secondo Eliot, "there is no freedom in art" e ogni verso è chiamato *libero* solo "by people whose ears are not accustomed to it".[5] Il *verse libre* si configura come una chimera, di cui è possibile definire soltanto gli aspetti negativi, come la mancanza di forma, di rime e metrica. Al contrario, la vera vita del verso è costituita da un contrasto "between fixity and flux",[6] in una continua "evasion of monotony": erano gli esempi di T. E. Hulme ed Ezra Pound, ma ancor più quelli di Webster e dei metafisici inglesi,

---

[2] *Ibid.* Eliot stesso rifiutava di considerare la propria opera come il segno di una disillusione epocale, mettendo piuttosto l'accento sul valore della tecnica e della riflessione poetica che gli avevano permesso di restituire al lettore una visione più profonda e paradossale della modernità. Non siamo lontani dalle teorie del *fare* poetico di Valéry, anche se credo che l'autore francese trascuri assolutamente il versante della comunicazione con il pubblico e dell'educazione del gusto letterario, tematiche di cui Eliot si interessa spesso, come dimostrano tante pubblicazioni di «The Criterion».

[3] «Blast», no. 2, July 1915, pp. 48-51.

[4] "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 inerte, come la nostra attuale, la tradizione degenera facilmente in superstizione e perciò è necessario ogni volta il violento stimolo delle novità". T. S. Eliot, *Reflections on "verse libre"* (1917). In T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, cit. , pp. 183-189. La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, p. 267-274.

[5] T. S. Eliot, *Ezra Pound: His Metric and Poetry* (1917). *Ibid.* , pp. 162-182.

[6] T. S. Eliot, *Reflections on "verse libre"*, cit.

coloro che avevano compreso "the simple truth that *some* artificial limitation is necessary". Non a caso il discorso di Eliot si sofferma in modo particolare sul problema della liberazione dalla rima, ciò che egli definisce piuttosto una liberazione *della* rima "from its exacting task of supporting lame verse"; in tal modo, l'artista acquisisce uno strumento di significazione ulteriore che semmai complica, invece di semplificare, il rapporto tra i significanti e i significati, in quanto "it imposes a much severer strain upon the language". In questo senso, non importa la responsabilità di chi scrive della *cattiva* poesia in versi liberi, perché si può ammettere che quegli stessi poeti avrebbero scritto comunque dei cattivi versi. Laddove Eliot scrive che non esiste alcuna distinzione tra verso tradizionale e *vers libre*, in quanto "there is only good verse, bad verse, and chaos", egli sembra fissare il discrimine che separa la buona dalla cattiva poesia lungo l'asse del valériano *travail* poetico, ciò per cui il genio universale di Dante si rivolge a Virgilio dicendo: *vagliami'l lungo studio*.

C'è da dubitare che si tratti di un criterio sufficiente alla critica letteraria. Piuttosto, dalle parole di Eliot affiorava una fondamentale questione di *metodo*, riconsiderata di lì a poco nel saggio dedicato all'amico e collega Pound, un autore "who has worked tireslessly with rigid forms and different systems of metric",[7] prima di vedersi attribuire la paternità del *vers libre* inglese, "with all his vices and virtue". Anche l'analisi dell'opera di Pound diviene pretesto per una generalizzazione di carattere metodologico. Eliot immagina un poeta ideale, la cui abilità derivi dall'aver acquisito una tecnica così perfetta, così *allenata*, "that form is an instinct and can be adapted to the particular purpose in hand". D'altronde, se è vero che l'immagine del *vortex* poundiano rimandava ad una concezione dell'arte sospesa tra libertà e ordine, caos e meccanicità, movimento e staticità, per cui essa viene intesa fondamentalmente come "a departure from fixed positions; felicitous departure from a norm", sarà bene ricordare come lo stesso Pound amasse distinguere, nella poesia, la *forma* dai *particolari*, teorizzando che soltanto "a firm hold on major form makes for a freedom of detail".

Era costante opinione di Eliot che quando un poeta fa della critica, lo fa soprattutto per affinare la propria tecnica individuale, o al meglio tentando di dedurre una teoria generale da una pratica particolare, cioè dalla sua propria. Tuttavia,

[7] T. S. Eliot, *Ezra Pound: His Metric and Poetry*, cit.

depuriamo per un momento i primi scritti eliotiani da questo inevitabile alone di autoreferenzialità. Il poeta perfetto inizierà ad assumere delle sembianze più familiari, il suo metodo dei caratteri leonardeschi, ogni sua idea la validità di una vera e propria *esperienza*, che sempre ne modifica la sensibilità.[8] In altri termini, l'artista più *classico* che la modernità abbia prodotto nell'Europa dell'*entre deux guerres*, di certo "the most self-conscious of all poets",[9] è stato Paul Valéry.

Nell'anno in cui il pubblico anglosassone scopriva l'autore di *Prufrock* come un poeta ed un critico letterario votato ai valori della *tradizione*, in Francia si celebrava il ritorno alla poesia dell'ultimo erede del Simbolismo, il più amato discepolo di Mallarmé. Dopo un ventennale silenzio di meditazione, Valéry dedicava *La Jeune Parque* (1917) ad André Gide, e in quelle poche parole di omaggio nei confronti di colui che tanto aveva insistito per raccogliere i suoi vecchi versi, spronandolo a comporne di nuovi, s'intendevano già i termini-chiave dell'arte poetica e della riflessione valériana: "Depuis bien des années j'avais laissé l'art des vers: essayant de m'y astreindre encore, j'ai fait cet exercise que je te dédie".[10] Intendere la poesia come un esercizio dell'intelletto significava sottoporre ogni pensiero, sentimento o immagine, alla disciplina di un metodo critico che si spinge ben oltre il limite del dubbio cartesiano, nei territori sconfinati dell'*Absence*, dove lo scettico si muta in nichilista, dove il linguaggio umano, già teso al limite nella pagina mallarméana, cessa di fungere da mezzo di comunicazione, il contenuto si riduce a banale pretesto e i rapporti tra le parole, regolati da una versificazione impeccabile e imperfettibile, sembrano misurare le proporzioni dell'universo come solo l'algebra e la musica, la geometria e l'architettura sanno fare.

Si tratta di un metodo universale di applicazione dello spirito, di cui l'espressione poetica rappresentava soltanto il caso particolare, ma non sarebbe corretto parlare di un metodo *teorico*. Niente a Valéry interessa più della pratica, intesa come *costruzione*, ciò che nella classicità è definito *poiesis*. Come ha precisato per primo Albert Thibaudet:

---

[8] Cfr. quanto Eliot scrive a proposito di John Donne: "A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility". In T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, cit.
[9] T. S. Eliot, *From Poe to Valéry* (1948). In T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, cit. , pp. 27-42.
[10] Cfr. Paul Valéry, *La Jeune Parque* (1917). In Paul Valéry, *Opere poetiche*, a cura di Giancarlo Pontiggia, Parma, Guanda, 1989.

> On peut appeler Valéry un homme d'*essais*. J'entends *Essais* exactement dans le sens de Montaigne: le témoignage, ou la trace, d'un homme qui s'essaye – tout le contraire d'une vocation qui s'accomplit, d'une œuvre exigente qui veut être ceci et non cela. Ceci et cela, ceci ou cela, ceci non plutôt que cela – voilà des Essais. Un esprit qui ne cherche qu'à essayer ne voit pas la necessité profonde de produire une chose déterminée.[11]

Per Valéry, abbandonarsi all'ispirazione, tanto per il poeta quanto per il filosofo, è come "jouer à la pêche miraculeuse":[12] egli preferirebbe scrivere nel pieno della propria coscienza, con buon grado di lucidità, "quelquechose de faible", piuttosto che "d'enfanter, à la faveur d'une transe, et hors de moi-même, un chef d'œuvre entre le plus beaux". Si può facilmente immaginare che il riferimento sia alla scuola di Breton, ai rappresentanti del Surrealismo, al gioco della *scrittura automatica*.

Allo stesso modo, negli anni Venti, Eliot combatteva una personale battaglia contro i consumati idoli del Romanticismo inglese (la *inner voice* invocata da Middleton Murry), dichiarando che l'ispirazione poetica, per potere assumere un carattere di validità universale, distinguendosi così da una condizione dettata esclusivamente dalla passione del momento, ha sempre bisogno di una continua riprova, di essere testata e regolata in qualche modo.[13]

In questo senso, all'editore di « The Criterion» non importava tanto distinguere in Valéry il poeta dal pensatore, perché "his theorizing certainly affected the kind of poetry that he wrote",[14] quanto sottolineare l'attitudine critica che ispira integralmente l'opera valériana. Numerosi *charmes* si configurano appunto come frammenti, *abbozzi*, fasi preparatorie di una versione che non giungerà mai al pieno compimento, poiché l'aspirazione verso la *poèsie pure*, in termini matematici, è un puro limite asintotico. Se è vero che la poesia non dice qualcosa, ma essa *è* qualcosa, secondo un principio che i Simbolisti francesi ereditarono dalle teorie della *composizione* di Edgar Allan Poe, allora i testi di Valéry rappresentano l'ultimo stadio di un millenario cammino verso l'autocoscienza artistica e intellettuale che ha condotto gli scrittori di ogni generazione e

---

[11] "Si potrebbe definire Valéry un uomo d'*essais*. Intendo *Essais* esattamente nel senso di Montaigne: la testimonianza, o il segno, d'un uomo che si mette alla prova – tutto l'opposto d'una vocazione che giunge a compimento, d'un'opera che esige di essere in fatta in un qualche modo, e in quel modo soltanto. In un modo e nell'altro, in un modo oppure nell'altro, in un modo piuttosto che nell'altro – ecco il significato degli *Essais*. Uno spirito che chieda soltanto di sperimentare se stesso, non prova l'esigenza profonda di produrre qualcosa di determinato" (trad. mia). Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, Paris, Grasset, 1923, p. 9.

[12] Paul Valéry, *Mémoires d'un Poème* (1938). Citato in Enid Starkie, *From Gautier to Eliot: the influence of France on English literature, 1851-1939*, London, Hutchinson, 1960, pp. 167-169.

[13] Lo stesso rimarco sembra valere per le impressioni del critico, secondo la regola dedotta da Rémy de Gourmont. Cfr. T. S. Eliot, *The Perfect Critic* (1920) e *The Function of Criticism* (1923), cit.

[14] T. S. Eliot, *From Poe to Valéry*, cit.

movimento letterario, sin dalla classicità greco-latina, al medesimo interrogativo che turbava lo sguardo di Narciso sopra le onde: "why not conceive as a work of art the production of a work of art?".

Si capisce come il discorso intorno alle forme della poesia assumesse un valore fondamentale per l'*estetica* di Valéry, che dimostra apertamente un'affinità con le posizioni assunte in quegli anni da Eliot nel confronto tra *vers libre* e metrica tradizionale, ma non solo.[15] C'è chi avrebbe individuato proprio nella celebre raccolta di *Charmes* (1922), in quell'attingere di Valéry a tutte le possibilità offerte dalla metrica francese più tradizionale, un riflesso di onde bergsoniane "che vengono però a far vibrare un vitreo diapason neoclassico",[16] come a dire il frutto di un classicismo invero paradossale, che si dibatte nel rifiuto dell'esperienza romantica, della quale rappresenta però il culmine estremo.[17] Come per tutti i sostenitori del *classical revival* in Europa, anche Valéry credeva nella rivoluzione silenziosa che in arte si attua attraverso la disciplina, l'ordine e la regola, sotto l'egida di una tradizione non inerte, ma viva, da conquistarsi a fatica. Pertanto, la via che conduce il moderno alla classicità esige "atti volontari e consapevoli",[18] capaci di bilanciare ogni atteggiamento *naturale* (che il riferimento sia sempre e ancora Rousseau?) con una concezione lucida e razionale del ruolo dell'arte, educando insomma il poeta ad un insieme di *convenzioni*, le quali, per quanto arbitrarie, costituiscono le condizioni stesse della sua libertà ed autonomia :

> Les œuvres *classiques* sont peut-être celles qui peuvent se refroidir sans périr, sans se décomposer; et la volonté de conservation, cachée dans l'idée de perfection et de forme achevé, serait

---

[15] Sottolinea sempre Thibaudet: "Il [Valéry] n'a jamais admis ni compris le vers libre, qui n'est pas nécessairement un vers facile, mais qui donne l'illusion de la facilité". Esattamente al contrario funziona la leonardesca *machine de langage*, per cui il verso valériano è un "ensemble d'obstacles que l'esprit s'impose pour se déployer dans l'acte qui les surmonte" (pp.18-20). Come nel caso di Pound e Eliot, la disciplina dell'arte concede il massimo di libertà *interiore* al poeta, la libertà di agire sui particolari dell'immagine e della parola, soprattutto sull'elemento fonosintattico del verso: "Les difficultés, les obstacles, la douane qui ne lasse passer que certaine paroles et qui exclut les autres, cela doit se trouver à l'intérieur du *vers*, cela lui fait sa discipline morale et la culture de son corps, cela lui donnera une chair solide et une conscience nette. Dans un milieu et dans un temps où régnaient le vers libre, Valéry, comme Mallarmé, a voulu un vers discipliné, une rime aussi entière et aussi probe que celle de Hugo et des Parnassiens. Et il est allé plus loin" (pp. 72-73). Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, cit.

[16] L'opinione di Santino Caramella è riportata in Vanna Gazzola Stacchini, *La critica italiana e le culture straniere. Orientamenti degli anni venti*, Teramo, Giunti & Lisciani, 1985, p. 54.

[17] Ritrovo la stessa opinione in molta della critica anti-eliotiana nel dopoguerra. Cfr. Harold Bloom (edited by), *T. S. Eliot*, New York, Chelsea House, 1985. Nell'introduzione al testo, Bloom mette in discussione la presunta rottura di Eliot con il Romanticismo, definendo anzi la sua opera come paradossalmente romantica. In questo senso, se Eliot è inconsapevolmente l'ultimo dei poeti romantici, allora Valéry è di certo l'ultimo dei simbolisti francesi.

[18] Aldo Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, Napoli, Guida, 1983, p. 133.

intéressante à découvrir, à déceler dans les principes, les règles, les lois ou canons des arts dans les époques dites classiques.[19]

Il classico non rappresenta più soltanto il polo della tradizione letteraria di contro a quello della sperimentazione, bensì un artista che si rivela soprattutto come *critico*, secondo un collaudato schema eliotiano, introducendo "un relativismo dialettico e operativo nella propria arte e nel rapporto che essa intrattiene con la realtà del presente e del passato".[20] Non si parli semplicemente di *richiamo all'ordine* o neo-classicismo, perchè opere monumentali come *Le Cimetière marin* o *The Waste Land* rappresentano ancora oggi l'emblema paradossale di questa modernità un po' *alessandrina*, generata nel medesimo spirito, ma affinata attraverso gli strumenti che ogni singolo autore ha contribuito a forgiare, una volta ereditati dalla tradizione, regolandoli secondo la propria sensibilità.

Così, se «The Criterion» divenne la rivista portavoce del classicismo in Inghilterra, essa non poteva sottrarsi alle medesime contraddizioni in cui ricadeva l'ideale eliotiano. Quando si guarda alla ricezione della *méthode* di Valéry sulle pagine della rivista, quando attraverso gli occhi di Eliot si affrontano lo stile universale di Leonardo, il solipsismo di Monsieur Teste, la tecnica che intesse gli *incanti* in una struttura architettonica impeccabile e dispone le immagini lungo la melodia sensuale del verso, selezionando i rapporti tra le parole quasi fossero *choses*, si comprende come, al fondo della questione, sciogliere l'intricato nodo-Valéry non assumesse altro valore che quello di svolgere un'attenta analisi di auto-critica, un'introspezione favorita dalla lucidità con cui il poeta francese aveva saputo esprimere le stesse idiosincrasie dell'intelletto umano che coinvolsero le arti, la scienza e il linguaggio dell'intera civiltà novecentesca:

De tous le poètes, Valéry a été le plus complètement lucide (peut-être devrais-je dire le plus proche de la lucidité) – au sujet de ce qu'il faisait. Ce qu'il écrivait sur la composition de la poèsie n'est peut-être pas vrai de tous le poètes, car c'est un compte-rendu, par une merveille d'introspection, de ce qu'il était suel à faire; mais je me suis aperçu maintes et maintes fois que ses analyses du

[19] "Forse le opere *classiche* sono quelle che possono raffreddarsi senza morire, senza decomporsi; e sarà interessante scoprire e rivelare la volontà di conservazione, nascosta nell'idea di perfezione e di forma definita, nei principi, nelle regole, nelle leggi o nei canoni d'arte di quelle epoche cosiddette classiche" (trad. mia). *Ibid.* La citazione valériana è tratta da *Tel Quel* (1941-1943). Cfr. anche T. S. Eliot, *The Perfect Critic*, cit.

[20] Cfr. l'introduzione di Maria Teresa Giaveri a Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit. , pp. 7-22.

processus poétique correspondaient à mon analyse personelle sur des points dont je n'avais eu qu'une conscience obscure.[21]

Eliot non crede che Valéry si sottragga alla regola secondo cui il poeta-critico o parla sempre *della* propria opera, oppure *per* la propria opera. Tuttavia, egli non solo ritiene che i suoi scritti giustifichino integralmente la sua produzione poetica, ma che essi rappresentino una sorta di compensazione per quei versi che il poeta non ha mai scritto, così che "si sa prose éclaire ses poèmes, ses poèmes éclairent sa prose".[22] Paradossalmente, proprio di un autore che aveva fortemente marcato la distanza tra prosa e poesia (ricorrendo alle similitudini della marcia e della danza), Eliot scrive:

Nous puovons presque dire que les essais de Valéry font partie de ses œuvres poétiques. Nous les lisons pour eux-mêmes, pour le plaisir de suivre une pensée subtile qui se meut comme un habile danseur et qui dispose de toutes les ressources de sa langue; pour le plaisir de certaines brusques illuminations, même lorsqu'elles se trouvent n'être que des feux follets; pour l'exaltation que procure une activité qui paraît toujours sur le point de saisir l'insaisissable, tandis que l'esprit continue inlassablement à tisser sa jolie toile, avec le dédale des mots.[23]

Allo stesso modo, il lungo confronto con Valéry avvenuto sulle pagine di «The Criterion» non solo testimoniava la volontà di ricondurre ad un unico metodo positivo la pratica e la teoria di quella poesia che aveva contribuito a rivoluzionare il concetto di *classico* in modo non inferiore alla migliore critica eliotiana, ma anche la concreta difficoltà nel definire altresì la pratica e la teoria di un pensiero, il quale, abituato ad osservarsi pensare con estrema lucidità, rischia costantemente di degenerare, da brillante esercizio intellettuale, in atto narcisistico, perché oltre le sabbie dove il poeta, come un *froid savant*, può esclamare "Je fais des pas admirables / Dans le pas de ma raison",[24] si

[21] "Tra tutti i poeti, Valéry è stato certo il più lucido (forse dovrei dire il più vicino alla lucidità) – a proposito di quanto faceva. Ciò che ha scritto sulla composizione della poesia non potrà essere vero per tutti i poeti, poiché si tratta della registrazione, ottenuta per mezzo di una stupefacente capacità d'introspezione, di quanto compiuto da lui soltanto; tuttavia, mi sono reso conto, di volta in volta, che le sue analisi del processo poetico corrispondevano alla mia stessa analisi personale, nei punti di cui non avevo altro che un'oscura consapevolezza" (trad. mia). T. S. Eliot, *Leçon de Valéry*, in *Paul Valéry Vivant*, Marseille, Cahiers du Sud, p. 79. Citato in Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, cit. , p. 141.
[22] T. S. Eliot, *L'art poétique de Valéry*, in «Preuves», Décembre 1959, pp. 14-22.
[23] "Si può dire che i saggi di Valéry siano parte della sua opera poetica. Li si legge per ciò che sono, per il piacere di inseguire un ragionamento sottile che si muove come un abile danzatrice e dispone di ogni risorsa della propria lingua; per il piacere di certe improvvise illuminazioni, anche quando si rivelano soltanto come dei fuochi fatui; per l'esaltazione che provoca un'attività che pare sempre sul limite di carpire l'impercettibile, mentre lo spirito continua, infaticabile, a tessere la sua rete sottile, in un dedalo di parole" (trad. mia). *Ibid.*
[24] Paul Valéry, *Aurore*, da *Charmes* (1922). In Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit.

estende il vacuo *Néant* della mente umana e dell'universo, dentro cui l'*être* è soltanto un difetto.

II

The Serpent e la poetica dell'abbozzo

La presenza di Valéry si articola lungo il doppio binario della pratica e della riflessione, un interesse rivolto tanto alla tecnica poetica quanto alla teoria estetica. Si tratta di due aspetti complementari, inseparabili, riconducibili al medesimo grado di autocoscienza e scetticismo che ispira il *processo* poetico all'ideale di *pureté*, per cui nemmeno il principio dell'*arte per l'arte* soddisfa pienamente il tarlo della speculazione valériana. Come ha messo in luce lo stesso Eliot nel già citato *From Poe to Valéry*, è significativo che numerosi lavori di Valéry si configurino appunto come *ébauches* o *fragments*.[25]

Quindi, poiché «The Criterion» si era prefissato un severo compito critico e divulgativo nei confronti della letteratura europea, la scelta di tradurre e pubblicare, tra tutte le poesie contenute in *Charmes*, proprio l'*Ébauche d'un serpent*, assumeva implicitamente il valore di una liminare interpretazione. Con la tempestività che aveva contraddistinto la ricezione delle proposte straniere durante le prime fasi della rivista eliotiana, *The Serpent* apparve già sul numero dell'aprile 1923, nella versione inglese di Mark Wardle.[26] Un anno più tardi, quando il medesimo testo uscì in volume presso Cobden-Sanderson per le edizioni del «Criterion», Eliot contribuì con un'introduzione intitolata *A Brief Introduction to the Method of Paul Valéry*, confermando come la questione del *metodo* critico si ponesse alla base di ogni valutazione del corpus valériano. Se è vero che l'anima umana deve porsi ad opere che sempre gli sia dato di compiere, come recita l'epigrafe pindarica del *Cimetière marin*, allora questa poetica dell'abbozzo, dell'incompleto, del mancante è insieme il segnale di una resa e di una conquista, perché rivela come il poeta abbia cessato di credere nel *fine* dell'arte per concentrarsi esclusivamente sul procedimento di *costruzione* dell'opera, ovvero sull'atto di pensiero vero e proprio: l'argomento diviene un mezzo, il *contenuto* esiste in virtù del

[25] Eliot aveva forse in mente la seconda edizione di *Charmes* (1926) e la successiva produzione di Valéry, fino a *Mon Faust (Ébauches)* (1944).

[26] Si tratta del terzo numero della rivista: si noti che Stephan Mallarmé era stato pubblicato solo nel numero precedente, per la traduzione di Roger Fry (capitolo 4.1). Il testo di Valéry era apparso per la prima volta sulla *N. R. F.* nel 1921, poi in *plaquette* con il titolo *Le Serpent* (1922), quindi incluso in *Charmes*: nell'architettura del libro costituisce uno dei componimenti fondamentali insieme ad *Aurore*, *La Pythie*, *Palme* e *Le Cimetière marin*.

suo essere espresso in versi, e ciascun lettore è libero di risolvere l'oscurità del testo a modo proprio, poiché il grande potere dei *carmina* risiede nell'incanto della prosodia e del *santo* linguaggio.[27] Ogni componimento è inteso a variare la modulazione di un tema musicale (quello della *coscienza cosciente*, già introdotto dalla *Jeune Parque*), inverando così il sogno dell'ultimo poeta simbolista, per il quale la parola diventa *chose*, essendo la poesia concepita come qualcosa che *è*, non come qualcosa che *dice*.

In questo contesto, la composizione di *The Serpent* raffigura davvero un caso-limite: la tentazione del serpente biblico, il padre della menzogna, si identifica in Valéry con la seduzione dell'eloquenza che spinge Eva verso il peccato originale, si risolve insomma nell'*incanto* della parola poetica stessa. Tanto più dunque, poiché si trattava di un'operazione traduttoria, la questione cruciale che si presentò a Wardle fu esattamente quella della *forma*.

Tuttavia, Valéry è soprattutto un grande *inventeur d'images*. Testi come *La Jeune Parque*, *La Pythie* o l'*Ébauche d'un serpent* possono essere definiti proprio come "des empilements d'images".[28] Beninteso, si tratta di immagini precise e ben strutturate, non di associazioni metaforiche casuali; immagini in *movimento*, non visioni statiche, per cui ogni componimento raffigura una sorta di "radiation d'images", tale che ogni verso "en rayonne plusieurs et qu'à la limite il en rayonnerait une infinité". La poesia si configura dunque come quel gioco del linguaggio in cui si esprimono tali rapporti tra le parole e le cose, o tra la parole *in quanto* cose. S'intende così la poetica valériana dell'assenza, o meglio quella dell'attesa (*Le Pas*): paradossalmente, ogni parola si definisce per quello che non è, animandosi nel rapporto con quanto segue e precede lungo l'asse sintagmatico del verso, ma anche rivelandosi nel contrasto con quanto è sottaciuto lungo l'asse paradigmatico. Scrive Valéry: "Je ressens chaque parole dans toute sa force pour l'avoir indéfiniment attendue".[29]

Il compito del traduttore si rivela arduo, trattandosi di una poesia in cui l'importanza del *sujet* è decentrata al massimo grado. Se in Valéry perdiamo il legame obbligatorio della rima, la corrispondenza dei metri, il tessuto elaborato dall'assonanza

---

[27] "Honneur des Hommes, Saint LANGAGE, / Discours prophétique et paré, / Belles chaînes en qui s'engage / Le dieu dans la chair égaré, / Illumination, largesse! / Voici parler une Sagesse / Et sonner cette auguste Voix / Qui se connaît quand elle sonne / N'être plus la voix de personne / Tant que des ondes et des bois!". Paul Valéry, *La Pythie*, da *Charmes*. In Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit.
[28] Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, cit. , p. 91.
[29] Paul Valéry, *L'Amateur du Poèmes*, da *Album de Vers anciens*. In Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit.

e dall'allitterazione, che ricopre il testo di "taches pigmentaires qui se sont localisées en organes de vision",[30] quasi a descriverne il *plumage*; se perdiamo, in altre parole, l'effetto dell'*artificio* valériano, allora perdiamo tutto.[31] Pertanto, la traduzione da Valéry si realizza in un atto di *ri*-costruzione, che medita il rapporto tra mondo interiore e tecnica della composizione, movimento e staticità, anima e corpo.

Detto che Wardle riproduce con ottima approssimazione i fondamentali dello schema ritmico e soprattutto di quello rimico, attenendosi alla *variatio* valériana con i mezzi a propria disposizione, si nota che nella versione inglese eccedono i monosillabi in rima, soprattutto i pronomi personali e l'articolo determinativo. Laddove la rima proprio non suona, si cerca di sopperire con forti assonanze e allitterazioni ("abys*s* – nothingnes*s*", VII; "distractedl*y* – Th*ee*", VIII; "s*oon*" – "t*one*", XVI; "toi*ls* – poo*ls*", XIX; "br*ie*f – rec*ei*ve", XXI).[32] Inevitabilmente, la sintassi appare l'elemento più trascurato. Si veda l'incipit del componimento, la prima delle trentuno stanze di cui il testo si compone:

> Breeze-rocked, in the Tree there hangs
> The viper that I clothed, and it
> Smiles: and its smile, that the fangs
> Piercing with appetites have lit,
> Ventures the garden, fancy-led,
> And my three-angled emerald head
> Darts here and there the red tongue's cleft….
> Beast I am, but a barbed beast,
> Whose common venom has yet left
> Wise hemlock like a harmless feast….[33]

Se analizziamo la grammatica del verso rispetto all'originale, la versione di Wardle autorizza la denuncia di un completo rifacimento. Nel complesso dell'opera,

---

[30] Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, cit.

[31] Superfluo sostenere il luogo comune secondo cui tutta la poesia moderna andrebbe concepita in questo modo. Nessuna traduzione è esente da rischio, e lo stesso Valéry riteneva che la maggior parte dei migliori versi mai scritti fossero insensati, una volta privati del loro aspetto *formale*. Tuttavia, nella linea Mallarmé-Valéry confluiscono la questione della forma e della critica in modo del tutto nuovo, nel senso che la forma non è intesa solo come il risultato di un lavorìo critico, ma ne è soprattutto l'espressione. Pertanto, la disciplina del traduttore si dimostra ben più ferrea di quella del poeta, se non nei punti in cui si scopre la carenza della lingua d'arrivo rispetto all'originale. In quei punti, pochi o tanti che siano, la libertà del traduttore può essere maggiore, ma non assoluta.

[32] Paul Valéry, *The Serpent*, «The Criterion», vol. I, no. 3, April 1923, pp. 267-276.

[33] Cfr. il testo originale: "Parmi l'arbre, la brise berce / La vipère que je vêtis; Un sourire, que le dent perce / Et qu'elle éclaire d'appétits, / Sur le Jardin se risque et rôde, / Et mon triangle d'émeraude / Tire sa langue à double fil… / Bête je suis, mais bête aiguë, / De qui le venin quoique vil / Laisse loin la sage ciguë!". Paul Valéry, *Ébauche d'un serpent*, da *Charmes*. In Paul Valéry, *Opere Poetiche*□Â□–â□Vâ□??VÆV'&R□□□76ó¢ 4Æ□□□öW6–□

invece, si ha l'impressione che il traduttore abbia volutamente conservato la cosiddetta *major form* del poemetto, sfruttando i numerosi artifici della versificazione (tra i quali spiccano l'inversione e l'enjambement) a scapito di una sterile fedeltà all'ordine sintattico: "…there hangs / The viper that I clothed, and it / Smiles…", I; "Provoker of happy ghost, who roll / Away…", IV; "For He, / Who reigns supreme in Heaven, spake / With voice that was the light, and the / Wide-opening universe…", VI; "…I have bent / On the divine belittlement", VII; "O mass of blessedness, you are / So beautiful…", XIV; "Golden, make her golden the / Sweetest saying… / […] …or what will / Lead her…", XIX; "…by / Suns that are leisured…", XXX.

Il mantenimento, nella strofa del testo inglese, dell'ordine architettonico *classico* (*Cantique des colonnes*), fornisce il punto di partenza fondamentale per un simultaneo intervento sul gioco dei particolari fonici che affinano e cesellano con estrema precisione le immagini valériane. Numerosi passaggi rivelano questa attenzione da parte del traduttore, sin dalla prima strofa ("And my three-*angled emerald head*"; "*b*ar*b*ed *b*east"; "co*mmon* ve*non*"). Più oltre, il lettore s'imbatte in versi come: "always that *lie* de*light* me", IV; "I guide *it*, h*eat it till it* boils", V; "*N*aught but *n*aked men are ye / O ye *b*easts a*ll bl*eached and *bl*and", IX; "With *tou*ch *t*o h*eart* who *trust t*herein!", X; "I *g*o, I *c*ome, I *gl*ide, and d*i*ve", XII; "The *s*oul *st*ill *st*upified", XIII; "(*S*uch *s*uperb *s*implicity / […] …the *rarest art*, / Be the pu*re heart*… / […] Be *m*ine the *mea*ns to r*ea*ch *m*y *aim*", XVII; "L*eave* ne*ve*r m*o*re that *ea*r of go*l*d", XX; " '*S*oul,' *s*aid I, '*s*weet pla*c*e of re*st*", XXIII; "To ma*rb*le, *br*eath! To *g*old, a*r*ched *gr*ace! / Som*br*e or am*ber*, each fai*r b*ase", XXIV; "Of *d*eath, *d*isor*d*er, and *d*espair!", XXX.

Tra le altre figure di parola, la rima *ricca* risulta chiaramente impoverita, mentre risalta l'uso della rima *interna* (molto accentuato in Valéry, più raro nella versione di Wardle), che sfrutta nella maggior parte dei casi la rima *semplice*: "Proudest – highest – guardest", III; "vengeance – thence – incense", XI; "o'errun – sun", XIII; "purest – hardest – deepest", XIV; "Reptile – while", XV; "movement – consent", XXV; "lures – pleasure", XXVI; "disobbedience – essence", XXVII; "sapphire bright – zephyr light", XXVIII; "singer – drinker – dreamer […] must – lust", XXIX; "failures – leisures", XXX.

Tuttavia, la riproduzione degli *artifici* valériani assume maggior valore quando si considera la vasta musicalità della strofa, rispetto ai sintagmi brevi, che pure in diversi

punti illuminano il verso. Nel migliore dei casi, Wardle si limita a mutuare direttamente i lessemi valériani, introducendo ben poco di nuovo: “Le marbre aspire, l’or se cambre! Ces blondes bases d’ombre et d’ambre / Tremblent au bord du mouvement!...” diviene “To marble, breath! To gold, arched grace! / Sombre or amber, each fair base / Is poised o’er movement, tremblingly!...”, XXV. In altri passaggi, invece, si ottiene un risultato meno felice, ma comunque apprezzabile: “Quel silence battu d’un cil! / Mais quel souffle sous le sein sombre / Que mordait l’Arbre de son ombre! / L’autre brillait comme un pistil! / - *Siffle Siffle*! Me chantait’il!” è reso con “What silence an eyelash beat upon! / But what breath, under the dark breast / That the Tree’s nibbling shade caressed! / The other like a pistil shone! / Whistle! Whistle! It sang to me!”, XXIV.

In conclusione, per quanto concesso dalle inevitabili restrizioni della *langue* d’arrivo, la patina del traduttore si stende sopra il testo valériano quasi fosse una superficie trasparente, conservando pienamente la precisa sensualità delle immagini, e riproducendo, pure se in un *tono* minore, la melodia del verso. Nondimeno, la voce sibilante del serpente tentatore, che conduce l’intero monologo lungo un filo invisibile e sicuro, quanto la *trame* del suo stesso stile, rivelava ai lettori di «The Criterion» come l’incanto dei *carmina* di Paul Valéry sapesse avvincere per grazia dei “plus doux des dits”, in un gioco infallibile di “allusions, fables, finesses”, ma si risolvesse soltanto in quei “mille silence ciselés”,[34] che nessuna traduzione straniera, nemmeno la più sorvegliata ed impersonale, avrebbe potuto restituire fedelmente.

[??]VÆV'&R□□□76ó¢ 4Æ□□□öW6–□
,□–Â□FVçF□F—fò□F’□&□□□&W6VçF□&RÂ□ò□F’□&W7F—GV—
&RÂ□□W"□ÖW§¦ò□FVÂ□Æ–æwV□vv–ò□□'F–
6öÆ□FòÂ□□VVÆÆR□6÷6R□ò□□VVÆÆ□□6÷6□Â□6†R□÷67W&□ÖVçFR□FVçF□æò□F’□W
7□&–ÖW&R□ÆR□w&–F□Â□ÆR□Æ□7&–ÖRÂ□ÆR□6□&W§¦RÂ□’□&□6’Â□’□6÷7□—
&™Bâ□–â□f□ææ□□v□§¦öÆ□□7F□66†–æ’Â□Æ□□7&—F–6□□—F□Æ–□æ□Â□6—
BàÐ"□□□VÂ□f□Î—''Â□Æ□□□—F†–RÂ□F□□6†□&ÖW2â□–â□□□VÂ□f□Î—
''Â□÷□*W&R* ö[W]F–6†RÂ□6—BàÐ"□æVÆÆ□□6*öæ6ÇW6–öæR FVÂ 6 vv–*

III

Voci della moderna classicità: Eliot e Valéry a confronto. La ricezione di *Charmes* sulle pagine del «New Criterion»

Nel 1926, quando Gallimard pubblicava la seconda edizione di *Charmes* (riveduta dall'autore per quanto riguarda la struttura del libro e accresciuta dai *Fragments du Narcisse*), sulla rivista di Eliot apparve il primo vero intervento di critica dedicato all'opera poetica di Valéry: *A Poet and his Technique* era soprattutto una riflessione sulla poetica e sull'estetica del *classicismo* valériano, ancor prima che sulla sua tecnica. Autore del saggio è T. Sturge Moore, un frequente collaboratore del primo «Criterion» apertamente schierato in favore di quest'ultimo nel dibattito con «The Adelphi» (scrisse infatti un articolo intitolato *Towards Semplicity*, replicando alle tesi del *romantico* Middleton Murry).[35]

In questo senso, la sua interpretazione degli *Charmes* di Valéry s'inscriveva perfettamente nella temperie culturale *orientata* del «New Criterion»:

> In order to bind man's whole nature under a sovran spell, M. Valéry holds that classical form is necessary. It alone is hard and takes high polish, is foreign to the psyche, deaf to her desires, devoid of indulgence, granite, able to separate all that can exist by itself from all which exists specifically for a single mind. Its characters are the compactness of the whole, an inevitable shape, perfectly engineered stanzas, the least casual vocabulary, all melted into suavest flow, the most ear-flattering modulations.[36]

[W]F–6†RÂ□6—BàÐ"□æVÆÆ□□6öœ6ÇW6–öœR FVÂ 6 vv–òÂ□Öö÷&R□□vv—VævS¢ 5–
W2Â□F†R□F—6□Gf□çF□vW2□□2□vVÆÂ□□2□F†R□□Gf□çF□vW2□öb□†□f–
ær□&VVâ□Ö□ÆÆ□&Þ™'2□f□f÷W&—FR□F—66—□ÆRÂ□□&R Wf–FVçB□–â□Òâ□f□Î—
'’□6†□&ÖW2â□†R□6VV×2□æ÷B□–WB□□V—
FR□&V6÷fW&VB□g&öÒ□F†R□vÆ□Ö÷W"□6□7B□÷fW"□†–Ò□''□F†□B□V66VçG&–
2□æV7&öÖ□æ6W)'2□Föò□7Vææ–ær□F†÷Vv‡G9Bâ□–
â□Bâ□7GW&vR□Öö÷&RÂ□□□□öWB□□æB□†—2□[F]V6†æ—□VR□„”’’Â□µF†R□7&—FW&–
[F]V6†æ—□VR□„”’’Â□µF†R□7&—FW&–
öë²Â□föÂâ□•bÂ□æòâ□BÂ□ö7Fö&W"□□“#bÂ□□□â□c*f*□Óc“2àÐ"□Bâ□7GW&vR□Öö÷&RÂ□□
□□öWB□□æB□†—2□FV6†æ—□VR□„’’Â□µF†R□7&—FW&–
öë²Â□föÂâ□•bÂ□æòâ□2Â□§VæR□□“#bÂ□□□â□C#□ÓC3RàÐ"□□□VÂ□f, cit.

□ "Dore, langue! dore-lui les / Plus doux des dits que tu connaisses! Allusions, fables, finesses, / Mille silences ciselés, / Use de tout ce qui lui nuise: / Rien qui ne flatte et ne l'induise / Á se perdre dans mes desseins, / Docile à ces pentes qui rendent / Aux profondeurs des bleus bassins / Les ruisseaux qui des cieux descendent!". Ibid.

□ L'articolo di Murry Towards a Synthesis fu pubblicato in «The Cri*terion», vol. V, no. 3,* June 1927, pp. 294-313. Quello di Moore, a pochi mesi di distan[z]a, ibid. , vol. *VI, no. 5, November 1927, pp. 409-417.*

Se lo studio e l'applicazione di questo modello formale plasmano la tecnica del poeta francese, ciò che distingue profondamente la disciplina di Valéry dallo sterile esercizio di uno scolaro parnassiano è la nuova sensibilità che guida l'arte di tale composizione, "that underlying difficulty in grasping his full intention": da un lato l'artista ipercosciente, che "deve ridursi scientemente a un rifiuto indefinito d'essere chicchessia";[37] dall'altro il poeta, che si fa *carne*, parola concreta "in treating our mental world, which we usually deal with only in abstract language".[38] Secondo Moore, l'eroico sforzo operato da Valéry giustifica in parte l'allusiva difficoltà di tanta sua poesia, "so content to be misunderstood", ma allo stesso modo "so full of import, so smooth, so mellifluous".

La bellezza primaria di ogni componimento si individua nell'architettura formale e nella globalità della visione: è appunto il caso dell'*Ébauche d'un serpent*, definito come una "long rumination" d'immagini strutturate e in continua progressione, profuse nella melodia di un *lais*. Qui si ha l'impressione che "the lucidity of language, too, becomes the speaker". *La Pythie* offre al lettore "an even more beatiful design", poiché nella vicenda della profetessa, prigioniera di un linguaggio inarticolato e di una saggezza incompleta, è raffigurata la nascita della poesia stessa (*Aurore*), il traguardo di una nuova coscienza della parola "que se connâit quand elle sonne / N'être plus la voix de personne / Tant que des ondes et des bois!".[39]

Tuttavia, la tecnica di Valéry non era ritenuta esente da difetti. Ovvero, è inevitabile che il discepolo di Mallarmé erediti anche il pregiudizio dell'*oscurità*,[40] carattere che si associa, nell'opinione di Moore, ad una voluta negligenza nei confronti del pubblico, quasi uno sprezzo aristocratico e compiaciuto, che di continuo richiama

---

[z]a, ibid. , vol. *VI, no. 5, November 1927, pp. 409-417. Dell*o stesso autore, Eliot aveva già pubb*licato altri tre interventi critici, un te*sto poetico e alcune recensioni a Blake e Flaubert.

 "Al fine di governare l'int*era natura del*l'uomo per mezzo di un incantesimo sovrano, Valéry ritiene ch*e la forma classica sia indis*pensabile. Essa soltanto è forte e richiede estrema raffinatezza, è estranea alla psiche, sorda al desiderio, priva di indulgenza, granitica, capace di separare tutto ciò che esiste in sé da ciò che esiste nella singola mente. Le sue caratteristiche sono l'integrità del tut*to, una form*a inevitabile, stanze perfettamente costruite, un vocabolario altamente s[p]ecifico, il tutto *fuso nel*la più soave [p]ecifico, il tutto *fuso nel*la più soave melodia, nelle modulazioni più dolci all'orecchio" (trad. mia). T. Sturge Moore, A Poet and his Technique (I), «The Criterion», vol. *IV, no. 3,* Ju*ne 1926, pp*. 421-435.

 Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. Citato in Vanna Gazzola Stacchini, La critica it*aliana e le culture* strani[e]re, cit. , p. *57. Pur s*e pre*senta m*olte affinità, il *riferimento al*la poet[i]ca [i]ca dell'impersonalità eliotiana è spesso superficiale, perché non considera come l'estinzione della personalità sottolineata da Eliot sia il risultato di un dialogo con *la tra*dizione, rappresenti insomma il costante tirocinio di ogni autore che aspiri ad entrare nel canone. C'è una notevole differenza tra il tentat*ivo eliotiano di regolar*e l'ispirazione poetica e la concezione della poèsie pure valériana[??] risultato

l'attenzione del lettore alle difficoltà del fare poetico. Sembra che Valéry tradisca il proprio ideale, quando sovrappone gli ostacoli della speculazione ai vincoli naturali della forma poetica classica, dato che "the difficulty, signal in these poems, is abhorrent to the classical ideal, of which lucidity has ever been a prime element".[41] Non è tanto il

[??] risultato sempre *parziale di una rigida a*scesi intellettuale.

caso dell'impreciso paragone tra le *colombes* e i *focs* sull'immoto mare dell'*être* nel *Cimetière marin*, particolare abbastanza insignificante, quanto piuttosto l'analisi dell'antinomia tra staticità e movimento ("Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée"),[42] a rivelarci come Moore fraintenda la portata *metafisica* di questi versi valériani, per cui solo alla lucidità abbagliante del pensiero è concesso di penetrare la complessità paradossale e drammatica che lacera l'animo umano: "entre le vide et l'événement pur" si apre pure un varco di salvezza, quella fitta rete di relazioni tra le cose di cui appena s'intuiscono i contorni, prima che i rapporti profondi, ciò che il poeta *algebriste* trasfigura in *associazioni* metaforiche o richiama per implicite *corrispondenze*. Prosegue Moore:

> Why should he talk about Zeno's arrow piercing him? Is this not just the kind of clash in implication that one could imagine likely to beset those who followed M. Valéry's rule of constantly changing words for stronger or more fascinating ones, and relinquishing the first idea to follow one which promises a richer enchantment. The formal sensuous beauty of his poems gains, but they become difficult to understand, because the implications of the changed phrase or development are often secretly at war with those underlying them.[43]

Altri aspetti tecnici su cui l'autore del saggio si sofferma, nel tentativo di dimostrare la presunta *oscurità* del dettato valériano, possono essere compresi nell'ambito delle cosiddette *licenze poetiche*. Ci sono punti in cui sembra che Moore non intenda il classicismo di Valéry diversamente da quello di un Robert Browning o di Dante Gabriel Rossetti. Egli critica l'*indulgenza* con cui il poeta francese si concede numerose *libertà* formali all'interno della sintassi, elementi che assai contrasterebbero con la severa disciplina neo-classica. Tuttavia, per quanto non abbia a condividere granché la scelta di alcuni arcaismi lessicali, Moore elogia la distribuzione dell'elemento fonosimbolico negli *charmes*, mettendo in luce l'ottima varietà di assonanze, allitterazioni e rime *ricche* (così estranee alla lingua inglese, in cui tale figura di suono "hardly even sounds anything but poor"), che contribuiscono a realizzare una "complex fusion of physical with spiritual suggestions". Secondo Moore,

---

[s]o Valéryléry, *Le Cimetière marin*, da *Charmes*. In Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit.

[43] "Perchè mai parlare della freccia di Zenone che lo trafigge? Questo è proprio il genere di stonatura sottintesa che ingombra il lavoro di chi voglia seguire la regola valériana di cambiare continuamente le parole in cerca di altre più forti o affascinanti, abbandonando l'idea primitiva per seguirne una nuova che promette un incanto più ricco. Se le sue poesie ricavano una bellezza formale e sensuale, tuttavia divengono difficili da comprendere, poiché le implicazioni della frase mutata o il suo sviluppo sono spesso segretamente in conflitto con quelle sottintese" (trad. mia). T. Sturge Moore, *op. cit.*

insomma, la difficoltà di una poesia dovrebbe derivare dalla bellezza profonda del contenuto, dalla complessità del concetto in espressione, non dall'intralcio degli artifici o dall'omissione dei passaggi logico-associativi, in quanto "our associations cannot change the rhythm and arrangement of a verse";[44] ma poiché in Valéry il contenuto è soltanto un mezzo, il procedimento della composizione poetica essendo lo scopo, ogni singolo elemento formale rappresenta il risultato di una strenua riflessione, ogni associazione implicita nasconde la fatica di un *travail* intellettuale sotterraneo e dispendioso. In questo senso, la canonica *lettura* del testo poetico non si rivela mai univoca, come la parola di un veggente. Tanto più allora, poiché Valéry appare così negligente nei confronti del proprio lettore, l'accusa di *oscurità* è privata di ogni statuto.

Il discorso di Moore si arricchisce, complicandosi leggermente, quando viene introdotta l'influenza delle teorie letterarie di Edgar Allan Poe:

> M. Valéry thinks that Poe first consciously and rationally divided the didactic, the narrative and the informative elements of literature from the musical, ornamental and sensuously suggestive, abandoning those to prose, bidding poetry content with these.[45]

Anche in questo caso, Moore fraintende la definizione di *poésie pure*. Non si tratta di un ideale livello di astrazione letteraria, ma di un paradigma del metodo critico valériano, il punto più alto mai raggiunto dall'autocoscienza linguistica di uno scrittore. Come avverte anche Eliot, non si tratta affatto di espungere il contenuto, perché ogni poesia, per essere tale, contiene almeno una minima percentuale d'*impurità*:

> We must be careful to avoid saying that the subject matter become 'less important'. It has rather a different kind of importance: it is important as *means*: the *end* is the poem. The subject exists for the poem, not the poem for the subject.[46]

---

[44] T. Sturge Moore, *A Poet and his Technique* (II), «The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, pp. 680-693. Contrariamente a quanto sostenuto dall'autore di questo articolo, Eliot riteneva che esistesse "a logic of imagination as well as a logic of concepts" e che "an arrangement of imagery requires just as much 'fundamental brain-work' as the arrangement of an argument". La sensazione di *oscurità* spesso è soltanto il riflesso di una lettura superficiale, di una critica *impressionista*. Cfr. la *preface* di Eliot a St.-J. Perse, *Anabasis*, with a Translation into English by T. S. Eliot, London, Faber & Faber limited, 1930.

[45] "Valéry ritiene che Poe sia stato il primo a separare consapevolmente e razionalmente l'elemento didattico, narrativo e istruttivo in letteratura, da quello musicale, formale e sensualmente suggestivo, relegando il primo alla sola prosa, lasciando che la poesia si accontentasse del secondo" (trad. mia). *Ibid.*

[46] "Dobbiamo stare attenti nel dire che il contenuto diventa "meno importante". Si tratta piuttosto di un diverso tipo d'importanza: è importante come *mezzo*; il *fine* è la poesia. Il contenuto esiste in virtù della poesia, non viceversa". T. S. Eliot, *From Poe to Valéry*, cit. La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit. , pp. 643-661. Sempre in questo saggio del 1948, Eliot ammette che l'*art poétique* di Valéry sembra essere giunta al proprio limite naturale, per cui si renderebbe necessaria l'elaborazione di

Ancor più, dunque, Moore ridimensiona il valore della *costruzione* in Valéry e dell'opera d'arte come processo, il primato del *travail* intellettuale sull'ispirazione romantica, quando espone un'accademica distinzione crociana tra il materiale della poesia (i *temi*) e la tecnica della composizione (la *mise en verse*), concludendo che "straight off is as good as nine years of revision, if the result be equally beautiful".[47] Poco oltre, inconsapevolmente, l'autore si contraddice, ammettendo che l'affinità della poesia di Valéry con il pensiero di Bergson, messo già in luce da Thibaudet, non aggiunge nulla all'ammirazione che proviamo nei confronti dei *carmina*, in quanto "we desire their beauty to be as independent of the soundess of any philosophy, as that of Iliad is of truth about existence of the Olympians".

Dunque, la poesia è irriducibile rispetto al proprio contenuto? Occorre fare chiarezza su un punto così cruciale. Giustamente, Moore ricorda l'opinione dello stesso Valéry, secondo cui "the task of presenting philosophical ideas and that of writing poems, requires two entirely diverse techniques". Sono rari i casi in cui questo duplice intento coincide "in the same use of the same words". Tuttavia, questo è soltanto un altro modo di porre al centro dell'esperienza poetica la questione del *travail* intellettuale, sottolineando ancor più il grado di indipendenza della poesia e del godimento estetico "from definite or foregone tendency", di modo che

> the poet's thoughts, like his stanzas, have delighted him because he discovered them, and their order, in pushing the harmony of language further and further, till it begot fresh perception and unforeseen illumination.[48]

Da questo punto di vista, la critica di Moore rispecchia in qualche modo l'ambivalente posizione dell'editore di «The Criterion» nei confronti della *méthode* critica di Valéry.

Sin dai primi anni Venti, Eliot aveva infatti espresso una grande ammirazione per la riflessione estetica del poeta francese, ma già all'interno di *The Sacred Wood* si avvertivano i segnali di una timida diffidenza teorica. Quando discuteva della poesia

---

una nuova teoria letteraria, che comprenda ed insieme trascenda la linea tracciata dalla riflessione di Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry.

[47] T. Sturge Moore, *op. cit.*

[48] "I pensieri del poeta, così come le sue strofe, lo hanno incantato nel momento della scoperta, e insieme ad essi il loro ordine, che sempre spinge oltre l'armonia del linguaggio, fino a che non abbia generato una nuova percezione ed un'illuminazione imprevista" (trad. mia). *Ibid.*

filosofica di Dante e Lucrezio,[49] l'autore intendeva criticare esattamente quella divaricazione dei *temi* poetici imposta da Valéry. Al contrario, secondo Eliot, la più grande poesia dovrebbe compenetrare i concetti più sublimi "in terms of something *perceived*",[50] essendo scopo fondamentale dell'arte letteraria più raffinata "to state a vision", e non "to produce in us a *state*": la poesia è concepita sempre come discorso, atto comunicativo, di cui l'immagine diviene il canale privilegiato.[51] A quest'altezza cronologica siamo in piena campagna anti-romantica,[52] ma in numerosi saggi eliotiani del dopoguerra affiorerà nuovamente la questione di questa indipendenza della poesia (in relazione a Valéry, meglio sarebbe parlare di *indifferenza*), stavolta in relazione alla funzione del linguaggio poetico nella società. Se compito dello scrittore è anche quello di mantenere viva la lingua in cui scrive, migliorandola ed ampliandone gli orizzonti comunicativi, si comprende come l'estetica valériana si muovesse in tutt'altra direzione rispetto alle intenzioni di Eliot: se è vero che "a poem may appear to mean very different things to different readers, and all of these meanings may be different from what the author thought he meant",[53] come sembra suggerire Valéry, sulla scorta degli insegnamenti mallarméani, tuttavia "it remains, all the same, one person talking to another". La prerogativa della parola poetica, dunque, lungi dall'essere *altro* rispetto al versante linguistico comune, è quella di poter esprimere "more, not less, than ordinary speech can communicate".

Aleggia costantemente, nell'interpretazione eliotiana di Valéry, lo spettro nichilista dell'incomunicabilità, la chimera di un'opera d'arte irrealizzabile quanto il *Livre* mallarméano; in pratica, è l'ombra del suo personaggio più lucido, antagonista e complementare del grande poeta: Monsieur Teste. Eppure, nonostante Eliot

---

[49] Moore fa invece riferimento a Milton e Omero, oltre che a Dante, come grandi esempi di "successful aestethic whole".

[50] T. S. Eliot, *Dante* (1920). Cito da T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, cit. , pp. 93-100.

[51] Paradossalmente, buona parte dell'opera di Valéry, tanto in poesia che in prosa, si configura come la piena espressione *per imaginem* della sua speculazione *anti-filosofica*, pur non trattandosi di un corpus di concetti ampio ed organico come quello della *Divina Commedia* o del *De Rerum Natura*. Scrive ancora Eliot: "The poet does not aim to excite – that is not even a test of his success – but to set something down […] Dante, more than any other poet, has succeeded in dealing with his philosophy, not as a theory […] or as his own comment or reflection, but in terms of something *perceived*". *Ibid.*

[52] Cfr. ancora Eliot: "When most of our modern poets confine themselves to what they had perceived, they produce for us, usually, only odds and ends of still life and stage properties; but that does not imply so much that the method of Dante is obsolete, as that our vision is perhaps comparatively restricted". *Ibid.* Sembra che un secolo e mezzo di poesia romantica abbia sortito un enorme effetto diseducativo non solo sui poeti contemporanei, ma anche sul pubblico dei lettori. Tuttavia, quest'ultima è una problematica alquanto estranea a Valéry.

[53] T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, cit.

comprendesse che l'estetica di Valéry avrebbe condotto inevitabilmente ad una saturazione del rapporto tra poesia e mondo,[54] egli non volle negare alla speculazione astratta di Teste un merito invero eccezionale, testimoniato dai celebri versi che chiudono proprio la raccolta di *Charmes*:

> Tu n'as pas perdu ces heures,
> Si légère tu demeures
> Après ces beaux abandons;
> Pareille à celui qui pense
> Et dont l'âme se dèpense
> A s'accroître de ses dons![55]

In realtà, come sottolineato nell'articolo di Moore, non importa tanto la concezione dell'animo umano come "accumulation of such addictions",[56] quanto la constatazione che "not to find by thinking, but to add to life what thought has found is difficult". Come a dimostrare che, una volta conclusa l'operazione di *epoché* intellettuale, si deve pur "tenter de vivre":[57] nella ricezione della poesia valériana da parte di «The Criterion», l'incanto di *Charmes* scaturiva direttamente dall'intricato labirinto della *pensée* valériana, riscattandone in pieno l'astratta sterilità, come fosse il risultato di un prolungato esperimento scientifico condotto nel laboratorio della mente (un altro modo per definire l'ermetica *torre d'avorio*?) e rappresentando la testimonianza più concreta di questo *homme d'essais*, poeta e pensatore allo stesso tempo, membro di spicco dell'eliotiano *partito dell'intelligenza* francese.

D'altronde, nella riflessione estetica di Valéry la questione del metodo accentuava inevitabilmente le critiche al concetto di *ispirazione* romantica. Certo è che la posizione di Valéry conduceva agli estremi di un solipsismo intellettuale senza sbocchi quella concezione del poeta-critico condivisa a pieno da Eliot e Pound in Inghilterra, anche se

---

[54] Cfr. l'analisi proposta in *From Poe to Valéry*: Eliot delinea l'evoluzione dei rapporti tra forma e contenuto della poesia, individuando nel grado di *indifferenza* del lettore nei confronti dell'uno o dell'altro termine il mutamento del godimento estetico. In questo senso, Valéry ha rappresentato il culmine estremo della auto-coscienza formale, il momento in cui il contenuto ha raggiunto il minimo grado d'interesse. Si tratta di un punto di non ritorno, per cui si rende necessaria un'estetica che trascenda in qualche modo quella valériana, anche se Eliot ha sempre ritenuto che la teoria letteraria debba derivare dalla pratica, e non viceversa.

[55] Paul Valéry, *Palme*, da *Charmes*. In Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit.

[56] T. Sturge Moore, *op. cit.* Ben nota è l'espressione usata da Monsieur Teste, che Moore sembra piuttosto confondere con un semplice *topos* dell'anima, antico e alquanto sfruttato dalla poesia religiosa medievale, anche se probabilmente l'autore pensava soprattutto a Blake. Cfr. l'ispirazione dantesca in T. S. Eliot, *Animula*, uno degli *Ariel Poems* (1927-1930).

[57] Paul Valéry, *Le Cimetière marin*, da *Charmes*. In Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit.

nell'ambito della *querelle* antiromantica le opinioni del poeta francese rivelarono una straordinaria affinità con quelle espresse dall'editore del «Criterion» durante gli anni Venti. Nonostante l'articolo di Moore sollevasse non poche perplessità all'attenzione del lettore, la prospettiva classicista in cui si collocava la messa a fuoco dei valori promossa dalla rivista di Eliot aveva individuato un altro eminente sostenitore della tradizione europea, intesa quale unica via d'accesso ad una modernità *difficile*.

In tal senso, è importante citare almeno un articolo di Roger Hinks, curatore ufficiale della rassegna di *Art Chronicle*,[58] che nel gennaio 1931 introduceva il lettore ad una discussione intorno alla moderna idea del Bello, ispirandosi ad un passo valériano tratto da *Léonard et les Philosophes* (1928):

> Une science du Beau?... mais les modernes usent-ils encore de ce nom? Il me semble qu'ils ne le prononcent plus qu'à la légère. Ou bien… c'est qui'ils songent au passé. La beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot, toutes les valeurs de choc, l'ont supplantée. [59]

Una volta chiarita l'ispirazione valériana del *pre*-testo, l'intervento di Hinks rivela però un carattere apertamente idealistico, inteso a restaurare una concezione spaventosamente anacronistica della *bellezza* in arte, di contro all'*anti-estetica* valériana: così, la sua critica di *performance* e *virtuosism* sembra disconoscere ogni primato al faticoso cammino del *travail* poetico, il suo elogio della *shape* statica di contro al dinamismo della *form* moderna fraintende le tensioni interne all'opera del francese, ovvero quel rapporto dialettico tra l'avanguardia e la tradizione (manierismo/classicità) da cui erano scaturiti i capolavori del modernismo europeo; il suo richiamo ad una letteratura disinteressata, infine, ci ricorda più l'Arcadia che l'Ermetismo fiorentino. Tuttavia, pur trattandosi di un intervento di critica dell'arte, e

---

[58] Roger Hinks è una personalità indiscutibile sulle pagine della rivista eliotiana, poichè firma ben trentasei contributi di critica d'arte, oltre ad alcune recensioni. Cfr. gli indici di Alan E. Baker, cit.

[59] "Una scienza del Bello?... ma i moderni fanno ancora uso di questa parola? Mi pare che la pronuncino troppo alla leggera. O meglio… c'è chi la usa in riferimento al passato. Parlare di bellezza è come parlare di morte. Il nuovo, l'intenso, il bizzarro, insomma, tutti i valori dell'eversione l'hanno soppiantata" (trad. mia). Paul Valéry, *Léonard et le philosophes – Lettre à Leo Ferrero*, apparso la prima volta su «Commerce» nel 1928. Cfr. Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, cit. , pp. 1240-1241. Il passo viene citato da Roger Hinks in *Art Chronicle*, «The Criterion», vol. X, no. 39, January 1931, pp. 315-321. Nell'intenzione dell'autore, questo articolo proponeva appunto una serie di *Variations on a Theme by Valéry*, come recita il sottotitolo, ma ritengo che la contestualizzazione delle teorie valériane importi molto più della parziale interpretazione fornita attraverso delle divagazioni estemporanee.

non strettamente letteraria, l'autore riconosce il *mal du siècle* contemporaneo, lamentato da Valéry, in termini fedelmente eliotiani:

> there is undeniably something radically unsatisfactory about modern art. It seems to have no roots, to hang in mid-air without visible means of support. At most it is a private luxury and a day-dream, hardly ever a natural social activity. Nearly all modern paintings (and a great deal of modern poetry) seems quite unnecessary. It is thin and unreal and lifeless, uninvited and unwelcome: an embarassing intrusion. It comes without credentials, its departure would pass unnoticed. It is the offspring of egotism.[60]

Allo stesso modo, in un altro punto del già citato saggio, Valéry aveva denigrato il modello compositivo dell'*excitation toute brute*, riconoscendo come, in ogni fase della storia letteraria d'Europa, il modello del classicismo fosse soprattutto un ideale riflesso, ovvero la conseguenza diretta delle "modes plus instables et le plus immediats de la vie psychique et sensitive".[61] Ovvero, ogni classicismo presuppone un romanticismo che lo abbia preceduto, e poiché nemmeno l'attività del genio creatore più innovativo è in grado di rendere un'opera "indépendant de toute époque", anche nel mondo contemporaneo si svolge l'inevitabile reazione contro "l'inconscient, l'irrationel, l'istantané, qui sont – et leurs noms le proclament – des privations ou des nègations des toutes volontaires et soutenues de l'action mentale". Si intende come il metodo valériano, se indagato in profondità, si prestasse lucidamente a commentario dell'ideale classicista sviluppato in «The Criterion», rappresentandone allo stesso tempo l'intensa motivazione teorica e la piena realizzazione pratica.

È pur vero che per il lettore anglosassone, il referente fondamentale rimaneva la critica letteraria e culturale di Eliot, svolta intorno alla nozione di *Tradition*; tuttavia, all'interno di un ampio dialogo interculturale con l'intelligenza francese, quale era stato promosso dalla rivista londinese, il nome di Valéry brillava sopra quello di tutti gli altri contributi stranieri, grazie a certi suoi passi della ragione, veramente *ammirabili*:

> L'ambition de parfaire se confond avec le project de rendre l'idée fixe et la soif insatiable de l'originalité […] La première admet, et même exige l'hérédité, l'imitation ou la tradition, qui lui

[60] "Senza dubbio c'è qualcosa di radicalmente insoddisfacente nell'arte moderna. Sembra priva di radici, si muove a mezz'aria, senza alcun mezzo di supporto. Per lo più si tratta di un lusso privato e un sogno ad occhi aperti, difficilmente s'identifica come un'attività naturale e sociale. Quasi tutta la pittura moderna (e gran parte della poesia contemporanea) sembra a dir poco superflua. Sottile, irreale, sterile, sgradita e priva di alcun invito: un'intrusione imbarazzante. Giunta senza mostrare credenziali, se ne parte inosservata. È il risultato dell'egocentrismo" (trad. mia). Roger Hinks, *op. cit.*

[61] Paul Valéry, *Léonard et le philosophes*, cit.

sont des degrés dans son ascension vers l'objet absolu qu'elle songe atteindre. Le second les repousse et les implique plus rigoureusement encore, car son essence est de *différere*.[62]

[62] "L'ambizione di raggiungere la perfezione si confonde con il progetto di fissare l'idea una volta per tutte e con la sete insaziabile dell'originalità […] La prima ammette, anzi esige, l'eredità, l'imitazione o la tradizione, che sono i passi lungo il suo cammino di ascensione all'oggetto assoluto che vuole raggiungere. La seconda le richiede e le implica in modo ancor più rigoroso, in quanto la sua essenza è quella di *essere differente*" (trad. mia). *Ibid.*

IV

Dalle origini del Simbolismo a Valéry: la *méthode* di Leonardo e i limiti dell'auto-coscienza poetica

Dunque, si può comprendere perchè l'interesse nei confronti di Valéry da parte di «The Criterion», quanto quello dimostrato da Eliot in prima persona, sia stato dei più duraturi. L'ultima presenza dell'autore sulle pagine della rivista risale infatti al gennaio 1935. Si trattò di una scelta redazionale quantomeno singolare, poiché *On 'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci' by Paul Valéry*, ottimo articolo firmato dal prestigioso critico francese Charles Du Bos (tradotto da Ethel Colburn Mayne), risaliva addirittura al 1920, anno in cui la *N. R. F.* presentò la seconda edizione del celebre trattato valériano.[63] Il discorso sul metodo scientifico di Leonardo, immagine *integrale* dell'uomo, comprende e compenetra ampiamente la riflessione poetica e la questione della *technique* valériana, già affrontate sulle pagine della rivista. Quando Eliot, molti anni più tardi, avrebbe riconosciuto in Valéry "non tant una nouvelle conception de la poésie qu'une nouvelle conception du poète",[64] non avrebbe inteso tanto sottolineare la carica polemica nei confronti dell'artista *maudit* (o il *dandy* di fine secolo), rinfocolando un'antica contesa sopita dalle ceneri del tempo e della Guerra, bensì illuminare gli sviluppi di una sensibilità finalmente *riassociata*, per la quale le avventure della conoscenza e le conquiste dell'arte sono egualmente realizzabili. Come a dire, esse divengono tali grazie all'applicazione precisa di un metodo che unifica il pensiero e l'azione dell'uomo sotto la guida della *coscienza cosciente*. In questo senso, se un

[63] *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* era apparso per la prima volta sulla «Nouvelle Revue», nel lontano 1894, all'epoca del silenzio poetico di Valéry. La seconda edizione, accompagnata da una nuova introduzione dell'autore (*Note et digressions*), venne approntata nel 1919. Proprio per mezzo di questa edizione rivista, la questione del metodo *leonardesco* divenne celebre oggetto di discussione tra i letterati di tutta Europa. Per la ricezione e il dibattito in Italia, cfr. Vanna Gazzola Stacchini, *La critica italiana e le culture straniere*, cit.

[64] T. S. Eliot, *L'art poétique de Valéry*, cit. Non a caso, qui Eliot cita un breve studio valériano risalente al 1889, dal titolo *Sur la technique littéraire*, in cui l'autore descrive "…une conception toute nouvelle et moderne du poète. Ce n'est plus le délirant échevelé, celui qui écrit tout un poème dans une nuit de fièvre, c'est un froid savant, presque un algébriste, au service d'un rêveur affiné […] Il se gardera de jeter sur le papier tout ce que lui soufflera aux minutes heureuses, la Muse Association-des-Idées. Mais, au contraire, tout ce qu'il aura imaginé, senti, songé, échafaudé, passera au crible, sera pesé, épuré, mis à la *forme* et condensé le plus possible pour gagner en force qu'il sacrifie en longueur…". In questi anni, spentesi le polemiche giovanili, anche Eliot ha ormai compreso che l'immagine del *froid savant* non è l'antitesi, ma solo un altro aspetto del *delirant échevelé*.

nuovo ideale di poeta presupponeva necessariamente una concezione nuova dell'uomo, Paul Valéry aveva creduto di tradurre la propria speculazione in un metodo davvero universale. Evidentemente si sbagliava, perché ogni metodo, per quanto valido, rimane sempre il prodotto di un'individualità ben precisa. Ciò nonostante, l'immagine fortemente idealizzata di Leonardo testimoniava come dietro al Valéry poeta, filosofo e *algebriste*, si nascondesse l'amante della classicità più consapevole, ovvero il Valéry umanista.

L'articolo di Du Bos si apre con una citazione da André Gide. Avendo conosciuto il giovane Valéry ai *Mardis* della Rue de Rome, lo storico padre fondatore della *N. R. F.* aveva riassunto in una sola frase le sue prime impressioni: "chose étrange; Il Pensait Avant De Parler!!".[65] Questa, che potrebbe valere come l'epigrafe del trattato su Leonardo, assume già il valore di una rivelazione per il lettore, poiché "to read Valéry is from the first moment to feel constrained to the most rigorous examination of the intellectual conscience". Du Bos distingue infatti due *generi* di rapporti tra pensiero ed espressione: da una parte vi sono coloro che parlano "in order to think"; dalla parte opposta, coloro che pensano "in order to speak", tanto che "speech here acts upon thought in the manner of a final cause". Con Valéry si è giunti ad uno stadio di analisi ulteriore, perché egli stesso ha pronunciato l'impossiilità di confondere il linguaggio della letteratura con quello del mondo reale, in modo da definire una nuova categoria di pensiero, l'unico genere di idee fecondo per l'opera di uno scrittore. Come si passa dunque dal pensiero alla pagina?

> A thought good for writing is above all a thought susceptible of development, the equivalent in literature of the 'theme and variations' in music. The finding of the primary idea, the discovery of the theme, constitutes, strictly speaking, with most great writers, the sole intellectual effort; once in possession of the primary idea, the great writer's effort transfers itself, so to speak, to another plane. Instead of being employed in the search of a second idea, the mental energy is entirely confiscated by the task of artistically elaborating the primary one […] Examined in the light of our central literary tradition, a thought good for writing is a single idea which accomplishes on itself its full revolution, and whose conclusion, implicit from the first in the point of departure, might be confounded with that…[66]

[65] Charles Du Bos, *On 'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci', by Paul Valéry*, «The Criterion», vol. XIV, no. 55, January 1935, pp. 218-238.

[66] "Un pensiero buono per la scrittura è soprattutto un pensiero capace di evolvere, l'equivalente letterario di *tema e variazioni* in musica. Trovare l'idea primaria, la scoperta del tema, costituisce, strettamente, per quanto riguarda i più grandi scrittori, l'unico sforzo intellettuale; una volta in possesso dell'idea primaria, lo sforzo del grande scrittore si trasferisce, per così dire, ad un altro piano. Invece di essere impiegata per la ricerca di una seconda idea, l'energia mentale è totalmente concentrata sull'obbiettivo di elaborare artisticamente quella primaria […] Se consideriamo la nostra principale tradizione letteraria, un pensiero

Esattamente l'opposto di quanto accade nella mente di Valéry. In altre parole, il punto a cui il pensiero di uno scrittore generalmente si blocca, lasciando spazio al potere dell'espressione, è proprio il punto di partenza per la speculazione valériana: addirittura, "everything antecedent to that point is for Valéry non-existent". A tal punto questo metodo della privazione viene condotto con rigore, che altro non resta, a consolazione dell'infaticabile attività dell'intelletto, se non quella *disperata lucidità* di una "consciousness alone in its most abstract condition". Si veda come la teoria dell'impersonalità valériana, per quanto vicina alla poetica di Eliot, rasenti pericolosamente il nichilismo di Monsieur Teste:

> The characteristic of man is consciousness; and that of consciousness, a perpetual exhaustion, a detachment without surcease and without exception from all that appears in its orbit, whatever it may be that appears. Inexhaustible activity, independent of the quality as of the quantity of things perceptible, and as result of which the man of intellect must at last bring himself deliberately to an unqualified refusal to be anything whatsoever.[67]

In realtà, sostiene in modo convincente Du Bos, il pensiero di Valéry è incapace di mantenere un contatto vivo con le cose del reale, se non nel momento in cui se ne distacca.[68] Si tratta di un nichilismo del pensiero "which no longer has an object", un'anti-filosofia distillante una malinconia tanto vasta da pervenire a quella "inhuman purity" che Valéry definisce appunto "the realm of solitude and desperate clarity". Perciò, la mente assume dei contorni definiti, configurandosi come un oggetto distaccato dal mondo, ma non solo. La speculazione valériana richiede soprattutto il sacrificio sommo, ovvero il distacco della coscienza dal pensiero stesso. Solo in questo modo è possibile "for the truths that one has made for one's-self to become flesh of one's flesh".

---

buono per la scrittura è una singola idea, che compie in se stessa un'intera rivoluzione, e la cui conclusione, implicita sin dal punto di partenza, può essere assimilata integralmente ad essa…" (trad. mia). *Ibid.*

[67] "La caratteristica dell'uomo è la coscienza; quella della coscienza è una perpetua consumazione, un distacco senza sosta né eccezioni da tutto ciò che le orbita intorno, non importa di cosa si tratti. Attività inesauribile, indipendente dalla qualità e dal numero delle cose percepibili, il suo risultato è che l'uomo infine debba deliberatamente giungere all'assoluto rifiuto di essere alcunché" (trad. mia). *Ibid.*

[68] Diremmo che lo stesso rimarco vale fortemente per la scrittura poetica di Valéry, anche se è certo che questa filosofia dell'impersonalità si esprime meglio nell'opera in prosa. La poetica dell'*absence*, l'applicazione della forma classica, il tarlo ossessivo della ragione, la suggestione del *Néant*, rappresentano i canali di traduzione privilegiati per il passaggio che si opera dal pensiero alla scrittura in versi, più che i *temi* della poesia valériana.

Al poeta dall'*hostinato rigore*, filosofo e matematico insieme, non resta che definire di quali verità si tratti. Già nell'edizione del 1894, Valéry scriveva:

> The secret – that of Leonardo as that of Bonaparte, as that which is at least once the possession of the highest intelligence – is and can only be the relationship that they found – that they were forced to find – *between things whose law of continuity escapes us*. It is certain that at the decisive moment, they had only to perform some definite acts. The supreme affair, that on which the world fixes its gaze, was but a simple matter – like comparing two lengths.[69]

Se dalla disciplina scientifica l'autore del trattato deriva l'idea delle interconnessioni tra gli oggetti del reale, l'unica legge che non si disintegra sotto il suo sguardo di scettico, l'immagine del poeta *algebriste* non è altro che una metafora. Valéry non è scienziato almeno quanto non è filosofo. Come peraltro rimarca Du Bos, il grande merito di Leonardo è stato quello di aver applicato il metodo della scienza ad ogni propria esperienza, compresa l'attività artistica. Allo stesso modo, Valéry ha operato una "transference into the domain of words of the scientific idea of connections". Nel 1919, in *Note et digressions*, egli ha esposto un vero e proprio *teorema* del linguaggio:

> Since to write should consist in constructing, as solidly and precisely as one can, that machine of language in which the mind's discharge of energy spends itself in conquering actual resistances, the writer must of necessity be divided against himself.[70]

A proposito del funzionamento di questa *machine du langage*, Du Bos introduce però una fondamentale distinzione tra la prosa e la poesia dell'autore. Secondo il critico, nel momento in cui le costrizioni della forma poetica si aggiungono agli ostacoli che l'autore impone naturalmente a se stesso, la precisione del verso acquisisce un elevato grado di *visibilità*.

Eppure, sappiamo che in Valéry la poesia è assimilata alla *danse*, la prosa alla *marche*; quest'ultima acquista pertanto un valore strumentale, in quanto possiede sempre uno scopo, una destinazione precisa. Scopo della danza, invece, sarebbe la

---

[69] "Il segreto – quello di Leonardo, come di Bonaparte, che in fondo è la proprietà della più elevata intelligenza – è e può soltanto essere nella relazione che essi trovarono – o furono costretti a trovare – *tra le cose, la cui legge di continuità a noi sfugge*. Di certo, al momento decisivo, essi dovettero semplicemente compiere degli atti definiti. La questione suprema, quella a cui tutto il mondo guarda, si rivelava davvero semplice – come misurare due lunghezze" (trad. mia). *Ibid.*

[70] "Poichè scrivere dovrebbe consistere nel costruire, in modo tanto solido e preciso quanto ad ognuno è concesso, quella macchina del linguaggio in cui la scarica di energia mentale si consuma per vincere le resistenze contingenti, ogni scrittore deve necessariamente essere diviso in se stesso" (trad. mia). *Ibid.*

danza stessa.[71] Si vede come la questione non riguardi tanto la *visibilità* del verso, quanto piuttosto il livello di artificiosità della parola poetica, che "risque de devenir en fin de compte tellement artificielle qu'elle ne puisse plus rien transmettre de vivant en fait de sensation et de pensée".[72] Che la costruzione del verso assuma invero un carattere di eccezionale *visibilità*, molto più di quanto non accada nella prosa, significa che l'azione del suo costruttore risalta, ma la mano dell'architetto rimane ovunque nascosta nel testo.

In verità, la tesi sostenuta da Du Bos non intendeva mettere in discussione la compattezza del metodo impersonale di Valéry; bensì, essa risultava funzionale all'analisi del suo stile *en prose*, utile soprattutto a delineare quell'evoluzione della scrittura valériana che si era realizzata nel passaggio dalla prima redazione del trattato alla seconda edizione del testo. Infatti, quel che caratterizza "the calculated design of Valéry the writer of prose"[73] è proprio una precisa tendenza all'*invisibilità*:

> it consists in so close an adjustement of the parts that it becomes impossible to discern the point at which any one of them merges into any other […] The peculiar virtue of this ideal of invisible prose as conceived by Paul Valéry is, that very far from being obtained at the expense of precision, it is on the contrary precision – ordainer of Valéry's prose by the same warrant as of his verse – which is the essential condition of his superlative invisibility.[74]

Nell'edizione del 1919, la scrittura *impersonale* di Valéry sperimenta la tensione della parola sino ad un limite estremo: la mente è in grado di anticipare ogni sviluppo del pensiero, poiché anche il minimo particolare, pari ad un breve compendio, rivela la costruzione dell'intera architettura discorsiva. Alla scrittura, un nuovo ritmo, alla lettura, una nuova velocità. Testimonianza di una mente lungamente maturata, la quale ha finalmente sancito l'autonomia del pensiero dalla propria coscienza, che pure ne

---

[71] Cfr. T. S. Eliot, *L'art poétique de Valéry*, cit. Eliot critica la concezione valériana di una prosa *strumentale* e della poesia fine a se stessa, rilevando che anche la danza, proprio come la poesia, nasce con uno *scopo* preciso. Si nota come la polemica circa la possibilità di una poesia *filosofica* abbia raggiunto qui una frontiera ulteriore, perché la separazione dei generi attuata da Valéry, se condotta all'estremo, riduce ai minimi termini le possibilità espressive del linguaggio poetico. Tanto più che, come già sottolineato, la prosa dello stesso Valéry rappresenta, secondo Eliot, una forma complementare, e non l'antitesi della sua opera poetica.

[72] *Ibid.* La conclusione raggiunta da Eliot in questo articolo non differisce molto dalla teoria della funzione sociale del linguaggio poetico già descritta in *The Music of Poetry* (1942).

[73] Charles Du Bos, *op. cit.*

[74] "Essa consiste in un aggiustamento così ravvicinato delle parti che diviene impossibile separare il punto in cui ognuna di esse si fonde con un'altra […] La precisa virtù di questo ideale di prosa invisibile, come è concepita da Paul Valéry, è che, lungi dall'essere ottenuta a spese della precisione, al contrario proprio la precisione – ordinatrice della prosa di Valéry, autoritaria quanto nei suoi versi – rappresenta la condizione della sua superlativa invisibilità" (trad. mia). *Ibid.*

vigila attentamente le mosse, cogliendo il criterio supremo di ogni possibile generalizzazione. Insomma, facendo della razionalità un istinto naturale.

In conclusione, si può ammettere che la critica di Du Bos abbia fornito ai lettori di «The Criterion» la miglior interpretazione possibile della *méthode* di Paul Valéry. Tra i tanti, un passaggio all'apparenza poco significativo, quasi programmatico, riassume in maniera concisa il criterio al quale il collaboratore francese della *N. R. F.* si era ispirato. Come fosse soltanto un'indicazione di orientamento critico, Du Bos rivela l'intimo segreto dell'*homme d'esprit* valériano:

> Up to the present my sole object has been to describe a certain mental attitude, and – since I had to choose – I chose from the *Introduction* what seemed to me the most pertinent to its elucidation. That means that I have considered the functioning of Valéry's thought much more than the results it arrives at.[75]

Evidentemente, accanto alla concezione della *pureté* in poesia, Valéry dimostrava anche un anelito verso la *prose pure*: laddove la prima insegue la condizione ideale della musica, la seconda, essendo un genere più funzionale, s'inspira all'arte applicata per eccellenza, l'architettura di *Eupalinos* (1924).

Al fondo della questione, la presenza di Valéry in «The Criterion» fu testimonianza di un'irriducibile incomprensione, che consumava il rapporto tra il metodo critico del poeta francese e la teoria letteraria eliotiana. Infatti, la funzione sociale della poesia e del linguaggio, come era intesa da Eliot in veste di *educatore* del gusto, non poteva che concedere alla speculazione valériana un valore fortemente limitato. In questo senso, davvero Eliot si rivelò essere l'erede paradossale della voce romantica, poiché incapace di concepire il significato dell'opera d'arte come distinto da un uditorio con il quale (e sul quale) interagire. Allo stesso modo, Valéry è invece l'erede del simbolismo, proprio perché in lui il segno linguistico si trasfigura musicalmente in *altro* dalla parola umana, travalicando la polisemia del linguaggio comune, e non garantisce più l'atto comunicativo, poiché il suo messaggio si risolve interamente nell'atto drammatico della composizione, ovvero nel dramma della conoscenza. Nella teoria, Valéry non individuava delle limitazioni da porre al proprio

[75] "A tutt'oggi, il mio unico scopo è stato quello di descrivere una certa attitudine della mente e – potendo scegliere – ho tratto dall'*Introduction* ciò che mi è parso più pertinente al fine di una delucidazione. Ciò significa che ho considerato maggiormente il funzionamento del pensiero di Valéry, piuttosto che i risultati a cui esso giunge" (trad. mia). *Ibid.*

travail intellettuale-poetico. Per questo, nonostante l'esplorazione valériana dell'auto-coscienza rappresentasse il necessario correttivo da contrapporre all'ideale irresponsabile dell'*ispirazione* creatrice, Eliot riteneva che questo tarlo della speculazione costituisse un difetto di segno opposto, ma egualmente pericoloso:

> D'autre part, comme tout conseil, appliqué à la letter et sans jugement, peut entraîner des conséquences désastreuses, autant vaut préciser que si le poète ne doit considérer aucun travail comme trop ardu et aucun temps comme trop long pour amener un poème aussi près de la perfection que son talent le lui permet, il doit aussi avoir suffisamment d'esprit critique pour savoir où s'arrêter.[76]

In altre parole, Eliot dimostra di non credere ciecamente nell'arte come *procedimento*. La riflessione dell'arte su se stessa è un mezzo notevole, ma soltanto un mezzo. Il fine ultimo ed esclusivo deve essere l'opera letteraria, così come noi la leggiamo sulla pagina scritta. Per quanto un'opera possa apparire imperfetta, si tratta sempre e comunque di un lavoro *finito*:

> Pour moi, je comprends qu'un poème est fini – ou que je n'y toucherai plus jamais – quand je suis certain d'avoir été au fond de mes propres ressources, et que le poème est aussi bon que je pouvais le faire. [77]

Dunque, se l'esperienza poetica rappresentava soltanto una delle molteplici manifestazioni dell'*esprit* moderno, secondo una concezione integrale della personalità umana condivisa da Valéry in «The Criterion», nessuno meglio di Eliot riuscì ad evidenziare le contraddizioni di questo metodo leonardesco, senza condividerne *in toto*, né fraintenderne gli scopi. In altre parole, la condizione precipua in cui si concretizza l'atto poetico rimane questo suo essere eternamente sospeso tra *impurità* e *purezza*, motivo per cui l'ammirazione del metodo valériano si accompagna sempre alla constatazione della necessità di prescindere dalla riflessione astratta. Giunge sempre il

---

[76] "D'altronde, come avvertenza, applicato alla lettera e senza alcun giudizio, può provocare delle conseguenze disastrose, in quanto occorre precisare che, se il poeta non deve considerare alcuna fatica come troppo ardua e alcun tempo come troppo lungo per condurre una poesia tanto vicino a quella perfezione che il proprio talento gli permette, egli deve tuttavia possedere uno spirito sufficientemente critico per sapere quando arrestarsi" (trad. mia). T. S. Eliot, *L'art poétique de Valéry*, cit.

[77] "Da parte mia, comprendo che una poesia è ultimata – ovvero che non vi metterò mai più mano – quando sono sicuro di essere giunto al fondo delle mie risorse e che il componimento è quanto di meglio potessi fare" (trad. mia). *Ibid.* Eliot rimarca, con un espressione simile a quella usata da Moore, che quando il risultato finale dell'elaborazione poetica è buono, nessuno altro, se non l'autore stesso, potrà intuire la differenza "entre le passages qui n'ont subi aucun changement et ceux qui ont été récrits maintes et maintes fois".

momento in cui il poeta, qualora voglia farsi *parola*, *oggetto*, *carne,* abbia a compromettersi con la realtà, scendendo a patti con il mondo degli uomini e con il loro linguaggio. Nondimeno, il reale pericolo che "this advance of self-consciousness, the extreme awareness of and concern for language which we find in Valéry, is something which must ultimately break down",[78] avendo ormai raggiunto il proprio *limite*, non aveva pregiudicato l'alta opinione di Eliot, il quale apertamente confessava:

> We should have to have an aesthetic which somehow comprehended and transcended that of Poe and Valéry. This question does not greatly exercise my mind, since I think that the poet's theories should arise out of his practice rather than his practice out of his theories. But I recognize first that within this tradition from Poe to Valéry are some of those modern poems which I most admire and enjoy; second, I think that the tradition itself represents the most interesting development of poetic consciousness anywhere in that same hundred years; and finally I value this exploration of certain poetic possibilities for its own sake, as we believe that all possibilities should be explored.[79]

L'autore di *Tradition and the Individual Talent*, poeta-critico anch'egli, dopo aver lungamente sostenuto che la teoria letteraria dovrebbe scaturire sempre e soltanto dalla pratica dell'artista, non aveva soltanto raccolto un insegnamento di metodo. L'opera di Paul Valéry rappresentò infatti uno di quei *doni* grazie ai quali non solo l'anima individuale dell'uomo, ma anche quell'ordine ideale, costituito dai monumenti letterari della tradizione occidentale, prospera in quantità e ricchezza.

Ancora una volta, le pubblicazioni di «The Criterion» avevano servito fedelmente questo importante intento critico. Proprio l'estremo sviluppo della *consapevolezza* poetica, l'elemento che probabilmente aveva marcato in maniera più lucida e profonda i caratteri della produzione artistico-letteraria sin dall'inizio del Novecento, tra avanguardie storiche e *rappel à l'ordre*, si rivelava essere il miglior criterio possibile per conquistare e definire quel *canone* eliotiano della modernità, ciò che per le generazioni a venire avrebbe idealmente costituito la tradizione dei *classici* contemporanei. Per noi, che quelle generazioni rappresentiamo, Paul Valéry rimane ancora il padre dell'epoca che ci ha visto nascere, un maestro insuperato di forma e

---

[78] T. S. Eliot, *From Poe to Valéry*, cit.

[79] "Dovremmo possedere una estetica che in certo modo comprende e trascende quella di Poe e Valéry, ma questo è un problema che non mi gratifica poiché penso che le teorie del poeta dovrebbero nascere dalla pratica, e non viceversa. Tuttavia devo riconoscere in primo luogo che in questa tradizione che va da Poe a Valéry sono contenute molte di quelle poesie che io ammiro di più; poi, che la tradizione stessa rappresenta lo sviluppo più interessante di consapevolezza poetica che si sia avuto rispetto a qualsiasi altro luogo in quei cent'anni; ed infine giudico questa esplorazione di certe possibilità poetiche come fine a se stessa, come del resto credo dovrebbe venir esplorata qualsiasi possibilità". *Ibid.*

pensiero. Da esperienze critiche affini a questa, che si è realizzata sulle pagine del periodico di Eliot, abbiamo ereditato molti dei nostri *classici* moderni.

ELIOT TRADUTTORE.
LA PRIMA VERSIONE DELL'*ANABASE* DI ST.-JOHN PERSE

I

Versioni d'autore.
The Hollow Men e le vicende di un dialogo intertestuale

Nell'opinione di Vincent Cronin,[1] il compito più importante per un traduttore si rivela nell'etimologia stessa della parola *translation*,[2] che nel vocabolario comune ormai corrisponde solo ad una funzione di livello linguistico, mentre dovrebbe rivelare a monte un'operazione preliminare di selezione, un tentativo di rimuovere qualcosa da un luogo ad un altro:

> According to this wider definition a translator is one who tansfers part of the civilization of one country to the civilization of one other, and it is in this sense that I propose first of all to use the term of T. S. Eliot.[3]

Sin dai tempi di Harvard, la tensione di Eliot verso un gemellaggio culturale e artistico tra la propria tradizione anglo-americana, percepita con debolezza, e quella europea, dalle radici classiche ben più profonde, aveva prediletto la letteratura di Francia, soprattutto grazie alle lezioni di Irving Babbitt e all'influenza di Arthur Symons, la cui lettura lo iniziò alla poesia di Jules Laforgue e Tristan Corbière.

Dopo la composizione giovanile di *Humoresque (after J. Laforgue)*,[4] il suo rapporto con la letteratura francese divenne più intimo durante il soggiorno parigino (1910-11), tanto che l'ispirazione di un certo simbolismo *minore*[5] lo spinse alla scrittura

---

[1] Vincent Cronin è autore del saggio *T. S. Eliot as a Translator*, contenuto in N. Braybrooke (edited by), *T. S. Eliot: a Symposium for his seventieth birthday*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1958.
[2] Si noti che nei verbi latini *transducere* e *transferre* (it. *tradurre*, ingl. *to translate*) il ruolo del soggetto grammaticale, che sarebbe qui l'autore delle scelte traduttorie, è sempre forte.
[3] "In accordo con tale definizione, il traduttore è colui che trasferisce parte della civiltà di una nazione a quella di un'altra, ed è in questo senso che propongo di intendere il termine di T. S. Eliot" (trad. mia). Vincent Cronin, *T. S. Eliot as a Translator*, cit. , p. 129.
[4] Pubblicato in «The Harvard Advocate», sul numero del 12 gennaio 1910.
[5] Lo stesso documentato in seguito dal «Criterion» con insistenti motivazioni. Cfr. capitolo 4.

in lingua francese dei quattro testi contenuti in *Poems 1920* (*Ara vos prec*), tra i quali si annovera il celebre *Dans le Restaurant*, il testo in cui fa una liminare apparizione la figura del fenicio Phlebas. Tuttavia, considerato che il confine tra l'esplicita ripresa di un testo straniero e la sua rielaborazione artistica, più o meno consapevole (ciò che nella critica di un tempo era definito come l'interpretazione delle *fonti* letterarie) è abbastanza labile, non c'è dubbio che per Eliot si trattasse, a quest'altezza, di un intertestualità ancora debole e acritica, ben diversa da quella dispiegata nella sua carriera successiva, dal mosaico della *Waste Land* sino all'aforisma mallarméano parafrasato in *Little Gidding* ("To purify the dialect of the tribe").[6]

Di certo, la prospettiva muta in maniera considerevole quando si passa dall'analisi della produzione artistica di un poeta universalmente riconosciuto come il campione del modernismo inglese, che ha fatto della citazione un vero e proprio strumento compositivo, l'arma di una critica tagliente e parodica quale debito nei confronti della propria modernità, al ruolo di una figura istituzionale come quella dell'editore. L'europeismo di «The Criterion», infatti, non rappresentava soltanto un carattere ideale della rivista, bensì un approccio concreto ad ogni questione letteraria, tanto che l'ottica comparatistica, la collaborazione internazionale e la divulgazione degli autori stranieri spesso si compenetravano profondamente: in tale contesto, la traduzione letteraria è lo strumento principe di ogni ricerca.

Come noto, Eliot contribuì alla rivista con partecipazioni di vario tipo, molte delle quali hanno suscitato a lungo dei dubbi legittimi circa la mancanza di lucidità e di presunte competenze dell'editore al di fuori dell'ambito strettamente letterario.[7] Tuttavia, non appartengono di sicuro a questo gruppo gli interventi compiuti da Eliot in veste di traduttore, sei in tutto, che si concentrarono nel quadriennio 1927-1930; era il periodo in cui andava spegnendosi il dibattito sul romanticismo di «Adelphi», con il rifiuto della sintesi, tanto auspicata da Middleton Murry, tra *Intuition* e *Intelligence*, e si apriva invece la polemica culturale e religiosa contro il laicismo individualista,

---

[6] "So I find words I never thought to speak / In streets I never thought I should revisit / When I left my body on a distant shore. / Since our concern was speech, and speech impelled us / To purify the dialect of the tribe / And urge the mind to aftersight and foresight". Da T. S. Eliot, *Four Quartets* (1936-1942). In T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit.

[7] Cfr. Jason Harding, *The* Criterion, cit. Inoltre, si veda Allen Austin, *T. S. Eliot: the literary and social criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1971, pp. 64-89; cfr. anche Albert Mordell, *T. S. Eliot's deficiencies as a social critic. T. S. Eliot – Special pleader as book reviewer and literary critic*, Kansas, Haldeman-Julius, 1951.

sostenuto dal *New Humanism* americano. Una volta sceso nell'agone polemico, dunque, Eliot si impegnava nella traduzione di scrittori, studiosi e polemisti francesi, come Mauron, Fernandez e Maurras, che avrebbero potuto sostenere la causa del «Criterion». Da questo punto di vista, la scelta della prosa francese non raggiunge un grande spessore artistico; piuttosto, questi nomi rappresentavano gli esempi di un pensiero critico moderno, intellettuali militanti che furono tra i più influenti *auctores* nello sviluppo della critica socio-culturale dello stesso Eliot:

> Of these translations in the *Criterion*, it can be said that they are precise and accurate. If the prose is cold, the style dry, these are criticisms of the originals not of the translation. None of the articles is a work of art, none likely to endure, but at the time their appearance was useful in keeping English readers abreast of French thought.[8]

Su tutt'altro piano letterario si pone invece l'incontro con l'opera del riservato (quasi misterioso) Alexis Saint-Léger Leger, più noto al pubblico contemporaneo con lo pseudonimo di Saint-John Perse, nell'epoca in cui Eliot si dedicava all'elaborazione di una poetica dantesca purgatoriale, che finalmente rispondesse in modo positivo al silenzio degli *uomini vuoti*, in accordo con quanto avveniva anche nella sua vita privata, con la conversione all'anglo-cattolicesimo: è la dimensione biblica degli *Ariel Poems* (1927-31) e soprattutto di *Ash Wednesday* (1930), che non a caso richiama da vicino la lezione di un autore come Claudel, tanto apprezzato dal giovane Eliot durante il soggiorno a Parigi, quanto poi disconosciuto nel primo dopoguerra, forse a causa dei giudizi negativi di Pound e Benda. Come messo perfettamente in luce da Herbert Howarth, il debito nei confronti del magistero formale di Claudel, nei primissimi anni Dieci, coinvolgeva anche il futuro autore di *Anabase*:

> There was a new poet appearing in the *N.R.F.* who had also learned something from Claudel […] the Carribean colours are the poet's own, perhaps the movement, too, but the paragraphs suggests Claudel […] the poet, at that date, using the signature Saint-Léger Leger, was Saint-John Perse. In his mature *Anabase*, which Eliot translated in the mid-Twenties, the pictorial organisation of his pages still suggests how had built on Claudel, though the voice and the myth are entirely his own.[9]

---

[8] "Di queste traduzione del *Criterion*, si può dire che siano precise ed accurate. Se la prosa è fredda, lo stile asciutto, queste sono critiche valide per gli originali e non per la loro traduzione. Nessuno di questi articoli è un capolavoro, nessuno è fatto per durare, ma allo stesso tempo la loro pubblicazione si rivelava utile a mantenere i lettori inglesi in contatto con il pensiero francese" (trad. mia). Vincent Cronin, *T. S. Eliot as a Translator*, cit. , p. 134. Cfr. anche il capitolo 3.

[9] "Sulle pagine di *N. R. F.* c'era un nuovo poeta, anch'egli legato agli insegnamenti di Claudel […] i colori caraibici, forse anche il movimento, appartengono certo al primo, ma i paragrafi rimandano a Claudel […] il poeta che a quell'epoca si firmava Saint-Léger Leger, era Saint-John Perse. Nella più

Dunque, poco prima di inaugurare una nuova fase del proprio pensiero e della propria poetica, nel momento in cui riscopriva significativamente il valore del verso religioso e drammatico claudeliano, Eliot compie anche il primo approccio all'opera matura di St.-John Perse, che svolge un ruolo non secondario nel suo rapporto con la letteratura francese. Infatti, pur trattandosi di una riduzione alquanto schematica, si può sostenere che con la composizione di *The Hollow Men* (1925), l'egida laforghiana sull'opera di Eliot si concluda. Acquisito con lunghe sofferenze il senso del proprio tempo, era giunto il momento di interagire ("Redeem / the time" sarà il monito apostolico del poeta, in *Ash Wednesday*).[10] Scrive ancora Cronin: "Eliot had evidently worked out the seam laid bare by Laforgue; he stood in need of new imagery".[11] Lo spunto gli giunse ancora dalla Francia.

Nel gennaio del 1924, la «Nouvelle Revue Française» pubblicava integralmente un'opera poetica tra le più singolari del Novecento, *Anabase*, a firma di Saint-John Perse. Non era la prima volta che l'editore di «The Criterion» aveva occasione di accostarsi a questo autore, poiché lo stesso gruppo di *N. R. F.* aveva già insegnato lui ad apprezzare gli *Éloges*, pubblicati nel 1911 a spese di Gide, e recensiti con entusiasmo dal solito Larbaud, il quale seppe immediatamente rilevare nell'opera di Saint-Léger quel senso cosmico della natura che avrebbe caratterizzato anche l'epica della conquista di un tempo e di uno spazio incommensurabili, motivo genuino della modernità di *Anabase*. Non tanto importa che la composizione del *poème en prose*[12] di St.-J. Perse sia avvenuta nel periodo 1916-21, durante le sue peregrinazioni a cavallo per il deserto

---

matura *Anabase*, che Eliot tradusse a metà degli anni Venti, l'organizzazione visiva delle sue pagine suggerisce ancora il metodo compositivo desunto da Claudel, anche se la voce e il mito sono i suoi propri" (trad. mia). Herbert Howarth, *Notes on some figures behind T. S. Eliot*, cit. , pp. 162-167.

[10] "The new years walk, restoring / Through a bright cloud of tears, the years, restoring / With a new verse the ancient rhyme. Redeem / The time. Redeem / The unread vision in the higher dream I While jewelled unicorns draw by the gilded hearse. / The silent sister veiled in white and blue / Between the yews, behind the garden god, / Whose flute is breathless, bent her head and signed but spoke no word / But the fountain sprang up and the bird sang down / Redeem the time, redeem the dream / The token of the word unheard, unspoken / Till the wind shake a thousand whispers from the yew / And after this our exile". T. S. Eliot, *Ash Wednesday*, in T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit. Qualche anno più tardi, in *Burnt Norton* (1936), il primo dei *Four Quartets*, il poeta parlerà invece di un tempo ormai tragicamente *unredeemable*.

[11] Vincent Cronin, *T. S. Eliot as a Translator*, cit. , p. 134.

[12] Per quanto riguarda la questione del *genere*, mi rifaccio più avanti all'opinione dello stesso Eliot, per cui questa definizione mi sembra giustificata. Naturalmente, non uso il termine in senso tecnico, ma principalmente per distinguere la poesia persiana dalla semplice prosa d'arte: in Italia, per fare una esempio, è la differenza che intercorre tra gli elzeviri di un Emilio Cecchi e i *Canti Orfici* di Dino Campana.

del Gobi; né importa che alcune sezioni dell'opera, le *chansons* di apertura e congedo, avessero trovato spazio già nel 1922 (rispettivamente, sulla *N.R.F.* e sul periodico «Intentions», grazie al sostegno di Alain-Fournier e ancora di Larbaud); piuttosto, è bene sottolineare che fu proprio il poeta francese ad inaugurare il dialogo intertestuale con Eliot, suggerendo un'inedita consonanza spirituale con la sua traduzione di *The Hollow Men*, apparsa su «Commerce» nel novembre 1924.

Se è vero che la poesia è un dono, allora l'opera del traduttore può essere tanto debitrice del testo originale, quanto il poeta nei confronti di chi, con sensibilità simile eppure diversa, contribuisce senza dubbio ad arricchire, e non solo a divulgare, la bellezza di quel dono. Ecco quindi il senso di *En Hommage à T. S. Eliot*, quella che rimane l'unica traduzione compiuta da Saint-Léger in tutta la propria carriera:

Nous sommes les hommes sans substance,
nous sommes les hommes faits de paille.
Pressés en foule fraternelle,
têtes bourrées de paille. Hélas!
Nos voix stériles, si tout bas
nous murmurons en foule,
sont voix plus douces et plus vaines
que le souffle du vent parmi l'herbe stérile,
que le course des rats sur les débris de verre,
dans nos caves stériles.

Ombres sans forme, nuances sans couleur,
force sans mouvement, et geste qui ne bouge…

Ceux qui s'en furent
droit devant eux, vers l'autre Royaume de la Mort,
songeant à nous, s'ils songent à rien, n'évoquent point des âmes
violentes et perdues, mais seulement
les hommes sans substance,
les hommes faits de paille.[13]

[13] Saint-John Perse, *En hommage à T. S. Eliot. «Traduction d'un poème»*. In Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 465. Mi rifaccio tuttavia alle emendazioni di Richard Abel (Cfr. Richard Abel, *Saint-John Perse encounters T. S. Eliot*, «Revue de litterature comparée», année 49, n. 3, oct-dec 1975, pp. 423-437). Riporto anche il testo originale inglese, allora inedito, ma che pochi mesi dopo sarebbe stato pubblicato in «The Criterion», vol. III, no. 10, January 1925: "We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas! / Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless / As the wind in dry grass / Or rats' feet over broken glass / In our dry cellar / Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion. // Those who ave crossed / With direct eyes, to death's other Kingdom / Remember us – if at all – not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men, / The stuffed men." Vale la pena di sottolineare che anche per Eliot la versione inglese di *Anabase* rimane l'unica traduzione ufficiale nella sua carriera.

Pur nell'intrinseca differenza del grado di sinteticità tra le due lingue, St.-J. Perse tende ad esibire la regolarità del ritmo, in modo da esporre maggiormente i passaggi e gli scivolamenti da un tempo all'altro, con un carattere litanico comune alla maniera eliotiana. L'impressione che se ne ricava è quella di una musicalità più insistita, gradevole e complessa, di contro allo stile frammentario ed essenziale dell'originale. Eppure, la scelta preliminare non pare rivolta al versante dei rapporti eufonici, poiché in Eliot predomina coerentemente una tonalità cupa e infernale ("As wind in dry grass / Or rats' feet over broken glass"), mentre la versiona persiana gioca sui richiami a distanza, sull'anafora e la rima interna (che sostituisce lo schema tipicamente irregolare, ma pur presente, delle rime eliotiane), come sulla ripetizione di sintagmi e parole, elementi coordinati che contribuiscono a calibrare uno stile formulare, mai monotono. Piuttosto, direi che la versione francese ha voluto compiere un passo avanti verso l'implicita interpretazione del testo senza mostrare, con la tipica reticenza del poeta francese, i nessi logici del discorso: in tal modo, superando una riduttiva attenzione rivolta ai significanti, si spiega perché "Leaning together" sia tradotto con "Pressés en foule *fraternelle*", "dry" con "stérile", "quiet" con "douces", "Shape" con "Ombres", quasi a voler rendere esplicito, attraverso l'inevitabile distorsione del passaggio linguistico, ciò che in Eliot faceva parte di una poetica ben precisa. Se gli *uomini vuoti* rappresentano l'ignavia e la meschinità umana del tempo presente, St.-J. Perse ne ha colto in pieno il senso moderno di dannazione, cercando di restituire la gradazione infernale che contraddistinse tanta parte dell'opera di Eliot prima dell'ingresso nella sua cosiddetta *vita nuova*, avvenuto all'altezza del *Journey of the Magi* (1927).

Vero è che nell'autore francese, come ricorda Richard Abel, il senso di disperazione e la poetica del controcanto ironico, reminescenza laforghiana-corbièriana, ma anche strumento della costruzione allegorica dell'*Inferno* dantesco, appaiono ben più sfumati rispetto ad Eliot: "les hommes sans substance" non sono poi troppo lontani dagli "Hommes, gens de poussière et de toutes façons",[14] "gens de peu poids dans la mémoire de ces lieux", citati nella prima sezione di *Anabase*, per i quali i simboli della polvere e dell'acqua non fanno altro riferimento che ad un "présage de royaumes et d'eaux mortes". Di fronte ad uno spazio intuitivamente senza limiti, il mondo qui viene pensato come una "écorce" fumosa, sopra la quale si aggirano i cercatori di ogni razza e

[14] Saint-John Perse, *Anabase*. In Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit.

maniera, gli *exempla* cui si rivolge l'appello del conquistatore e fondatore della città persiana ("ô gens…"), che vale ben più come un'esortazione vitalistica e positiva rispetto alla celebre allocuzione eliotiana di ascendenza biblica ("Son of man…").[15]

Con tutto ciò, si comprende forse meglio l'adattamento dell'epigrafe "a penny for the Old Guy" con il francese "Aumône aux *hommes de peu de poids*". Se l'ennesimo *tradimento* del traduttore sembra voler cancellare ogni riferimento all'ormai vuoto gesto rituale della festa di Guy Fawkes, decontestualizzando la critica sociale suggerita da Eliot, in realtà, come dimostrato dalla presenza degli stessi *hommes de paille* anche in un'opera del dopoguerra (*Vents*, 1946), ciò che accomunava Eliot e Perse, al di là delle crisi di nichilismo o degli eccessi di zelo religioso, e pur in quell'ampia differenza di *tono* qui suggerita (distanza che tenderà a sanarsi solo con il passare degli anni), era la consapevolezza che l'unico vero compito dell'artista contemporaneo fosse quello di rappresentare "the intellectual disaster and spiritual failure of Western man in the twentieth century".[16]

D'altronde, il destino editoriale di *Anabase* rimase fortemente legato all'impegno internazionale dei suoi traduttori. Se infatti l'autore vietò una seconda edizione dell'opera in Francia fino al 1947, non pochi furono i personaggi di grande rilievo che si accinsero alla traduzione del testo, dalla fine degli anni Venti in poi: Adamovitch e Gueorgui Ivanoff in russo (1926); Groethuysen e Benjamin in tedesco, con prefazione di Hugo von Hofmannsthal (1929); Eliot in inglese (1930); Ungaretti in italiano (1931); Barreda in spagnolo (1931); Pillat in rumeno (1931). In realtà, come già notato, l'interesse dell'editore di «The Criterion» per il poeta francese risaliva ad un periodo precedente, e non stupisce che Eliot, in una lettera datata 15 gennaio 1927, già scrivesse a Saint-Léger per esprimergli tutta la sua ammirazione, sottoponendo al suo giudizio la traduzione preliminare di *Anabase*, che sarebbe stata pronta per la stampa il successivo aprile:

> Cher Monsieur Leger, je vous envoie ci-inclus la traduction complète d'«Anabase». J'y ai ajouté quelques notes. Je vous prie de lire attentivement traduction et notes (qui sont des questions que je vous pose), et de me donner le profit de vos idées avant que je n'envoie la traduction aux impimeurs […] Je voudrais en même temps vous exprimer un peu de mon admiration pour *Anabase*. Le poème me semble un des plus grands et plus singuliers des temps modernes, et si je

[15] T. S. Eliot, *The Waste Land*. In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.
[16] Richard Abel, *Saint-John Perse encounters T. S. Eliot*, cit. , p. 433.

peux parvenir à faire une traduction qui soit presque digne d'un tel chef-d'œuvre, je serai tout à fait content.[17]

Purtroppo, i due allora non si conoscevano affatto, e alla missiva che Eliot indirizzò presso l'ufficio degli Affari Esteri di Quai d'Orsay, dove il poeta francese era impiegato, nessuno rispose. Solo più tardi, quando Leger comunicò le osservazioni e le correzioni al testo tradotto in inglese, Eliot fu in grado di approntare la prima edizione inglese di *Anabasis* (pubblicata da Faber nel 1930), curandone orgogliosamente anche l'introduzione. Nel frattempo però, anche senza aver ottenuto l'autorizzazione dell'autore, Eliot decise di pubblicare in «The Criterion» almeno la prima parte del suo lavoro.

Questa scrittura impersonale e solenne, questo mito spazio-temporale di un'umanità agli esordi d'ogni civilizzazione, questa voce moderna di un archetipo universale in cui "law, ritual and chant were mingled", "men were types, not yet individualized" e "words were written down for such purposes as to frame laws or enumerate objects in the treasury",[18] rivelava la cifra di un naturalismo smisurato e d'un umanesimo davvero originale, quasi archeologico, nonché la rievocazione di un'epica collettiva che, pur nutrendosi di immagini magnifiche, spesso incoerenti, rifiutava nettamente ogni sorta di astrazione, simbolo o allegoria tradizionali. Saint-John Perse era un autore difficilmente inquadrabile: sembrava non appartenere ad alcuna *scuola* del modernismo europeo, a nessuna categoria specifica, né il suo verso si avvicinava al rigore classicista di stampo valériano, o all'avanguardismo di Breton, che pure lo definì un *surréaliste à distance*.[19] Lo stesso Eliot, contribuendo ad un numero di omaggio internazionale per *Les Cahiers de la Pléiade* interamente dedicato al Leger (1950), avrebbe riconosciuto l'influenza di un'originalità senza pari, levando adito alle riserve, luoghi comuni della critica, circa l'*oscurità* del poeta, ma non riguardo la difficoltà della sua scrittura:

---

[17] "Caro sig. Leger, vi invio qui inclusa la traduzione completa di *Anabase.* Vi ho aggiunto qualche nota. Vi prego di leggere con attenzione la traduzione e le note (sono dei quesiti che vi sottopongo), e donarmi l'aiuto delle vostre idee prima di dare la traduzione alle stampe […] Vorrei al tempo stesso esprimervi parte della mia ammirazione per *Anabase*. Mi sembra una delle poesie più grandi e singolari dell'epoca moderna, e sarei davvero felice di giungere ad una traduzione che sia quanto meno degna di un simile capolavoro" (trad. mia). Cfr. l'apparato di note dell'edizione Gallimard. In Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , p. 1141- 1142.

[18] Vincent Cronin, *T. S. Eliot as a Translator*, cit. , p. 135.

[19] André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924).

> Certainement, il y a un quart de siecle, on trouvait Saint-John Perse un poète difficile. Il ne s'inscrivait dans aucune catégorie, il n'avait en littérature ni liens ni ancêtres […] On voit son influence dans quelques-uns des poèmes que j'escrivis après avoir achevé ma traduction: influence des images et peut-être aussi du rythme. Ceux qui examineront mes derniers ouvrages trouveront peut-être que cette influence persiste toujours.[20]

Per un critico che conosca gli sviluppi della storia letteraria europea, è tanto facile andare alla ricerca dei caratteri comuni ad autori diversi, muovendosi lungo l'asse sincronico, quanto fuorviante. Tuttavia, se non volessimo sottolineare come il carattere fondamentale dell'epica di *Anabase* sia la presenza concreta del tempo, configurato miticamente come *tempo dei tempi*, un alone d'eternità in continuo riciclo dentro cui affonda le proprie radici l'avventura della creazione e della distruzione di ogni civiltà materiale, di ogni cultura intellettuale, di ogni prova della storia dell'uomo, tra vita attiva e contemplativa, nomadismo e patto sociale, rituale della tribù e fondazione di mitiche colonie; se in tutto ciò non volessimo riconoscere un fortissimo paradigma della modernità, di matrice lontanamente nietzscheana, ma ancor più freudiano, bergsoniano e proustiano, che fissa problematicamente il piano di un incontro-scontro tra le regole della ragione e l'incubo vitale dell'inconscio; se non volessimo richiamare, infine, la poetica eraclitea dei quattro elementi sviluppata dall'Eliot dei *Four Quartets*; in tal caso, avremmo una sola certezza che assuma anche valore critico: la prima sezione di *Anabase*, nella versione liminare di Eliot, venne pubblicata in «The Criterion» nel febbraio 1928.[21] Questa sorta d'impazienza editoriale, mai sentita così fortemente prima, segnalava l'ingresso prepotente di St.-J. Perse nel canone della modernità, e tuttavia l'autore non andava soltanto ad arricchire un lungo elenco di nomi celebri, né ad occupare una casella assegnata: "like every artist, he still selects, but not according to classical or indeed any known rules. He presents row materials – like an archaeologist's finds – from which the reader must construct a whole civilization."[22] *Anabase* entra a far parte della tradizione moderna solo in quanto contribuisce a ristrutturarne regole,

---

[20] "Certamente, dopo un quarto di secolo, Saint-John Perse è considerato un poeta difficile. Egli non s'inscrive in alcuna categoria, non ha seguaci né antecedenti letterari […] Si può notare la sua influenza in qualcuna della poesie che ho scritto dopo aver compiuto la mia traduzione: un'influenza d'immagini e forse anche di ritmo. Chi esamini le mie ultime opere potrà riconoscere che tale influenza persiste ancora tutt'oggi" (trad. mia). T. S. Eliot, *Un feuillet unique*, in *Saint-John Perse. Les Cahiers de la Pléiade*, no. X, Paris, Gallimard, 1950. Cfr. Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , p. 1144.
[21] St.-J. Perse, *From 'Anabase'*, «The Criterion», vol. VII, no.2, February 1928, pp. 137-138.
[22] Vincent Cronin, *T. S. Eliot as a Translator*, cit. , p. 135.

confini e proporzioni. Tanto più dunque, le scelte di un illustre traduttore come Eliot si rivelarono decisive.

II

Correzioni d'autore.
Dall'etimologia ad una logica dell'immaginazione

La traduzione di Saint-John Perse comportava soprattutto una difficoltà tecnica e stilistica, poiché il poeta stravolge il ruolo del metro tradizionale, l'alessandrino francese, rinunciando allo schema rimico, grazie all'impalcatura di un verso lungo, ben scandito, profondamente intessuto di giochi fonici e figure retoriche, tra cui dominano con insistenza l'assonanza, l'allitterazione, l'anafora e la paronomasia. Ne risulta un dettato estremamente vicino al ritmo della prosa biblica, ancora prima che a quello della prosa d'arte, tanto che ad un occhio superficiale i *versetti* persiani ricordano la recitazione salmodica, proverbiale, e persino Proust si divertirà a chiamarli ironicamente *devinettes*.[23]

In secondo luogo, ogni scelta lessicale è subordinata ad un criterio etimologico rigoroso, per il quale si è spesso parlato, non a torto, di concisione stilistica, come estrema conseguenza della sintesi mallarméana tra parola e musica; eppure, il poeta di *Anabase* non sembra tanto giocare sull'allusione, quanto sulla polisemia del linguaggio, sulla profonda ambiguità delle radici verbali: essa consiste di certo in un effetto dello stile, ma costituisce innanzitutto una concezione estetica ed etica, rivelante il carattere sacro delle cose. Rappresentazione stilistica di un *ethos* poetico, dunque, l'ambiguità traduce una visione del mondo, profetica e cosmica, che non è più subordinata alle categorie concettuali di una logica razionale, bensì integra, all'interno di un mito unitario, i contrari dell'essere e della vita:

> Il y a donc là une *ambiguïté* spirituelle à conserver dans la stylisation anglaise […] une signification à la fois géographique et spirituelle (*ambiguïté* voulue) […] son *ambiguïté* entre les deux acceptions, abstraite et concrète.[24]

---

[23] Nella vicenda della *Recherche* proustiana, il narratore e protagonista, Marcel, possiede proprio la prima raccolta pubblicata da Saint-John Perse, gli *Éloges* (1911).

[24] "C'è dunque un'*ambiguità* spirituale da conservare nella stilizzazione inglese […] un significato geografico e insieme spirituale (*ambiguità* consapevole) […] la sua *ambiguità* nella duplice accezione, l'astratto ed il concreto" (trad. mia). Estratti dalle note correttorie di Perse al manoscritto della traduzione eliotiana (1927). In Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , pp. 1145-1147.

Il merito di Eliot è primariamente quello di aver saputo catturare e riprodurre, senza grandi difficoltà, il ritmo persiano, accordandosi all'evoluzione del proprio spirito poetico, e segnalando uno scarto stilistico decisivo in direzione del versante prosastico, che rappresenta l'ennesima nuova fase di un percorso critico sulla questione della forma e della metrica tradizionale lungo la propria carriera di artista e all'interno della tradizione del verso europeo novecentesco:

> Je ne hélerai point les gens d'une autre rive. Je ne tracerai point de grands quartiers de villes sur les pentes avec le sucre des coraux. Mais j'ai dessein de vivre parmi vous.
> Au seuil des tentes tuoute gloire! ma force parmi vous! et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le jour.

> I shall not hail the people of another shore. I shall not trace in sugar of coral the divers quarters of cities on the slopes. I would simply live amongst you.
> Glory at the threshold of the tents! and my strength among you, and the pure idea holds its assize in the day.[25]

Confrontando un simile passo con il ritmo lapidario di *Ash Wednesday* (1930), in cui domina nuovamente il panorama desertico dell'Antico Testamento, già simbolo atemporale di *Anabase* ("Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand, / Forgetting themselves and each other, united / In the quiet of the desert"),[26] si comprende come la scoperta di questo ritmo si configuri in realtà come una ri-scoperta[27]; e se ancor più la composizione dell'immaginario e della topica di *Anabase* pare corrispondere in maniera meno problematica alla poetica di un recupero del mitologico in senso lato, come delineato sin dagli anni Dieci nelle ricerche antropologiche della Weston e di Frazer, celebri fonti d'ispirazione della *Waste Land*, è innegabile allora che le maggiori difficoltà del traduttore attengano al livello delle scelte lessicali.

In questo senso, gli appunti e le correzioni di Perse alla prima versione di Eliot sono volti sistematicamente al mantenimento degli *etimi* comuni all'espressione francese e alla traduzione inglese. Si veda l'esegesi autoriale al titolo stesso dell'opera,

---

[25] Saint-John Perse, *Anabase*, in Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. La versione inglese di Eliot a cui mi rifaccio è ovviamente quella pubblicata dal «Criterion». Cfr. St.-J. Perse, *From 'Anabase'*,cit.
[26] T. S. Eliot, *Ash Wednesday* (1930). In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.
[27] Si noti tuttavia che qui mi riferisco alla prima versione eliotiana dell'opera di Perse. In tale senso, appare ben più soddisfacente il confronto con la redazione del 1930, in cui Eliot apporta numerose modifiche al testo. Cfr. la prima appendice, il capitolo 11.1.

per il quale Eliot aveva proposto addirittura la scrittura in alfabeto greco,[28] reminescenza classica da Senofonte:

> Le mot *Anabase* est neutralisé dans ma penseé jusqu'à l'effacement d'un terme usuel, et ne doit plus suggérer aucune association d'idée classique. Rien à voir avec Xénophon. Le mot est employé ici abstraitement et incorporé au français courant avec toute la discrétion nécessaire – monnaie usagée et signe fiduciare – dans le simple sens étymologique de 'expédition vers l'intérieur' avec une signification à la fois géographique et spirituelle (ambiguïté voulue). Le mot comporte aussi, de surcroît, le sens étymologique de 'montée à cheval', 'montée en selle'.[29]

Per Saint-John Perse, l'etimologia incarna simultaneamente una risorsa d'immaginazione, invenzione e significazione, una tecnica d'interpretazione, un'ideologia della creazione e una visione del mondo. Si capisce come la risorsa linguistica influisca sulla ricchezza semantica della parola, conduca ad un senso ulteriore, *secondo*, e si riveli anche per il traduttore come un mezzo di esplicazione.

Eliot in prima persona dovette testare la severità del metodo compositivo persiano, poiché il poeta francese non sempre si mostrò soddisfatto del suo approccio traduttorio; eppure, l'editore del «Criterion» era ben cosciente del rischio di fraintendimento insito nell'opera, tanto più che il poeta francese rifiutava da sempre ogni accostamento alla tradizione letteraria classica o romanza, quanto ogni riferimento ai testi sacri. Nell'operare le scelte, era necessario fugare il pregiudizio di una gratuità dell'immagine, al quale il lettore inglese si sarebbe abbandonato facilmente, se il traduttore non fosse riuscito a comunicare l'idea generale che animava il testo, la sua coerente chiave di lettura, all'incrocio di classicità e maniera: "The idea (and there decidedly is one), is conveyed by a cumulative succession of images and one cannot simply translate the images, one must find equivalents that cannot be done bit by bit, but by founding an English key to the combination."[30]

---

[28] "J'ai l'intention de faire imprimer le titre en caractères grecs: ΑΝΑΒΑΣΙΣ (??)". Nella già citata lettera di Eliot, in Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , p. 1142.

[29] "La parola *Anabase* è neutralizzata all'interno del mio pensiero, fino alla cancellazione di un termine usuale, e non deve suggerire alcuna associazione con l'idea classica. Niente a che vedere con Seonofonte. Qui la parola è impiegata astrattamente e s'inserisce nel corpo del francese contemporaneo nella maniera più discreta possibile – moneta usurata e segno fiduciario – nel semplice senso etimologico di *expédition vers l'intérieur*, con un significato geografico e spirituale insieme (ambiguità consapevole). Il termine comporta, inoltre, il senso etimologico di *montée à cheval*, *montée en selle*" (trad. mia). *Ibid.* , p. 1145. Si tratta della prima annotazione di Perse alla traduzione inglese di Eliot: il poeta francese risponde alla domanda posta dall'editore del «Criterion» con una delucidazione di carattere metodologico e compositivo, rivelandosi da tale punto di vista un autore iper*critico*.

[30] Lettera scritta da Eliot nel 1927 a Marguerite Caetani-Bassiano, fondatrice della rivista «Commerce», con cui il poeta aveva instaurato un insistente dialogo proprio in merito all'opera di traduzione in fase di svolgimento. Citato in Esa Hartmann, *Eleménts pour une «poétique» des manuscrits de Saint-John Perse*,

Il confronto con le scelte operate da un traduttore italiano come Ungaretti, per quanto anch'egli poeta di eccezionale personalità, non può che illuminare le differenze di *langue*, ancor prima che di *parole*, di lingua, ancor prima che di stile personale. Laddove l'una divide, come capita nel rapporto tra inglese e francese, l'altro tenta disperatamente di unire: è l'ennesimo paradosso della traduzione. In tale senso, si vedano alcuni dei passi più celebri, come il già citato "ô gens de peu de poids dans la mémoire de ces lieux". Ungaretti è trasparente nel riprodurre l'ordine sintattico e il vocabolario persiano: "o gente di poco peso nella memoria di questi luoghi".[31] Il ritmo è forse più regolare (analizzabile come un ottonario di seconda + un decasillabo di quarta, che armonizza il rapporto tra le sillabe atone e gli accenti principali), ma finisce con il perdere irrimediabilmente il valore fonico su cui si struttura il versetto persiano: Ungaretti mantiene solo un'allitterazione (*p*oco – *p*eso), mentre l'originale vanta, oltre a questo elemento, la forte assonanza p*oi*ds – mém*oi*re e la rima interna *peu – lieux*, nel giro di sole tredici sillabe.

Eliot, al contrario, interviene su entrambi i livelli stilistici: "O light folk blown by a breath of wind out of the memory of these places". Il riferimento qui è al precedente "dusty people", e ancora più sotto a "little dawn wind", ma ciò non toglie che l'interpolazione eliotiana sia forte, anche se non certo gratuita. Soprattutto, se ne ricava il vantaggio di un eufonia stranamente gradevole e di un ritmo abbastanza rilassato, per quanto ben scandito, che poggia tanto sull'allitterazione di liquide, nasali e bilabiali, quanto sull'accentuazione della materia lessicale inserita *ex novo*, ovvero i termini in forte assonanza, *blown – wind*.[32]

Magistrale è la resa eliotiana di altri passaggi non facili:

suiveurs de pistes, de saisons, leveurs de campements dans le petit vent de l'aube; ô chercheurs de points d'eau sur l'écorce du monde; ô chercheurs, ô troveurs de raisons pour s'en aller ailleurs...

trackers of beasts and of seasons, breakers of camp in the little dawn wind, seekers of water and watercourses over the wrinkled rind of the world, O seekers, O finders of reasons to be up and be gone…

Si confronti ora Ungaretti:

---

http://www.sjperse.org/theses.htm (data di accesso: 08/08/06). Cfr. anche Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , pp. 1142-1143.

[31] St.-J. Perse, *Anabasi*. In Giuseppe Ungaretti, *Traduzioni: St.-J. Perse, William Blake, Gongóra, Essenin, Jean Paulhan, Affrica*, Roma, Novissima, 1936.

[32] Cfr. capitolo 11.1.

seguaci di piste, di stagioni, voi che levate gli accampamenti nel venticello dell'alba; o cercatori di punti d'acqua sulla scorza del mondo; o cercatori, o trovatori di ragioni per andarsene altrove…

Se la versione italiana gioca sulla manipolazione dei metri più tradizionali, rispettando nel dettaglio la sintassi e il vocabolario del poeta francese, Eliot appare un traduttore decisamente invadente, almeno in questa prima versione.

Ben consapevole del ruolo svolto da Perse quale "half-translator", egli non nasconde al lettore quale sia la causa delle possibili imperfezioni o inesattezze di questa versione: "What inaccurancies remain are due to my own wilfulness, and not to my ignorance, which the author has corrected".[33] Solo attenendoci alla sezione pubblicata in «The Criterion», non sono pochi gli adattamenti personali dell'editore, come l'esordio in cui Eliot, senza notevoli aggiunte o soppressioni, rivoluziona del tutto la sintassi del dettato persiano, ponendo ancor più in risalto il ruolo dell'io poetico-narrante, grazie ad una versificazione estremamente dilatata:

Sur trois grand saisons m'établissant avec honneur, j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi.
Les armes au matin sont belles et la mer. À nos chevaux livrée la terr sans amandes
nous vaut ce ciel incorruptibile. Et le soleil n'est point nommé, mais sa puissance est parmi nous
et la mer au matin comme une présomption de l'esprit.

I have built myself, with strength and dignity, have I built myself on three seasons, and it promises well, the soil whereon I have established my Law .
Our burnished arms are fair in the morning and behind us the sea is fair. This fruitless earth given over to our horses
is more to us that this incorruptible sky. The Sun is unmentioned but his power is amongst us
and the sea at morning like a pride of the spirit.

In seguito, secondo le indicazioni di Saint-John Perse in persona, numerosi adattamenti eliotiani saranno corretti nel passaggio da questa versione preliminare a quella per l'edizione a stampa del 1930: "Mathématiques" passerà da "geometry" a "calculation"; "du songe, notre aînesse", da "the primogeniture of dream" a "our entail of dream"; "à nos chantiers tirant d'immortelles carènes!", dall'enfatica "drawing to our ways the keels / unforgotten unforgettable" ad una migliore "drawing to our dockyards eternal keels".[34] Riguardo a questo passo, è significativo il rifiuto perentorio espresso

[33] T. S. Eliot, *Preface*, in St.-J. Perse, *Anabasis*, with a translation into English by T. S. Eliot, London, Faber & Faber, 1930, pp. 7-11.
[34] Cfr. capitolo 11.1.

dal poeta francese, a fronte dell'alternativa eliotiana "launching from our ways unforgettable keels":

> Non. Maintenir malgré tout le mot *immortal*. Employé là a dessein, dans son sens abstrait et transposé, pour una suggestion purement immatérielle (*immortal*, comme il est dit d'une œuvre de l'esprit). Il y a donc là une ambiguité spirituelle à conserver dans la stylisation anglaise.[35]

Per il Leger, l'esperienza traduttoria di *Anabase* si rivelò quasi esasperante, soprattutto a causa del travagliato rapporto con la lingua poetica inglese, che egli riteneva adatta alla meditazione, "rational in its origin"[36] e "given over to the formal sequences of an intellectual and moral dialectic", ma incapace di confrontarsi con i caratteri allusivi e ambigui dello stile poetico, proprio in quanto "it shuns ellipse as a non-sequitur and most harmoniously avoids spasm so that there will be no crisis to resolve". Egli giunge così ad una sconcertante conclusione: "no matter how concise it may be, English poetry still remains commentary and paraphrase".

Se ha ragione Richard Abel a ritenere che il riferimento persiano fosse rivolto principalmente all'evoluzione della poesia anglosassone nel tardo Eliot e nei trentisti (si pensi alla cordiale amicizia tra Perse e Auden), non si può tuttavia escludere che l'incontro con Eliot, avvenuto alla fine degli anni Venti, abbia pesato su questo posteriore giudizio; tanto più che l'auto-esegesi di *Anabase*, proposta dall'autore nel 1960 (anno in cui gli venne assegnato il premio Nobel per la letteratura), rivelava l'importanza di una "syinthèse, non pas passive, mais active, de la ressource humaine",[37] che è chiave di lettura tanto di questo "poème de la solitude dans l'action", quanto di tutto il metodo compositivo persiano, in cui l'azione della parola poetica si rivolge simultaneamente "envers autrui comme envers soi-même". In questo senso, si comprende perché Hugo von Hofmannsthal, giovandosi del confronto con Mallarmé, abbia riconosciuto in *Anabase* un'opera *de l'esprit d'aujourd'hui*, pressochè intraducibile:

---

[35] "No. Mantenere, malgrado tutto, la parola *immortal*. Impiegata intenzionalmente, nel suo senso astratto e traslato, per ottenere una suggestione puramente immateriale (*immortal*, come si dice di un'opera dello spirito). C'è dunque un'ambiguità spirituale da conservare nella stilizzazione inglese" (trad. mia). Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , p. 1145.

[36] Saint-John Perse, *A letter from Saint-John Perse*, «Berkeley Review», I (Winter, 1956), pp. 36-38. Citato in Richard Abel, *Saint-John Perse encounters T. S. Eliot*, cit. , pp. 434-435.

[37] Saint- John Perse, *Œuvres Complètes*, p. 1108.

> À la place d'une matière miroitante et riche de significations sensibles, où les apparences des objects semblent enveloppées de musique, nous ne trouvons qu'âpreté et que dureté. Les mots évocateurs de sévérité et de pureté, de domination et de maîtrise de soi […] Je parle de l'original de M. Saint-John Perse, et non pas de la traduction. Une œuvre de ce genre est à peu près intraduisible.[38]

In realtà, la questione che Eliot affronta non è tanto linguistica, quanto uno scontro a livello stilistico. Si tratta propriamente di una trasposizione, all'interno di un'affinità stilistica, che richiede almeno due passaggi: da una parte l'analisi e la scomposizione del messaggio poetico nella lingua d'origine; dall'altra, la cosciente e paziente ricostruzione di quelle funzioni linguistiche, prima fra tutte l'ambiguità (o polisemia), che costituiscono la base della comunicazione poetica. Che poi queste funzioni rivivano nella lingua d'arrivo per mezzo di strategie testuali intrinsecamente diverse, è una banalità alla quale però troppo spesso il critico si appella. Con questo, intendo solamente puntualizzare che le somiglianze stilistiche tra l'opera di St.-J. Perse ed Eliot sono molto più numerose delle differenze, ancor più se guardiamo ad una traduzione classicamente neutrale, come quella ungarettiana.

Nella già citata prefazione all'edizione di *Anabasis* del 1930, Eliot pone in risalto la questione del metodo compositivo di Perse, un "imaginative order"[39] che organizza la sequenza di immagini e pensieri in modo per nulla caotico, come potrebbe invece

---

[38] "Al posto di una materia splendente e ricca di significati sensibili, in cui le apparenze degli oggetti sembrano avvolte dalla musica, non si trovano altro che asprezza e durezza. Le parole evocatrici di severità e purezza, di dominazione e padronanza dell'io […] Parlo dell'originale di Saint-John Perse, non della traduzione. Un'opera di questo genere è pressoché intraducibile" (trad. mia). Si noti che queste parole, apparse nell'estate 1929 in «Commerce», in un articolo intitolato *Émancipation du lyrisme français*, in realtà sono tratte dalla prefazione alla traduzione tedesca di *Anabase*. Qualche mese prima, l'intervento di Hofmannsthal era stato pubblicato anche sulla *Neue Schweizer Rundschau*. In Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , pp. 1107-1108.

[39] Lo schema febvriano delle dieci sezioni di *Anabase* è lo stesso trascritto da Ungaretti nella breve introduzione al proprio quaderno di traduzioni. Scrive Eliot: "The ten divisions of the poem are headed as follows:

I. Arrival of the Conqueror at the site of the city which he is about to build.
II. Tracing the plan of the city.
III. Consultation of augurs.
IV. Foundation of the city.
V. Restlessness towards further explorations and conquests.
VI. Schemes for foundation and conquest.
VII. Decision to fare forth.
VIII. March through the desert.
IX. Arrival at the threshold of a great new country.
X. Acclamation, festivities, repose. Yet the urge towards another departure, this time with the mariner."

Tratto da St.-J. Perse, *Anabasis*, cit. , pp. 7-11.

sembrare a chi legga *Anabase* per la prima volta. In effetti, Eliot stesso è obbligato ad ammettere che la lettera del testo non rappresenta altro che una "series of images of migration, of conquest of vast spaces in Asiatic wastes, of destruction and foundation of cities and civilizations of any races or epochs of the Ancient East", e per favorire l'orientamento del lettore inglese, egli riporta anche lo schema tematico suggerito da Lucien Febvre, "which may give the reader a little guidance on his first reading; when he no longer needs it he will forget it". Tuttavia, la mente del poeta non si affida solo ad uno schema narrativo, né tanto meno alla banale giustapposizione di parole, colori, sensazioni grandiose. Ancora una volta, è la coscienza dell'intelletto poetico a dominare vittoriosamente il caos, l'alogico, l'informe. St.-J. Perse, al contrario di Valéry, non ama esibire le proprie conquiste. La cifra del suo stile, come già sottolineato, è la concisione, la sintesi estrema, la soppressione di numerosi passaggi logici e la molteplicità dell'implicazione semantica; tutto questo rende la premessa eliotiana ancora più indispensabile, non solo dal punto di vista tecnico del poeta-traduttore, ma anche nell'ottica del lettore contemporaneo. Si tratta di una vera e propria raccomandazione, un metodo di lettura strettamente legato al criterio della scrittura persiana:

> any obscurity of the poem, on first reading, is due to the suppression of 'links in the chain', of explanatory and connecting matter, and not to incoherence, or to the love of cryptogram. The justification of such abbreviation of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression of barbaric civilization. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced. Such selection of a sequence of images and ideas has nothing chaotic about it. There is a logic of the imagination as well as a logic of concepts.[40]

Appare chiaro che all'interno della moderna dialettica tra autore e pubblico, Eliot intenda che senza un minimo di sforzo e attitudine critica, l'arte sia destinata a rimanere impenetrabile o, peggio ancora, ad essere del tutto fraintesa. Tuttavia, la conquista del lettore è solo secondaria. Significativamente, la persiana "présomption de l'esprit" che

[40] "Ogni oscurità del poema, alla prima lettura, è dovuta alla soppressione di 'anelli nella catena', materia connettiva ed esplicativa, e non all'incoerenza o all'amore per il crittogramma. La spiegazione di una simile abbreviazione di metodo è che la sequenza delle immagini coincide e si concentra in un'intensa impressione di civiltà barbarica. Il lettore deve lasciare che le immagini sedimentino nella sua memoria, una dopo l'altra, senza domandare ad ogni momento una giustificazione; in tal modo, alla fine, si produce un effetto totale. Questa selezione di una sequenza d'immagini e idee non ha nulla di caotico in sé. Esiste infatti una logica dell'immaginazione, così come esiste una logica dei concetti" (trad. mia). *Ibid.*

Eliot aveva tradotto nel 1928 come "pride of the spirit", in quest'edizione diviene più propriamente una "presumption of the mind".[41]

Nelle note correttorie persiane alla prima versione di Eliot (1927), questo processo elaborativo risulta più chiaro: gli errori del traduttore, infatti, sono imputabili tanto all'imponenza della propria poetica personale, sempre tendente a sconfinare oltre il limite concesso dalla lettera e dall'interpretazione, quanto allo zelo del correttore, che vorrebbe vedere ripristinato anche in lingua inglese, con il massimo della precisione, il medesimo principio compositivo-stilistico. Pertanto, Perse qui rifiuta ogni "allusion biblique"[42] ed ogni idealizzazione classicheggiante, rifacendosi costantemente al criterio etimologico, che svolge un compito fondamentale, ovvero "l'accouplement forcé de deux mots disparates, l'un abstrait et l'autre concrete". Egli giunge addirittura alla scomposizione della radici latine: "J'amerais grandement qu'on pût garder le mot *seduce* en raison même de l'attrait physique de son étymologie: 'se + ducere' ('ducere ad se', conduire à soi), et ce, pour le français comme pour l'anglais". Si veda, ancor meglio, il passaggio in cui Perse commenta la scelta di "*genial* scent" per "parfum de génie". L'aggettivo inglese, data la duplice valenza di *geniale* e *cordiale*, potrebbe essere causa di fraintendimento; pertanto, l'autore si premura di svelare ad Eliot i passaggi associativi, impliciti nel testo, che renderebbero più plausibile la traduzione "scent *of genius*":

> Il s'agit bien du 'scent of *genius*'. Par analogie et association d'idées: odeur de phosphore, odeur cérébrale, odeur de foudre du génie = l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration (odeur de silex, des éclats de silex).[43]

Con questo excursus mineralogico, forse si arriva a comprendere meglio l'impresa nella quale Eliot si era imbarcato, così come il motivo per cui Saint-John Perse è giustamente ritenuto un poeta difficile, ma non ermetico, rappresentante di un umanesimo moderno, capace di riscoprire "il luogo epico dove l'uomo è simultaneamente indigeno e straniero",[44] "avvolto di solitudine" e "legato alla sorte di

---

[41] Cfr. capitolo 11.1.
[42] Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , pp. 1145-1147.
[43] "S'intende 'scent of *genius*'. Per analogia e associazione d'idee: l'odore del fosforo, odore cerebrale, l'odore del lampo di genio = l'odore folgorante e sottile, l'odore chimico e spirituale dell'atto cerebrale (odore di pietra focaia, delle scintille di pietra focaia)" (trad. mia). *Ibid.*
[44] Giuseppe Ungaretti, *St.-John Perse. Storia d'una traduzione* (1950). In Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Vaggi e lezioni*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 649-652. L'articolo costituisce il contributo di

tutto". Ecco alcuni dei motivi per cui la presenza di Saint-Léger è ottimamente giustificata sulla rivista di Eliot, ed ecco come lo stesso poeta francese si giustifica con l'editore di «The Criterion» della propria *oscurità* e dell'alone di *mystère* che circonda la maggior parte delle sue scelte lessicali:

> Le mot est rare, à mon grand regret; mais j'ai dû l'accepter ici, dans le mystère de son irruption et de sa fatalité, ou plus simplecement de sa necessité: pour des raisons à la fois phonétique et sémantiques, qui s'imposaient d'elles-mêmes.[45]

Se è vero che, come ricorda ancora Ungaretti, la poesia ci si presenta innanzitutto nella sua segretezza, il mistero dell'opera di Perse si manifesta in un modello fortemente velato nella ricerca della propria modernità, che si realizza solo "quando negli oggetti ogni memoria sembra abolirsi e vi rifluisca di colpo, come per miracolo; quando cioè il vocabolo è reso atto a passare di continuo dal distacco del sogno all'infinito dei grovigli e degli impegni della memoria".[46] Come a dire che nel racconto dell'epica persiana gli oggetti più familiari e i più comuni ritrovano ai nostri orecchi "la singolarità del loro nome, se appena un raggio di poesia possa farli uscire dal cerchio delle abitudini", grazie anche a "quell'involontaria attrazione di radici che porta i vocaboli a legarsi insieme", al di là del significato che rivestono nel linguaggio di tutti i giorni.

Ecco un modo di intendere la poesia dopo Mallarmé, che rappresenta altresì una valida alternativa al magistero di Paul Valéry. Ecco dunque il significato del metodo etimologico che ho cercato di mettere in luce: non si tratta di una smania archeologica, bensì del tramite per un viaggio al centro del linguaggio poetico di tutti i tempi e di nessuno in particolare, parte integrante di quella *expédition vers l'interieur* dell'animo umano, che è poi il tema riconosciuto di *Anabase*. Nelle parole di Ungaretti:

> Più a Perse vale quello spazio sterminato, che i vocaboli ricoprono come nuvole e come Luce. Può avere quel luogo sulla terra questo o quel nome, e lungo il viaggio un innumerevole succedersi di

---

Ungaretti al numero speciale de «Les Cahiers de la Pléiade» dedicato al Leger, cui partecipò anche lo stesso Eliot (cfr. nota 19). Con qualche leggera variante d'autore, il testo venne pubblicato anche su «Il Popolo», 13 maggio 1950.

[45] "La parola è rara, per il mio dispiacere; ma qui ho dovuto accoglierla, nel mistero della sua irruzione e della sua fatalità, o più semplicemente della sua necessità: per delle ragioni in parte fonetiche ed in parte semantiche, che da sole mi si sono imposte" (trad. mia). Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , p. 1147. Il riferimento è ad un termine raro, quasi antiquario, come *adalingue*: "au sens propre, jeune noble (mot d'origine saxonne); évoque en général la jeunesse dorée, la jeunesse oisive et patricienne, les jeunes cavaliers ou chevaliers, fils de grande famille. Ne figure pas dans le Larousse ni le Littré, mais dans de vieux dictionnaires comme le Bescherelle."

[46] Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit. , p. 652.

> nomi […] individui d'ogni sorta dell'umano genere, suoi simili, o un insetto straordinario, o l'ossessione d'un minerale; o muliebri lusinghe, o il colore del vento […] Poiché in quel luogo, di là dalla memoria, eppure tuffato nella memoria, il poeta può avere *reminescenza* di Poesia.[47]

Nominare gli oggetti significa anche dominarli, estraendoli e rituffandoli di continuo nel flusso temporale della memoria. Sopra ogni altra cosa, è dunque il valore del tempo, all'incontro tra passato e futuro, laddove "the drums of exile waken on the marches / eternity yawning on the sands",[48] a incarnare la modernità della scelta operata da Eliot. Per il traduttore, come dimostrato sopra, questo processo di attualizzazione si manifesta duplicemente (e quindi è doppiamente complesso), ma è innanzitutto subordinato alla comprensione di una *chiave* interpretativa-compositiva che possa svelare il mistero della modernità di Saint-John Perse: poeta dell'esilio e della solitudine, le note del cui canto ci giungono dalle rovine di un monastero taoista sperduto in mezzo al deserto cinese, Leger sembra aver rinunciato ad ogni tradizione letteraria, pur evitando la contestazione. La sua vicenda poetica e personale, la sua umanistica sete di sintesi tra gli oggetti dell'universo e quelli, ancor più concreti, della memoria; la sua fiducia nelle facoltà di un intelletto cristallino, lucido, puro, come i simboli del sale o della luce solare, la sua dialettica di natura e civilizzazione, in mezzo a cui "the pure idea holds its assizes in the day", ricorda l'avventura artistica, intellettuale e spirituale di un altro grande viaggiatore della contemporaneità, che visse l'esilio come condizione esistenziale: Paul Gaugain.

Eppure, nessuna modernità sboccia dal nulla. Eliot, che aveva cantato la crudeltà dell'Aprile, ammassando cadaveri e rovine in attesa di una resurrezione della civiltà contemporanea che ancora tardava a rivelarsi, qui ha prestato la propria voce ad un misterioso straniero: "… So I haunted the City of your dreams, and I established on the desolate markets the pure communication of my soul, among you / invisible and insistent as a fire of thorns in the wind". Il critico crociano parlerebbe suggestivamente della *comunione* spirituale tra i due poeti. Oggi credo sia più corretto mettere in luce le affinità tematiche e stilistiche nell'opera di Eliot e Saint-John Perse, se non altro perché la critica letteraria ha disperato bisogno di concretezza e, in questo senso, niente è

[47] *Ibid.* , pp. 549-550.
[48] St.-J. Perse, *From 'Anabase'*, cit.

meglio che confrontarsi nel campo della traduzione poetica.[49] Tuttavia, il significato della scelta di *Anabase* risiedeva soprattutto nella condivisione di valori e speranze, nell'etica di un nuovo umanesimo e nell'estetica di una tradizione letteraria rivisitata.[50] Se l'opera di Perse ha forzato i limiti della canonizzazione, ricomponendo i rapporti e generando profonde influenze, ciò è dovuto in parte ad un merito stilistico, che il traduttore si è incaricato di ricostruire pazientemente, in modo da favorirne la ricezione da parte del lettore inglese, a partire dalle pagine di «The Criterion».

In parte, lo si deve allo spirito di una classicità moderna, che s'impone ed anima le parole del conquistatore, l'io poetico di *Anabase*: "With Salt shall I revive the dead mouths of desire!".[51] Lo straniero, l'archetipo del *chercheur* per eccellenza, non è che il poeta stesso, cantore della condizione umana. Anche per questo, Archibald Mac Leish poteva sentire il poeta francese come un "frère de sang. Certainement plus sage et infiniment meilleur. Mais pourtant mien".[52] St.-J. Perse poteva narrare la nascita e la morte di un'intera civiltà in un breve *poème en prose*, proprio come Joyce aveva sperimentato il racconto di una sola giornata in un migliaio di pagine.[53] Nella parola-azione della voce di *Anabase* si rivela drammaticamente l'incapacità di distinguere la vita dalla morte ("Rire savant des morts"),[54] il sogno dalla realtà, l'acqua dalla sabbia, l'istinto dall'intelletto, l'immagine dell'uomo dalla sagoma di una bestia o di una roccia, lo spazio del deserto da quello dell'animo, il tempo delle stagioni da quello della memoria.[55] La sintesi compiuta da ogni vocabolo assume il valore di una rivelazione

---

[49] Non è un caso che, seguendo ancora una volta le indicazioni persiane, l'edizione del 1930 sostituisca *communion* con *commerce*, espungendo ogni connotazione di cristianità e sacrificio. D'altronde l'originale francese ha proprio in *commerce* un senso di attivismo vitalistico genericamente umanista, laica, al di fuori di ogni sfera religiosa. Il conquistatore persiano, la voce del poeta non assume mai quella certa veste eliotiana di carattere messianico e profetico.

[50]In tal senso, pensiamo alle traduzioni dell'opera di Kavafis presenti in «The Criterion». Cfr. il sommario ragionato e gli indici compilati da Alan E. Baker, cit.

[51] St. J. Perse, *From 'Anabase'*, cit.

[52] Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, cit. , pp. 1106.

[53] Non a caso, nella già citata prefazione ad *Anabasis*, Eliot scrive: "I believe that this is a piece of writing of the same importance as the later work of Mr James Joyce, as valuable as *Anna Livia Plurabelle*. And this is a high estimate indeed". In St.-J. Perse, *Anabasis*, cit. , pp. 7-11.

[54] Saint-John Perse, *Anabase*, in Saint-John Perse *Œuvres Complètes*, cit.

[55] A livello stilistico, è forse l'incontro al limite tra *prose* e *poetry*? Eliot non ebbe dubbi a collocare la scrittura di *Anabase* all'interno del versante poetico, poiché "its sequences, its logic of imagery, are those of poetry and not of prose". St.-J. Perse si rivelava anche da questo punto di vista l'innovatore di un canone dei generi e degli stili tradizionali, segnando un punto a favore della commistione tra due categorie che andarono sempre più perdendo il proprio significato critico e la propria esclusività, man mano che ci si avvicinava all'epoca del postmoderno: "a writer, by using, as does Mr Perse, certain exclusively poetic methods, is sometimes able to write poetry in what is called prose". In St.-J. Perse, *Anabasis*, cit. , pp. 7-11. Cfr. anche T. S. Eliot, *L'art poétique de Valéry*, cit. , p.18 : "à partir du moment

della conoscenza e della memoria perché, come recitano i versi d'apertura di *East Coker* (1940): "In my beginning is my end". È la coscienza del poeta, dello straniero, dell'esiliato, *chercheur* e *trouveur* allo stesso tempo ("Not fare well, / But fare forward, voyagers.").[56] Splendidamente, quello che forse è il miglior passaggio ungarettiano riscrive l'intatta fede di Saint-John Perse nella poesia, e l'immagine del viaggiatore al termine del cammino si fonde a quella del poeta che conclude il proprio canto:

> Fermato il mio cavallo sotto l'albero che tuba, fischio un fischio più puro. E pace a coloro, se stanno per morire, che non hanno visto questo giorno. Ma dal poeta mio fratello si sono avute notizie. Ha scritto un'altra cosa dolcissima. Ed alcuni ne ebbero notizia… [57]

Non c'è modernità che nasca dal nulla. Non si è mai dato credito a colui che compie *tabula rasa*. Il segreto dell'opera di Perse è stato arduo da penetrare, e senza quella sorta di *comunione* spirituale, nemmeno Eliot ci sarebbe riuscito. Tuttavia, un apprezzamento critico di lunga data, la faticosa conquista del tradurre e la funzione di questa scelta editoriale, stanno a dimostrare esattamente il contrario. In questo dialogo intertestuale si realizzava concretamente (e paradossalmente) l'impegno europeista di «The Criterion», la sua difesa della tradizione e dei valori dell'uomo occidentale. La voce di Saint-John Perse non suonava *straniera* più di tante altre, bensì oscura, difficile, quasi inaccessibile. Ma dietro tale maschera di ambiguità, per coloro che hanno saputo guardare, si cela ancora oggi un grande poeta del mondo contemporaneo, un poeta estremamente cosciente della propria modernità: "For the Sun enters the sign of the Lion and the Stranger has laid his finger on the mouth of the Dead. Stranger. Who laughed".[58]

---

où l'on supprime le terme intermédiaire *vers*, je crois qu'aucune distinction entre prose et poésie n'a de sens".

[56] La seconda citazione è tratta dalla sezione *The Dry Salvages*. T. S. Eliot, *Four Quartets*, in T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit.

[57] St.-J. Perse, *Anabase* (*Canzone*), in Giuseppe Ungaretti, *Traduzioni*, cit.

[58] St.-J. Perse, *Anabasis* (*Song*), cit.

TRE MAESTRI DEL ROMANZO FRANCESE

I

Middleton Murry e il *genio* artistico di Gustave Flaubert

Il primo vero articolo di critica letteraria apparve su «The Criterion» nel gennaio del 1923: l'autore in questione è uno dei maggiori e più influenti romanzieri francesi del secolo XIX, la cui concezione di stile e poetica, al di là di tutte le limitative e discordanti interpretazioni che lo hanno etichettato dai tempi del Naturalismo ad oggi, assume un significato fondamentale per l'evoluzione del romanzo nel Novecento. La voce che si leva in difesa di Gustave Flaubert, *le père du roman modern*, non è quella di un critico in senso stretto; anzi, potremmo definire quella di John Mackinnon Robertson[1] una critica quasi amatoriale, nonostante si tratti di un assiduo collaboratore della rivista di Eliot. Tuttavia, il tono polemico del suo intervento non pare gratuito, bensì dettato innanzitutto dalla volontà di replicare, come consuetudine, ad un articolo di John Middleton Murry, apparso in *TLS* (15 dicembre 1921), nel quale l'opera di Flaubert era stata ampiamente ridimensionata. Murry definiva infatti il narratore francese "a master, but a minor master".[2] Dietro questa breve polemica circa la definizione del genio poetico di Flaubert, si nasconde in realtà una questione di più ampia portata, che nel corso degli anni Venti avrebbe visto impegnati tanto Middleton Murry (dalle pagine di «Adelphi», la rivista di cui divenne editore dal giugno 1923), quanto Eliot e i propri collaboratori: come già sottolineato altrove, si trattava dell'annosa *querelle* tra romantici e classicisti, che rivive nel conflitto tutto eliotiano tra il talento e la tradizione, tra l'individuo e la società, tra l'intuizione pura (Coleridge segna questa strada in Inghilterra. In Italia è stato a lungo il nome di Benedetto Croce) e

[1] Nonostante abbia dedicato quasi interamente la propria vita all'impegno politico come liberale, tanto da divenire membro del Privy Council nel 1915, viene ricordato soprattutto per numerose pubblicazioni in cui si occupò di storia e teorie del pensiero liberale e del razionalismo. Per quanto riguarda il suo lavoro di critica letteraria, ricordiamo almeno *Walt Whitman, Poet and Democrat* (1884).

[2] John Mackinnon Robertson, *Gustave Flaubert*, «The Criterion», vol. I, no. 2, January 1923, pp. 105-118.

l'intelletto (come non pensare ai Poeti Metafisici, a Gongóra o alla *pensée* di Paul Valéry).

Nel discorso di Robertson, due sono i problemi sollevati, e ciascuno ha la sua rilevanza: dapprima la valutazione dell'opera di Flaubert; in secondo luogo, la definizione del termine *genius*, a cui Murry fa riferimento. In realtà, è proprio nell'affrontare quest'ultimo quesito che meglio si saprà valutare l'intera produzione di un artista tanto teso all'impersonalità, quanto coinvolto nella continua ed estenuante ricerca stilistica del *mot just*:

> No poet has spent more pains on the word, the line, than he does on the word, the clause, the sentence […] yet it is the outcome of several long and laboured recastings, in which every phrase seems to have been repeatedly recomposed […] Why, we ask, this difficulty in saying so little?[3]

Perchè, risponderebbe Eliot, l'artista moderno, colui che *percepisce* la propria modernità, non può che essere complesso, la sua opera difficile, tesa al limite dell'oscurità.[4] Se proprio vogliamo continuare a parlare del genio artistico, è necessario ridefinire le qualità che fanno di uno scrittore un vero e proprio *classico*: con e dopo Flaubert, intende Robertson, il genio non è più colui che ottiene facilmente ciò che ad altri, dotati di facoltà ordinarie, è dato di ottenere solo con gran fatica. L'artista non è più un veggente, il poeta ha perduto la sua *aureola*. Al contrario di quanto sostenuto da Murry ("he came as near to genius as a man can come by the taking of pains"), egli sostiene proprio il contrario: "No one could spend more toil than he". Ancora una volta, il pensiero non può che correre all'estenuante *travail* della composizione poetica, tante volte espressa da Paul Valéry. E come non ricordare una celebre dichiarazione di Flaubert, in cui la questione del metodo richiama in parte l'avventura intellettuale dell'artista: "Ce souci de la beauté extérieure est pour moi *une méthode*".[5]

Eppure, nonostante tutto questo sforzo volto al *labor limae*, ben poco è concesso alla retorica: lo stile è divenuto una conquista della coscienza e dell'intelletto (*le syle est tout*), il linguaggio esiste soprattutto per dare ordine ad un pensiero multiforme. Che

---

[3] "Nessun poeta ha faticato su una parola, una riga, più di quanto egli non abbia fatto su una singola parola, clausola o frase […] ancora, è il risultato di lunghe, continue ed elaborate riprese, in cui ogni frase pare sia stata ripetutamente ricomposta […] Perché tutta questa difficoltà, ci si domanda, nel dire così poco?" (trad. mia)

[4] Cfr. T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, cit.

[5] G. Gothot-Mersch, *Flaubert*. In Beaumarchais, Couty e Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. II, Paris, Bordas, 1987, pp. 878-887.

poi, nel farlo, lo scrittore riesca a realizzare la suggestione di un incontro inaspettato con elementi eufonici, musicali, ridisegnando così anche i tropi più tradizionali, questo è il grande merito del vero classico *moderno*: la ricerca, che sarà poi quella proustiana di "un rapport nécessaire entre le mot just et le mot musical". Tuttavia, è abbastanza intuibile come tanta fatica non possa essere garanzia sicura per la nascita di un capolavoro, dato che "toil may yield either felicity or failure, and 'inspiration' either nullity or perfection".[6]

Anche Marcel Proust, che aveva già preso le parti di Flaubert contro la critica del Thibaudet sulle pagine della «Nouvelle Revue Française», mise in luce la faticosa ricerca di quella che egli interpreta come la bellezza grammaticale dell'unità ritmica, che modella la "stretta ermetica continuità dello stile".[7] Per Proust, la rivoluzione flaubertiana consiste nell'aver trasformato tutto quello che era azione in impressione, così che "nelle cose c'è altrettanta vita che negli uomini: perché è il ragionamento ad attribuire in un secondo tempo a ogni fenomeno visivo una causa esteriore, mentre nell'impressione originaria questa causa non è in gioco". Mai come in questo saggio traspare la somiglianza di Flaubert con l'autore della *Recherche*, che pure non giudicava in modo esaltante l'esperienza del suo predecessore; eppure, ad accomunarli era il travaglio della scrittura, la creazione laboriosa di uno stile che si faceva mediatore tra il linguaggio e una sensibilità tutta nuova, come sottolinea infine Proust: "Siccome tali particolarità grammaticali esprimono una visione nuova della realtà, è immaginabile quanto lavoro egli dovette sostenere per fissare tale visione, per farla passare dall'inconscio alla coscienza, per incorporarla nelle varie parti del discorso".

All'interno della produzione artistica flaubertiana, che sembra dividere i giudizi dei critici a seconda che essi prediligano il lirismo di matrice romantica della *Tentation de Saint Antoine* o il grande traguardo raggiunto dalla rappresentazione realistica nella *Madame Bovary*, Robertson sottolinea poi un dato notevole: egli pone l'accento sul fatto che il tema di *Madame Bovary* non fu una scelta originale dell'autore, bensì venne consigliato da alcuni amici (tra i quali Maxime Du Camp), i quali, rimasti molto delusi dopo aver letto la prima stesura della *Tentation*, a lungo pregarono Flaubert perché

---

[6] John Mackinnon Robertson, *op. cit.*

[7] Marcel Proust, *A propos du 'style' de Flaubert*, «Nouvelle Revue Française», 7e Année, no. 82, 1er janvier 1920. La traduzione italiana è in M. Fini e M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, cit. , pp. 112-127.

tornasse a scrivere del mondo *reale*, abbandonando la retorica e il lirismo che lo avevano invaso come un cancro:

> Thus was Flaubert's greatest work the result of a critical veto on the work of spontaneous predilection, a choice of subject urged upon him by others […] the history of his evolution is the record of his constant subjection of the declamatory bias to his more intellectual bias as a selective writer.[8]

Il genio di Flaubert quindi sembrerebbe scaturire da queste due variabili, tra loro complementari, "deux bonshommes distincts";[9] tuttavia, nell'analisi di Robertson, sull'innato lirismo dell'autore prevale la teoria dell'impersonalità, un metodo compositivo altamente selettivo, che non tanto si occupa della *mise à distance* intellettuale degli oggetti ("les choses les plus naturelles et les plus simples"),[10] quanto piuttosto appare determinato in modo decisivo "by critical influences operating partly from without".[11] Sembra ovvio che qui si faccia riferimento ai consigli e alla critica di quei pochi amici di cui Flaubert si circondava, ma in questa concezione del genio artistico che deve essere necessariamente in grado di autolimitarsi o di regolarsi, si intravede una ben nota dialettica tra il primato dell'individuo e quello della tradizione letteraria. Tanto più che la totale preminenza del concetto di originalità viene rigettata in quanto poco rilevante ai fini di una critica che voglia liberarsi dai difetti dell'impressionismo, cessando così di contrapporre semplicemente i vari entusiasmi dell'uno a quelli dell'altro; ancora una volta, ciò che il critico *perfetto* dovrebbe domandarsi è se esista una scala oggettiva di valori letterari a cui rimandare il giudizio circa il genio dell'artista.

Nel caso di un'opera particolare e discussa come *Salammbô*, il giudizio di Middleton Murry si fa più tagliente ("the book is more a pageant of oriental antiquity than a study of souls"), e la sua posizione richiama largamente quella dei contemporanei

---

[8] "Quindi il capolavoro di Flaubert è il risultato di questo *veto* critico, posto sull'opera che la sua spontaneità aveva prediletto, la scelta di un soggetto imposta a lui da altri […] la storia della sua evoluzione è la registrazione di una costante sottomissione della sua inclinazione declamatoria nei confronti dell'indole maggiormente razionale, propria dello scrittore selettivo" (trad. mia). John Mackinnon Robertson, *op. cit.*

[9] All'epoca di *Madame Bovary*, Flaubert scriveva: "Il y a en moi, littérairment parlant, deux bonshommes distincts: un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire saisir presque *matériellment* le choses qu'il reproduit." In Beaumarchais, Couty e Rey (a cura di), *Dictionnaire*, cit.

[10] *Ibid.*

[11] John Mackinnon Robertson, *op. cit.*

di Flaubert: il romanzo venne pubblicato nel 1862 e fu un clamoroso insuccesso di critica e pubblico in quanto, lungi dal riconoscere l'interesse dell'autore per quelle epoche di decadenza e transizione cui è sottesa una tragica visione del mondo, la sua coerente indagine nella sfera della religiosità, il suo culto della Bellezza come criterio del Vero,[12] e infine il tentativo apprezzabile di applicare anche all'Antichità i *procédés* del romanzo moderno; estranei a tutto ciò, i lettori del tempo rimasero scandalizzati dall'anacronistico ritorno ad un genere letterario appartenente alla tradizione romantica, ovvero il romanzo *storico*. Nelle parole di Middleton Murry, siamo fermi alla metà dell'Ottocento, o giù di lì:

> Only if style should be separated from content, the surface from the perceptions which make it solid, could Flaubert's style be praised without reserve. The distinction, as he knew, cannot be made.[13]

L'incomprensione del lirismo flaubertiano non potrebbe essere più completa. Secondo Robertson, infatti, è necessario percepire il lirismo dell'autore come "a lyrism of aesthetic or intellectual appreciation", che resta confinato comunque al regno dell'arte, e non si dovrebbe andare alla ricerca di un ideale di completezza e comprensività totali, che sfuggono tanto all'opera di Flaubert, quanto a quella dei più grandi scrittori di ogni tempo. La stessa critica di Eliot avrebbe risparmiato Dante, Shakespeare, e pochi altri. In questo senso, il difetto non è nell'arte, ma nel *criterio* adoperato dal critico: "one would ask whether such criticism is itself 'comprehensive' in any sense that can be pressed against the work of Flaubert".

A questo punto, il discorso e le critiche di Robertson si spostano su un terreno più pericoloso, ma che nel caso di questo autore sembra davvero un passaggio inevitabile: Robertson ha piena coscienza di come il culto delle biografie autoriali (per non parlare dei numerosi *topoi* che riguardano malattie e segni di squilibrio mentali associabili all'immagine del *genio* romantico) abbia autorizzato cattive interpretazioni molto più spesso di quanto ne abbia illuminate di buone:

---

[12] Ciò è forse il carattere che differenzia maggiormente Flaubert dai più celebri narratori realisti francesi: Maupassant, che può ben dirsi il suo miglior discepolo e fu, insieme a Baudelaire, uno dei pochi contemporanei ad averne compreso la lezione, mise proprio in evidenza come il suo maestro provasse sincero disgusto per l'appellativo di *réaliste*.

[13] "Solo se lo stile andasse separato dal contenuto, la superficie dalle percezioni che la rendono solida, si potrebbe elogiare lo stile di Flaubert senza riserve. Tale distinzione, come è noto, non può essere fatta." (trad. mia). *Ibid.*

> But Flaubert, we say finally, is sworn to a limitary theory of art. He would not operate in all the elements of his feeling; and for that is belittled. But why did he refrain? I suspect that his epilepsy is the secret.[14]

Non è facile per il critico sfuggire alla tentazione di mescolare arte e vita, anche se dovrebbe guardarsene in particolar modo chi muove dall'intenzione di rimettere in discussione la definizione stessa del genio artistico. Tuttavia, sono di certo altri i parametri obiettivi sui quali Robertson vorrebbe fondata la critica letteraria: "It is to comparative tests that in the end we must always come, in criticism. The critic who declares *ex cathedra* that a work of literary art must be either good or bad is falsely simplifying his tasks.". L'accusa rivolta indirettamente al proprio avversario, quella di una vaghezza terminologica di stampo romantico che impedisce la costruzione di qualunque discorso critico (e quindi la formulazione di un giudizio), verrà ripresa negli anni successivi dagli esponenti del classicismo modernista della rivista di eliotiana, nel tentativo di screditare le tesi idealiste sostenute da Middleton Murry circa il primato dell'*intuizione* postromantica, unica fonte della poesia e dell'arte. Se è vero che anche il linguaggio di Robertson soffre un po' degli stessi difetti, nell'epoca in cui i risultati della critica letteraria e linguistica del Formalismo russo erano ancora di là da venire, il versante della critica comparatistica pare un buon punto di partenza: la ricostruzione di un canone in cui tanto il vecchio che il nuovo ridisegnano i rapporti della tradizione letteraria non può rinunciare ad una coerenza di metodo da cui scaturisca ogni interpretazione critica, per ampia e rivoluzionaria che sia.

Per questo, Robertson invita nuovamente il proprio lettore a diffidare dagli ideali assoluti che Middleton Murry assume a parametri qualitativi dell'opera letteraria e stigmatizza così:

> But the collapse is most complete when the critic seeks finally to clinch his declassification of Flaubert by a test of "serenity – the literary quality *par excellence*" […] We have here, once for all, a completely untenable position, involving a vital confusion between mood and mode; between the serenity of art and the serenity of philosophy; as well as a vain assumption that all great literary art is the product of one kind of philosophic mood.[15]

---

[14] "Ma Flaubert, possiamo infine ammettere, è giurato ad una ristretta teoria dell'arte. Egli non vorrebbe agire in ogni ambito dei suoi sentimenti; e per questo risulta limitato. Ma perché si è trattenuto? Ho il sospetto che il segreto sia nella sua epilessia" (trad. mia). *Ibid.*

[15] "Ma il fallimento è totale quando il critico cerca infine di ribadire il suo ridimensionamento di Flaubert attraverso una prova della 'serenità – la qualità letteraria *par excellence*' […] Qui abbiamo, una volta per tutte, un giudizio del tutto incondivisibile, che coinvolge una confusione vitale tra lo stato d'animo ed il

Dovremmo infatti rinunciare a buona parte di Shakespeare e Tolstoj, o semplicemente ammettere che si tratta di arte *minore*? Robertson giustamente ne dubita; ma se il critico deve rimandare il proprio giudizio alla serenità dell'arte, e se questo termine, in apparenza ambiguo, non ha nulla a che vedere con il classico sentimento dell'*apollineo*, ma rappresenta invece, come fin qui delineato, il primato della coscienza critica e artistica che contraddistinse soprattutto la grande letteratura postavanguardista, allora l'opera di Flaubert, precorrendo ad ogni modo le vicende della letteratura europea, ne raffigura un esempio tra i più alti e intensi mai raggiunti: anteporre la verità storica di tutte le difficoltà, le sofferenze e le fatiche vissute dall'autore e dall'uomo all'interpretazione dei suoi testi è di certo il più colossale degli errori. Peggio ancora se questo ingiustificato spostamento di prospettiva autorizza un ridimensionamento globale dell'opera, perché appare allora un capriccio della personalità di chi scrive, più che una convincente operazione di critica letteraria: "But will any critic make such a confession, and still pursue his professed task?".

L'opera e la figura di Flaubert non saranno più gli oggetti di un esplicito dibattito in «The Criterion», ma ciò non significa che le tematiche esposte sommariamente da Robertson e l'importanza di questo autore all'interno della tradizione europea (francese e angloamericana in primo luogo, ma il punto di vista che prevale è di certo quello *europeo*) siano state ridimensionate. Più semplicemente, Flaubert era ormai entrato a far parte di quel canone della modernità che la rivista eliotiana aveva cogente bisogno di stabilire nei primi anni Venti: quando, insomma, a ridosso dell'avanguardia vorticista in Inghilterra e nel pieno vigore dei primi manifesti di Surrealismo, Dada ed Espressionismo, si comprese che la fase dell'eversione doveva prima o poi terminare e si sentì per la prima volta, e specie nei quartieri alti della società letteraria, l'esigenza del cosiddetto *rappel à l'ordre*.

Che non si trattasse di un semplice richiamo, di un banale ritorno al passato, questo fu chiaro sin dal principio; ma per quanto riguarda il tipo d'ordine a cui richiamarsi, è bene non parlare di regole, limiti e parametri del gusto; piuttosto, è necessario guardare ad un nuovo concetto di *Tradition*, sulla quale fondare l'individualità di ciascuno. Spesso e coerentemente si citano, a questo punto, i saggi

---

metodo; tra la serenità dell'arte e quella della filosofia; così come è insensato credere che tutta la grande arte letteraria sia il prodotto di un unico genere di stato d'animo filosofico" (trad. mia). *Ibid.*

contenuti in *The Sacred Wood* (1920), tanto più che la figura dell'Eliot critico, poeta e saggista ha contribuito come nessun altro all'elaborazione di questi concetti.

Resta il fatto che, per qualunque scrittore, il dialogo con la tradizione è innanzitutto un confronto con l'opera letteraria di autori del passato. Questo rapporto dialogico copre due millenni o quasi di storia letteraria, se l'Europa e la classicità greco-romana sono i nostri punti di riferimento; non è il dialogo del poeta con un'entità astratta, sorta di allegoria o prosopopea della letteratura mondiale. Occorrono testi con i quali confrontarsi; occorrono nomi e titoli per formare un canone. Soprattutto, è necessario compiere delle scelte ben precise, concrete e contingenti, sulla scorta delle quali può prendere forma un nuovo ordine di uomini e cose nell'universo della letteratura. Infine, aggiungiamo, è inevitabile servirsi di strumenti e mezzi per proporre, approfondire e acellerare la selezione che è in atto. In questo senso, il ruolo svolto dal «Criterion» di Eliot, nell'Inghilterra dell'*entre deux guerres*, è stato fondamentale.

L'unico altro momento dedicato a Flaubert sulla rivista, fu una breve recensione del testo *Flaubert's Youth*, di Piaget Shanks, siglata da T. Sturge Moore per la sezione *Recent Books*, della quale importa soltanto rimarcare come la questione del nesso tra arte e vita, già risolta non senza qualche impaccio da Robertson, venga superata agilmente da Moore con poche, pungenti affermazioni:

> Yet might he not have searched these juvenilia, nothing when idle and expected adjectives begin to disappear, where the structure of sentences is first consciously varied, and of which classes of felicity there are traces earliest; so as finally to discriminate native preferences from those which, though deliberate, yet became a regularized demand? [16]

Tra il cultismo del critico più devoto e le accuse del critico più feroce, Moore sceglie la strada mediana: quella che difende innanzitutto l'opera di Flaubert come un patrimonio che si condivide.

[16] "Poteva egli evitare l'esplorazione di quelle opere giovanili, nulla quando gli aggettivi sterili e scontati iniziano a scomparire, dove la struttura delle frasi inizia a farsi coscientemente variata e le categorie della felicità lasciano le prime tracce precoci; così da poter, infine, distinguere le preferenze originarie da quelle che, sebbene deliberate, erano ormai divenute una regolare esigenza?" (trad. mia). In *Recent Books*, «The Criterion», vol. VI, no. 6, December 1927, pp. 554-556.

II

Un contributo di Ernst Robert Curtius: l'opera di Balzac come mito della modernità

Più in generale, il rapporto del modernismo inglese con la tradizione letteraria europea si configura soprattutto come un aperto dialogo con la letteratura francese, in grazia di un primato che viene riconosciuto alla Francia da tutti i paesi dell'Occidente (l'esempio di quel che accade sulle riviste letterarie italiane nel ventennio tra le due guerre è probante).[17] Con Eliot questo rapporto diviene una vera e propria osmosi culturale, grazie al contatto che il poeta stabilisce, oltre che con gli artisti contemporanei e del passato, anche con numerosi rappresentanti della critica militante, letteraria e non, che ispireranno alcune delle battaglie culturali di «The Criterion», e i cui nomi più significativi restano sicuramente quelli di Jacques Rivière, Charles Maurras e Julien Benda, ma non solo.[18]

Tuttavia, il primato della Francia è artistico ancor prima che culturale; e in questo senso pare importante sottolineare come, nello stesso numero in cui è pubblicato l'articolo di Robertson su Flaubert, avessero trovato spazio, uno dopo l'altro, due grandi maestri della letteratura francese. Dell'innegabile attualità dell'opera di Stephan Mallarmé si è già detto in modo diffuso,[19] ma ritengo sia utile almeno un accenno al contributo di una personalità che arricchisce in più occasioni l'orizzonte di «The Criterion», sia con memorabili interventi di critica letteraria, sia con reiterati appelli per la salvaguardia del patrimonio culturale di una civiltà occidentale che appariva, tanto ai suoi occhi, quanto a quelli di numerosi suoi contemporanei, in lenta ed estrema decadenza: Ernst Robert Curtius. Grande intellettuale umanista, ma prima di tutto uomo che seppe non cedere alla cupa visione spengleriana della *Krisis* dipinta ne *Il tramonto dell'Occidente*, nemmeno quando, costretto al silenzio dalla censura del regime nazista, scelse di lavorare comunque nella sua Germania e di portare a compimento l'opera che Eliot aveva forse sognato ma non riuscì mai a concepire (complici la sua vocazione

[17] Cfr. Edoardo Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'*entre deux guerres, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2004. Inoltre, cfr. Vanna Gazzola Stacchini, *La critica italiana e le culture straniere*, cit.
[18] Cfr. capitolo 3.
[19] Cfr. capitolo 4.1.

politica e la sua conversione). Con la pubblicazione di *Letteratura Europea e Medio Evo latino* (Berna, 1948), Curtius tracciava infatti le fila di quella letteratura occidentale, da Omero fino ai giorni nostri, che aveva rappresentato un vero e proprio *mito* per il classicismo modernista. Se l'Europa è un organismo che partecipa di due complessi culturali (quello antico-mediterraneo e quello romanzo-occidentale), lo stesso deve valere per la sua letteratura: essa può essere intesa come un tutto unico e vitale solo se entrambe le sue componenti vengono abbracciate da un unico sguardo[20].

Si avrebbe buon gioco a replicare mettendo in dubbio la validità del metodo impiegato dal Curtius in questa ricerca, i cui strumenti filologici sono stati spesso accusati di imprecisione e ambiguità, ma il punto da prendere in considerazione qui è un altro. Nell'opinione di Eliot, nessuno eredita la propria tradizione per diritto di nascita: è necessario conquistarla con duro lavoro. Plasmare un nuovo senso storico e ridefinire i contorni, i rapporti, le proporzioni all'interno di un canone non è un compito facile, ma questo è il compito della critica letteraria moderna. Curtius giunse, dopo un lungo cammino, a conquistare la propria tradizione; non la inventò daccapo, non fece la rivoluzione. Più semplicemente (ma solo in apparenza), egli riscoprì ciò che era andato dimenticato, come perduto, nel grande macello del secolo ventesimo.

Anche per Curtius, che all'inizio degli anni Venti muoveva i primi passi nell'ambito della critica letteraria, la centralità della letteratura francese non si discute, tanto che nell'ambiente di Pontigny e intorno al gruppo di *N. R. F.* (verso cui era stato indirizzato da Stephan George e Charles Du Bos), maturarono i primi saggi su Barrés (1921) e Balzac (1924): non è dunque un caso se il primo articolo firmato da Curtius per «The Criterion» è dedicato proprio all'autore della *Comédie Humaine*.[21]

Posto a chiusura di una sorta di trittico offerto alla letteratura francese (un caso che rende questo secondo numero della rivista ancor più significativo degli orientamenti critici assunti dalla redazione di Eliot, in materia di letteratura straniera), l'intervento su Balzac è incentrato su una questione artistica davvero paradigmatica, ovvero il problema dell'incomunicabilità. Vitale per ogni tipo di artista, ma ancor più per il narratore moderno, che incontra sempre maggiori difficoltà nel raccontare e nel

[20] Naturalmente, la celebre posizione assunta da Eliot in *Tradition and the Individual Talent* è solo una delle molteplici fonti su cui si sviluppa il progetto di Curtius durante gli anni oscuri della Germania hitleriana. Cfr. il saggio introduttivo di Roberto Antonelli, *Filologia e Modernità*, in Ernst Robert Curtius, *Letteratura Europea e Medio Evo latino*, cit. , pp. VII-XXXIV

[21] Ernst Robert Curtius, *Balzac*, «The Criterion», vol. I, no. 2, January 1923, pp. 127-142.

raccontarsi, il tema è rievocato ossessivamente nell'epistolario balzachiano: "Who will flatter himself that he will ever be understood? We all die without being found out".[22] Così, nell'approccio di Curtius, la biografia spirituale di Balzac, con i suoi segreti e le sue "intimations of early childhood", illumina il cammino silenzioso dalla visione interiore alla creazione ("sa vie silenciouse à préparé sa vie glorieuse"). C'è molto di lontano dalla sensibilità moderna, in queste testimonianze di Balzac; molto che sa di idealismo, molto di sacrificato alla retorica pura e al pathos, come nella migliore tradizione romantica. Eppure, non può sfuggire la sensibilità con cui è trattato il tema dell'arte insieme a quello della comunicazione, tanto che l'autore arrivava a domandarsi se pubblicare i propri scritti non fosse come prostituire i propri pensieri, in un mondo che di continuo restringe la sfera dell'intimità e del privato.

Non diremmo allora, con Balzac, che l'arte sia la ricerca di un *Assoluto* incomunicabile, né che l'artista debba lottare gelosamente per la conservazione di quanto c'è di segreto nella propria vita (stabilendo un inopportuno collegamento biografico relativo alla presunta partecipazione dell'autore nelle società segrete di Francia), né tanto meno che un'opera letteraria, anche la più compiuta, sia destinata drammaticamente al fallimento. Un Curtius più anziano sarebbe stato in grado di distinguere parecchi *loci communnes* nelle parole di Balzac. Tuttavia, il motivo dell'amara disillusione e sfiducia nei mezzi della letteratura non è intrinseco; Curtius sa riconoscere la scomoda posizione dell'artista che vive sull'orlo di cambiamenti epocali e pare non ritrovare se stesso, un dramma della coscienza fronteggiato anche dai suoi contemporanei, e riassume l'intera questione esemplarmente: "Modern myths will be still less understood than ancient myths".

Se fu questo il dramma di Balzac, di *Père Goriot* e di tutta la rappresentazione della *Comédie Humaine*, l'assunzione nel canone dei classici moderni di «The Criterion», proprio accanto al romanziere che più lo aveva ammirato, Gustave Flaubert, trova una motivazione giustificata. Passerà poco più di un anno perché si torni a parlare ancora del romanzo francese (e sarà di nuovo per la penna di Curtius, in un magistrale intervento di stilistica letteraria) ma la linea della tradizione su cui fare affidamento era

[22] *Ibid.*

già stata tracciata. Per la rivista di Eliot, il 1924 è stato soprattutto l'anno della rivelazione di Marcel Proust, ma l'argomento merita una trattazione a parte.[23]

[23] Cfr. capitolo 8.

III

Maupassant, Poe e Joyce. Le tecniche di uno stile *semplice*

Il discorso che riguarda gli iniziatori del romanzo francese moderno (si potrebbe ben dire del romanzo europeo, ma in questo caso il punto di vista andrebbe ampliato, oltre agli autori di lingua inglese, precursori come Conrad e James *in primis*, almeno ad un confronto con il romanzo russo, soprattutto quello di Dostoievskij, a cui «The Criterion» dedica infatti la massima attenzione)[24] non potrebbe dirsi completo se si dimenticasse il riferimento alla figura più considerevole che si pone tra le generazioni di Flaubert e di Proust, quella di Guy de Maupassant.

Nonostante si tratti di un riferimento abbastanza tardivo, in quanto comparso sulla pagine di «The Criterion» solo nel 1930, quando già la rivista aveva assunto una fisionomia ed un impegno nettamente diversificati rispetto al versante esclusivamente letterario, imponendosi ormai esplicitamente e a più livelli come un organo di controllo della cultura anglosassone in patria e in tutta Europa, l'analisi della produzione di Maupassant si inscrive con sicurezza in quella linea critica e interpretativa che ho già parzialmente tracciato. Tanto più che l'eclettico collaboratore cui è affidata la scrittura del saggio, Robert Sencourt,[25] si propone sin dall'esordio come un vero e proprio mediatore culturale; se già l'articolo su Flaubert, infatti, nasceva come atto di revisione nei confronti di una critica eccessivamente riduzionista, anche in questo frangente appare indispensabile il confronto con una tradizione interpretativa tra le più note. Sencourt dichiara apertamente, e con grande onestà intellettuale. che la base fondamentale per la sua analisi è un articolo di Paul Bourget («Journal des Débats», maggio 1884), dal quale sarebbe difficile prescindere, tanto che "no worthy article on Maupassant can be other than a variation of what was then so excellently written".[26]

Allo stesso modo, nessuna parola può essere spesa senza aver fatto doveroso riferimento al legame che univa Maupassant al suo dichiarato maestro, Flaubert; ed è

[24] Cfr. gli indici di Alan E. Baker, cit.
[25] Robert Sencourt, *Guy de Maupassant*, «The Criterion», vol. IX, no. 37, July 1930, pp. 618-630. Nel periodo 1929-33, Sencourt si occupò delle materie più disparate, dalla critica d'arte alla filosofia mistica, dalla storiografia fino a Byron e Du Bos, distinguendosi anche come traduttore (ricordo almeno la recensione a Charles Du Bos, *Le Dialogue avec Andre Gide*, «The Criterion», vol. IX, no. 34, October 1929, p. 122). Tra articoli e recensioni librarie si contano ben tredici presenze.
[26] *Ibid.*

bene che ogni operazione critica, in questo senso, si avvalga di un metodo contrastivo e comparativo insieme, attraverso il quale venga filtrata la produzione del narratore, così da mettere in luce gli aspetti che le sono più peculiari, evitando di farne semplicemente un prodotto di filiazione flaubertiana.

La notevole mole di corrispondenze raccolte negli epistolari, le parole che Flaubert scriveva al più giovane collega e amico, non rappresentano solo un'esortazione ai doveri dell'artista contemporaneo, ma anche una dichiarazione della poetica che entrambi hanno condiviso. Così la interpreta Sencourt: "to love more strongly, to feel more intensely, to understand more completely". La comprensione delle passioni che agitano la mente ed il cuore dell'uomo è stata lo scopo della ricerca di tutta una tradizione letteraria, sin dai tempi del romanticismo; quel che accade con Maupassant però, al di là di ogni possibile eccesso di sensibilità che riguarderebbe tanto la sua reale malattia e quella di Flaubert, quanto il malanno storico ed esistenziale di Baudelaire e Huysmans (in una parola, il disagio di fronte al mondo moderno), è soprattutto una svolta stilistica, un modo nuovo di guardare agli oggetti interiori attraverso l'assenza, piuttosto che la presenza, la selezione precisa dei momenti più significativi, piuttosto che l'affollamento di particolari caro ai Naturalisti: e nel fare questo, tuttavia, non perdere nulla di quella precisione che è qualità precipua di ogni narratore. Sencourt riscopre grazie a Bourget il cuore del metodo compositivo che caratterizza il primo Maupassant, da tempo riconosciuto come un incorreggibile pessimista:

> His [Maupassant's] poignant treatment of a slight episode reveals in a situation which though it may be banal, or even coarsely cheerful, a hidden misery of heart, a bitter disappointment or the wounds of a hidden egoism, and beneath all his excitement and his convention, the human being of Mupassant is led by the overmastering force of complex instincts to the final end of life which is wretchedness and death.[27]

Senza scordare il versante *romantico* dell'opera di Maupassant, che rimanda, ancor prima che a Flaubert, ad una certa tradizione del romance inglese passionale e risente senza dubbio, come dimostra anche la sua predilezione per il protogenere horror-poliziesco, dell'influenza di Edgar Allan Poe (*Le Corbeaux*, tradotto in prosa da

[27] "La sua [di Maupassant] intesa trattazione di un breve episodio rivela, all'interno di una situazione che può essere banale, o anche comunemente gioiosa, una miseria nascosta del cuore, un amaro disappunto o le ferite di un egoismo nascosto, e in mezzo a tutta la sua emozione e alla sua convenzionalità, l'essere umano di Maupassant è condotto dall'ingovernabile forza di istinti complessi all'esito finale della vita, che è miseria e morte" (trad. mia). *Ibid.*

Mallarmé, fu pubblicato nel 1875), vorrei sottolineare come le parole di Sencourt richiamino da vicino quelle del narratore di *Stephen Hero*, ovvero la celebre definizione delle epifanie joyciane in *Dubliners*:

> By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself […] it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.[28]

Lo stile di Maupassant, il suo sguardo essenziale e la sua osservazione scrupolosa, impudente, a volte quasi importuna, sembrano porsi a metà strada tra Naturalismo e Simbolismo, come a sfruttare gli strumenti forniti dall'uno con una sensibilità tipica dell'altro, e la sua produzione si sviluppa così lungo la duplice direttrice, che sarà propria anche del romanzo modernista.

Il potere del narratore, come scrive Maupassant nell'introduzione a *Pierre et Jean* (1888), si manifesta nella soppressione dell'inessenziale e nell'estrema selezione di ogni dettaglio: soltanto in questo modo si ottiene di rappresentare una giusta combinazione di vita interiore ed esteriore, che allontana dalla maniera analitica dei naturalisti, avvicinando invece uno stile semplicemente epico, da cui le spiegazioni sono bandite, perché lo stile *si spiega da sé*, dispiegandosi direttamente agli occhi del lettore. Nelle parole di Sencourt, che parafrasa quelle di Maupassant stesso, ci si spinge ben oltre l'affinamento di tecniche naturalistiche di osservazione e rappresentazione del reale: "Psychology should be hidden in a book as it is hidden in reality under the facts of existence".[29]

Così, negli episodi narrativi scelti e brevemente commentati da Sencourt, il paragone con Joyce, pur se sottaciuto, si fa più esplicito: in ognuno di essi si compie il destino di un personaggio, ed è in ogni caso un destino di morte e disillusione, un fato che si rivela nascosto negli attimi più insignificanti di una vita, negli oggetti più quotidiani, nelle azioni più banali; ciò che appare come un pirandelliano processo di demistificazione, un *déchirement des voiles* operato da un cinico narratore, acquista

---

[28] "Per epifania egli intendeva un'improvvisa manifestazione dello spirito, che fosse nella volgarità di un discorso o di un gesto, oppure in un memorabile passaggio della mente stessa […] era compito dell'uomo di lettere registrare, con estrema cura, queste epifanie, poiché le stesse costituiscono gli attimi più delicati ed evanescenti" (trad. mia). James Joyce, *Stephen Hero* (1944). Tratto da Gerald Gillespie, *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington, The Catholic University of America Press, 2003, pp. 50-67.
[29] Robert Sencourt, *op. cit.*

allora un'ineluttabilità dantesca, che sarà tipica anche delle vicende e dei personaggi joyceani, e non solo.

Tuttavia, quel che in *Dubliners* avviene (o meglio, *non* avviene) a causa del sentimento di paralisi che blocca un'intera città, in Maupassant è subordinato al difetto morale della vanità, il falso valore su cui viene malamente edificata l'esistenza di tanti suoi personaggi. Se così non fosse, non si potrebbe immaginare uno scrittore "more bitter and more savage than Guy de Maupassant". Invece, questo è soltanto il primo passo dell'analisi:

> the cause of misery is always in a false sense of values. The people who suffer this ghastly irony of disappointment are those whose soul is set upon vanity […] The standards of the world are insupportable except when they are veneered by wealth and success. Maupassant, of course, never say so: in his words, he hides his psychology and philosophy: he gives his account of life in single istances.[30]

Eppure, nell'universo di amarezza e disillusione che domina i suoi racconti, c'è spazio anche per delle positive folgorazioni, veri e propri lampi di tenerezza che squarciano un orizzonte cupo, rivelando una promessa di vita, laddove agli altri rivelavano proprio il fallimento contrario.

Quel che Sencourt definisce un "poignant sense of the promises and bitterness of life", scaturisce in Maupassant come risposta alle tendenze della cultura e dell'arte a lui contemporanee: da un lato i proclami dello scientismo e del romanzo come registrazione minuta del reale; dall'altro l'esasperata attenzione rivolta allo stile. In mezzo si andava sviluppando una visione pessimistica dell'esistenza umana che aderiva in gran parte allo scetticismo e al materialismo, il cui unico antidoto pareva essere quello di rifugiarsi nell'esotica fantasia di un romanticismo ormai depredato da ogni sentimento; e ancora in Flaubert, il demone ossessivo dello stile non era stato del tutto sconfitto.

Tuttavia, l'opinione di Sencourt, secondo cui il merito di Maupassant sta proprio nell'aver eliminato gli ultimi residui di venerazione dell'*arte per l'arte* che avevano insidiato l'opera di Flaubert, mi sembra viziata da un difetto di fondo, che ora tenterò di circoscrivere brevemente. Il tentativo di distinguere tra quello che definirei lo stile

[30] "La causa della miseria ha origine sempre in un errato senso dei valori. La gente che è sottoposta a questa orrenda ironia del disappunto è quella che fonda il proprio animo sulla vanità […] Le regole del mondo sono insopportabili, se non quando vengono mascherate dal benessere e dal successo. Maupassant certo non lo dice chiaramente: nelle sue parole, nasconde la propria filosofia e psicologia: egli rende conto della vita attraverso singoli esempi" (trad. mia). *Ibid.*

difficile e lo stile *facile* ha rappresentato un'ambigua tentazione per la critica letteraria di ogni tempo. Non spiegherei in altro modo la nascita di una categoria così controversa come quella di *manierismo*, se non all'interno di una dialettica dei sistemi, dei generi e degli stili letterari che, in ogni epoca storica ed in ogni luogo, definisce il buono ed il cattivo uso del patrimonio artistico e dei mezzi a sua disposizione (da qui nasce anche l'aleatoria definizione di *oscurità* artistica). Seguendo un tale criterio, è facile comprendere come l'*Ulysses* sarebbe per buona parte carta straccia, la *Recherche* poco meno che un'abnorme mostruosità.

L'errore più imperdonabile, pur se legato a tale distinzione fondamentale, è però un altro: c'è infatti chi, come Sencourt, è persuaso che una scrittura *facile* non richieda impegno, o ne richieda molto meno di quanto non accada con i virtuosi rappresentanti dello stile *difficile*. Per questi ultimi, non c'è solo il danno di un'arte affettata e appesantita dalla retorica, ma anche la beffa di aver faticato ben più degli altri per ottenere questo poco invidiabile risultato. In ciò consisterebbe la differenza principale tra Flaubert e Maupassant: mentre "Flaubert was obsessed with the sense of art as end in itself", per il suo più fedele discepolo "style never become an obsession". Prosegue Sencourt:

> He [Maupassant] was in fact more interested in living than in writing. His art was not the search for an effect but a release from the insufferable tension of life. And thought indeed he was careful and indeed a laborious worker, rewriting his story three or four times before he was finished with it, his only object was to keep it true to his experience till in Hardy's phrase he 'had adequately recorded his sense of the meaning of life'. He has therefore his theory of style, but his theory is that style must be purified of artifice.[31]

Tutto dipende da quel che intendiamo per *adeguatamente*; senza dimenticare poi, che non sarebbe inutile porre almeno una sfumata distinzione tra due generi, cioè tra l'arte del novelliere e quella del romanziere. Ciò nonostante, Sencourt arriva a cogliere, come abbiamo visto, gran parte dei concetti che fondano la teoria stilistica dell'autore, quei caratteri che hanno permesso a Bourget di definire la sua opera come portatrice di una ventata d'aria fresca all'interno di una vecchia libreria.

---

[31] "Egli [Maupassant] preferiva la vita alla scrittura. La sua arte non è ricerca di un effetto, ma sollievo dalla tensione insopportabile della vita. E anche se è stato certo un lavoratore diligente e instancabile, che riscriveva un racconto anche tre o quattro volte prima di completarlo, il suo unico scopo era quello di adeguarlo alla propria esperienza, fino a che, come scrive Hardy, non 'avesse registrato adeguatamente il proprio senso e significato della vita'. Possiede infatti una propria teoria dello stile, ma la sua teoria ed il suo stile devono essere purificati da ogni artificio" (trad. mia). *Ibid.*

Si è già fatto cenno al *mito* del pessimismo di Maupassant. Sebbene sia vero che un tragico senso di miseria, spesso di imminente catastrofe, domini costantemente il tono delle sue narrazioni, tuttavia questo sentimento non degenera mai nel puro disprezzo della vita che invece coinvolge, per esempio, un Flaubert o Baudelaire. A tal proposito, Sencourt cita ancora il Bourget: " il [Maupassant] garde une bonne humeur dans ses ironies, une gaieté dans ses satires, une bonhomie enfin dans ses dégoûts".[32]

Per il narratore, come per il poeta, ironia e satira sono sempre validi strumenti per la ricerca di una salvezza individuale e collettiva di fronte agli orrori della vita; ma dall'umorismo all'angoscia, dal realismo alla metafisica, il passo è breve. Tra i due s'apre infatti lo spazio per la vena fantastica delle novelle, un lato essenziale della personalità letteraria di Maupassant, che fa ricorso all'evocazione ossessiva di un orrore spirituale, attraverso il potere di una tecnica descrittiva eccezionale: "He always subordinates his scene to the life which is lived in it".

Si direbbe un paesaggio umanizzato di matrice romantica (penso soprattutto allo Yorkshire di Emily Brönte, ma anche al Wessex di un contemporaneo dell'autore, come Thomas Hardy), se non che, come accade nel racconto *Sur l'Eau*, gli stessi attori stentano a comparire su questa scena ideale, lasciando che prevalga così un "preternatural sense of terror, or even of horror", che si dispiega in un panorama della presenza-assenza in cui ogni scarso dettaglio assume per forza di cose un sinistro valore epifanico, o addirittura simbolico:

> We find the same power in three other tales of horror: *La Peur*, *La Nuit* and *Fou*. He picks out exactly those details which will give the grimmest suggestion of ghostly powers lurking behind the things which are seen, and filling men with fear.[33]

La concezione che la paura nasca nel momento in cui ogni supporto della ragione ci viene sottratto, così che i temi più ricorrenti siano trascritti in figure, situazioni o simboli che trascendono l'origine psichica per farsi linguaggio dell'incubo, richiama senza dubbio l'esperienza narrativa e poetica di Edgar Allan Poe, la cui fortuna critica venne riabilitata da alcuni interpreti del modernismo, tra cui Eliot e Allen Tate, soprattutto in merito alla sua produzione saggistica, e quindi più in veste di teorico della

---

[32] *Ibid.*

[33] "Incontriamo lo stesso potere all'opera in altri tre racconti *horror*: *La Peur*, *La Nuit* e *Fou*. Egli coglie esattamente quei dettagli che forniscono la più sinistra suggestione di poteri spettrali, in agguato dietro le cose che vediamo, a riempire gli uomini di terrore" (trad. mia). *Ibid.*

letteratura, che di poeta e narratore, dopo che era stato Baudelaire a riscoprirlo per primo. Gli scritti teorici di Poe, infatti, ebbero un ruolo fondamentale nella critica condotta dalla cultura moderna contro i concetti romantici di ispirazione e spontaneità creativa, e nel diffondere provocatoriamente una rivoluzionaria teoria della composizione come *montaggio*, in cui il testo letterario è inteso come un meccanismo analizzabile pezzo per pezzo e persino verificabile nella sua funzionalità; si tratta di idee che precorrono non solo la sensibilità e le teorie del Simbolismo e dei modernismi europei, ma anticipano alcuni teoremi della Scuola Formalista e della critica Decostruzionista più attuale. [34]

Una simile concezione del romanzo come meccanismo perfetto, capace di celare ogni sua sezione una volta che la composizione sia stata ultimata, sottende anche lo sguardo di Maupassant, per il quale "les Réalistes de talent devraient plutôt s'apeller des Illusionistes",[35] ovvero i dissimulatori di ogni struttura. La questione flaubertiana dello stile è divenuta un rovello compositivo non dissimile da quello dell'ultimo Mallarmé.

Tornando nuovamente a Poe, si può sostenere che la grande fama dello scrittore americano sia affidata soprattutto alla sua opera narrativa, i *Tales* (1845). Non è casuale, quindi, che Sencourt citi a tal proposito un altro racconto nero di Maupassant, *La Tombe*, il cui giovane protagonista è chiamato a discolparsi dall'accusa di aver profanato la tomba della sua amata; si tratta di un preciso riferimento ai temi dell'ossessivo ritorno post-mortem della donna amata e a quello del legame tra le anime degli innamorati, che sopravvive oltre la morte materiale, così come si presenta nei racconti dell'incubo (*Eleonora*, *Ligea* e *Morella*) o nei versi più conosciuti di *The Raven* o *Annabel Lee*:

---

[34] Cfr. i più importanti saggi del Poe, come *The Rationale of Verse* (1843), *The philosophy of composition* (1846) e *The poetic principle* (1850), tradotti e raccolti in Edgar Allan Poe, *Opere Scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971. In Francia, il primo intervento di Baudelaire sull'autore americano apparve nel 1852 («Revue de Paris»). A questo fecero seguito le sue famose traduzioni dei racconti (1856-1857). Trent'anni più tardi, ancora Mallarmé tradusse in prosa *Les Poèmes d'Edgar Poe* (1888), tra cui il celebre *Le Corbeaux*. La vicenda della controversa ricezione dell'arte letteraria e dell'opera di Poe da parte della critica nel Novecento comprende molti nomi illustri, tra cui D. H. Lawrence, W. C. Williams, Edmund Wilson, W. H. Auden, oltre ai già citati Allen Tate e T. S. Eliot. Per l'Italia, citerei almeno l'interesse dei due massimi studiosi di letteratura inglese del primo Novecento, Mario Praz ed Emilio Cecchi. Naturalmente, rimando all'opinione espressa da Eliot nel saggio *From Poe to Valéry* (1948). Cfr. anche il capitolo 5.

[35] Guy de Maupassant, *Le Roman* (1887). Si tratta dell'introduzione al romanzo *Pierre et Jean*. In Guy de Maupassant, *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 703-715.

> Et tout d'un coup il disparaît! Songez! Il disparaît non pas seulement pour vous, mais pour toujours. Il est *mort*. Comprenez-vous ce mot? jamais, jamais, jamais, nulle part, cet être n'existera plus. Jamais cet œil ne regardera plus rien; jamais cette voix, jamais une voix pareille, parmi toutes les voix humaines, ne prononcera de la même façon un des mots que prononçait la sienne.[36]

Se il richiamo alla profanazione qui rappresenta anche un atto di sfida all'ipocrisia borghese, causa dell'infelicità umana, lo sguardo che Maupassant getta su questo mondo di carne e sangue è più comprensivo di quanto non si possa intuire a prima vista. Nel momento in cui i suoi personaggi si concedono ad un sentimento romantico della passione, quel sentimento che in Poe, pur filtrato da oscure presenze evocatrici, che atterriscono eppure donano una qualche speranza, sopravvive alla materia del corpo e lega le anime in cielo ("And neither the angels in Heaven above, / Nor the demons down under the sea / Can ever dissever my soul from the soul / Of the beautiful Annabel Lee"),[37] proprio allora interviene in Maupassant un forte senso di precarietà e degrado, la lucida coscienza che con la morte svaniscono sì i dolori, ma si perde per sempre anche la passione: "and if this is so, there is nothing more painful than to be happy on earth: for the most poignant human passion, being neither governed by reason, nor allying itself to the unseen things which endure, is no more than a *vitrea laetitia fragiliter splendida*".[38]

In questo modo, anche attraverso un peculiare interesse per ciò che gli altri amano ignorare ("the dismal, the cruel and the unholy"), il panorama desolato e sordido dell'opera di Maupassant, la predilezione per la povera gente, la maschera d'ironia indossata sin dall'esordio con *Boul de Suif* (1880), testimoniano come il sentimento animatore della sua poetica non sia banalmente pessimistico, bensì profondamente umanista. A tal proposito, Sencourt avanza un quesito quasi paradossale: "When was there in literature an observation so remorsless, so tender?". Rispondere non pare difficile; e il suggerimento, come già altrove osservato, è nella *Madame Bovary* di Flaubert. Per quanto sia difficile separare i meriti di uno scrittore da quelli dell'altro, si comprende che l'affanno per la ricerca di uno stile anti-retorico, che pure agli occhi del

---

[36] "E d'improvviso era scomparso! Scomparso non solamente per voi, ma per chiunque. Egli è *morto*. Comprendete questa parola? Mai più, mai più, mai più, in nessun luogo, quell'essere non esisterà mai più. I suoi occhi non vedranno più niente; mai più quella voce, né una voce ad essa simile, tra tutte le voci degli uomini, pronuncerà allo stesso modo una delle parole che pronunciava la sua" (trad. mia). Guy de Maupassant, *La Tombe* (1884). In Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 213-217.
[37] Edgar Allan Poe, *Annabel Lee* (1849). In Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, cit.
[38] Robert Sencourt, *op. cit.*

lettore può apparire scarno (quasi uno stile al *grado zero*), non demarchi certo il limite assoluto della maturità artistica, come sottolineato a più riprese da Sencourt, ma sia solo uno dei tanti mezzi espressivi a disposizione dello scrittore; per ogni artista, a suo modo, vale il motto flaubertiano *le style c'est tout*.

La tradizione dei romantici e quella dei naturalisti francesi; il pessimismo, lo scetticismo e la denuncia dei disvalori borghesi; il *mal du siécle*, per cui l'artista percepisce sempre, in qualche modo, l'esistenza come disagio; la problematica dello stile, che sancisce, ancor prima di una manifestazione della sensibilità estetica, la presa di coscienza dei propri mezzi e della possibilità dei propri risultati: tutto questo, e altro ancora, appare oggi il fardello culturale che gli scrittori francesi ereditarono nella seconda metà del XIX secolo.

Parlare della modernità di Flaubert e Maupassant, significa necessariamente fingere che alcuni di questi caratteri, in un modo o nell'altro, non abbiano determinato la loro posizione nella storia della letteratura mondiale, come invece è normale che sia. Ogni opera letteraria è soprattutto il prodotto della propria epoca, nel senso che solo in ordine o in contrasto con essa, un autore e il suo stile assumono un significato precipuo. Il *critico perfetto* non ha il diritto di assumere un carattere contingente ed innalzarlo a valore astorico, perché in tal modo, nell'atto di interpretare, ne smarrisce il significato profondo, ciò che davvero giustifica e insieme rivela tale presenza. Allo stesso modo, la posizione reciproca dei tre maestri del romanzo francese va stabilita innanzitutto su un asse diacronico. L'analisi sincronica, l'estrazione di significati che il modernismo poté sentire attuali, cogenti, nei quali potersi riconoscere, è naturalmente un secondo, inevitabile passo; è il passo decisivo, ma anche i passi della critica letteraria si compiono uno per volta.

Le difficoltà incontrate sulla pagine di «The Criterion», nel tentativo di ristabilire le proporzioni all'interno di quello che andò a configurarsi come il canone della modernità, hanno una spiegazione ben precisa, a cui l'eccezionale sviluppo della coscienza e dell'autocritica nei letterati, realizzato dalla fine dell'Ottocento in avanti, non ha saputo porre un rimedio: la velocità con cui gli artisti assimilano il nuovo dall'antico e lo riproducono, infatti, è ben più elevata di quella con cui la critica letteraria, *a posteriori*, si accinge a ricostruire i cambiamenti del gusto e le fasi di

transizione; e questo scarto, come ben noto, fu tanto più esteso nell'epoca dei *modernismi* che in ogni altro periodo della letteratura europea.[39]

Come sostenne Proust nel saggio in cui, insieme a Flaubert, difendeva implicitamente se stesso e le sorti del moderno romanzo europeo, il difetto della critica moderna è quello di non saper più leggere ("ho l'impressione che non si sappia più leggere").[40] Tanto più, il ruolo di una tradizione a cui affidarsi diventa indispensabile:

> Basta, del resto, leggere i maestri, Flaubert al pari degli altri, con maggior semplicità: saremo stupiti di vedere come sono sempre vivi, vicini a noi, pronti ad offrirci mille felici esempi del tentativo che a noi non è riuscito.

Quali siano i maestri con i quali confrontarsi, non sempre è chiaro. Lo spirito proustiano è il medesimo promosso nelle pagine di «The Criterion»: il tentativo è quello di mettere a fuoco non solo gli autori, le opere, gli stili, ma soprattutto i valori su cui ricostruire l'identità dell'uomo occidentale. Il fatto che si torni a parlare, discutere, contrattare la posizione di autori tra i più onorati o condannati della storia letteraria, anche di quella recente, non può che essere un buon segno, giacché significa che lo spirito critico è sopravvissuto a tante rovine. Questo sta a significare, in conclusione, che persino un tentativo imponente come quello intrapreso da Eliot e dai suoi collaboratori, per quanto prezioso e ancora oggi in parte condivisibile, è destinato inevitabilmente alla provvisorietà:

> Il nostro spirito non è mai soddisfatto finché non abbia saputo compiere una chiara analisi di quanto aveva prodotto in modo inconscio oppure una ricreazione vivente di quanto aveva prima analizzato.

Non si pensi ad un luogo comune, poiché le parole sono nuovamente quelle di Proust, e nessuno più di lui conobbe e indagò la coscienza dell'uomo moderno.

---

[39] Di qui deriva anche la concezione eliotiana del poeta-critico, l'unica figura in grado di ricomporre, in un certo senso, le due attitudini analizzate. Si spiega dunque perché il poeta non possa che divenire implicitamente *critico* nei confronti dei suoi modelli letterari. Di qui, inoltre, il senso che Eliot attribuisce alla derivazione della teoria letteraria dalla prassi poetica. A questo ideale di metodo s'ispira la miglior critica presente in «The Criterion», secondo i parametri delineati dal suo editore già all'epoca di *The Sacred Wood* (1920).

[40] Marcel Proust, *A propos du 'style' de Flaubert*, cit.

LA SCOPERTA DI MARCEL PROUST IN INGHILTERRA

I

Intorno allo stile della *Recherche*: "the most significant expression of the modern consciousness"

> The most apparent phases in the evolution of literature are marked by a twofold change, a change in the intelligence and a change in the sensibility that find expression in it. The writers of a new period seem both to know and to feel more than the writers of the period before them; and these separate developments are bound together in the mesh of a continual interaction. They feel more because they know more.[1]

Le parole che Middleton Murry scrisse sulla «Quarterly Review» nel 1922, l'anno in cui *Swann's Way* veniva pubblicato per la prima volta in Inghilterra nella traduzione di Scott-Moncrieff, mentre l'Europa si preparava a celebrare la fortuna postuma dell'opera di Marcel Proust, rappresentavano una testimonianza importante per la critica anglosassone, precoce tentativo di esprimere apprezzamento nei confronti di quella *new sensibility* modernista, indagata in profondità dal narratore della *Recherche* e in gran parte condivisa, per vie diverse ma parallele, da altri esponenti del romanzo contemporaneo, quali Thomas Mann, James Joyce o Virgina Woolf:

> Whatever may have been our final judgment on the strange novel of M. Marcel Proust, *Du Coté de chez Swann*, which appeared in the year before the war […] the persistent element in all our changing opinions was that it marked the arrival of a new sensibility. We were being made aware in new ways, induced to perceive existence in new relations. We seemed to be drawn by a strong and novel enchantment to follow the writer down the long and misty avenues of his consciousness to the discovery of a forgotten childhood. And it was not as though his compelling us to enter into and share the process of his self-exploration was accidental; it was most deliberate.[2]

---

[1] "Le fasi più evidenti nell'evoluzione della letteratura sono segnate da un duplice cambiamento, un mutamento nell'intelligenza ed uno nella sensibilità che in essa trova espressione. Sembra che gli scrittori di una nuova epoca conoscano e sentano maggiormente rispetto ai loro predecessori; e questi progressi separati sono legati da una costante interazione. Essi sono in grado di sentire di più perché conoscono di più" (trad. mia). Middleton Murry, *Proust and the modern consciousness* (1922). Tratto da *Middleton Murry on Proust's sensibility*, in Leighton Hodson (edited by), *Marcel Proust: the critical heritage*, New York, Routledge, 1989, pp. 193-197.

[2] "Qualunque sia stato il nostro giudizio complessivo riguardo lo strano romanzo di Marcel Proust, *Du Coté de chez Swann*, apparso nell'anno precedente la guerra […] l'elemento comune, al di là di tutte le nostre incostanti opinioni, fu constatare come avesse segnato l'arrivo di una nuova sensibilità. Ce ne eravamo accorti grazie a delle nuove modalità, fummo indotti a percepire l'esistenza attraverso nuove

Della miglior critica *impressionista*, si direbbe. Luoghi comuni all'arte e alla letteratura di ogni tempo, che li si discuta nei termini dell'estetica simbolista o in quelli del formalismo. Eppure, era toccato proprio a questo avvocato del romanticismo *made in England* riconoscere alla monumentale narrazione della *Recherche* (romanzo così *strano*!) una consapevolezza mai raggiunta prima da alcuna mente creatrice, un primato della modernità che si dispiega nell'incosciente fluire dei ricordi, ma si celebra soltanto nel momento in cui il tempo passato è pazientemente raccolto, analizzato e ricostruito. Intangibile come un'opera d'arte, sarebbe infine divenuto *Les Temps retrouvé*.

Non più tardi del 1927 la «Nouvelle Revue Française» avrebbe iniziato a pubblicare alcuni estratti dall'ultimo volume proustiano, la conclusione di un cammino già in tutto anticipato dai precedenti capitoli. È ben noto come i rapporti tra l'autore e la grande rivista francese non furono sempre così idilliaci, e in particolar modo il giudizio negativo di Gide ebbe un notevole peso sulla decisione di rifiutare la pubblicazione de *Du Côté de chez Swann*, poi edito da Grasset nel 1913. Tuttavia, l'instancabile operato critico dei vari Gheon, Daudet, Thibaudet e Du Bos, che dietro la pagina proustiana indovinavano "la follia della sincerità",[3] uno sguardo insostituibile e doloroso quale "strumento più sottile di un'insaziabile verità", aveva contribuito in poco tempo a riabilitare l'immagine di Proust come autore dall'elevato carattere morale e dall'eccezionale capacità analitica, tanto da assicurare l'assegnazione del contestatissimo *Prix Goncourt* del 1919 alla seconda sezione del suo romanzo, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Gallimard avrebbe in seguito pubblicato i restanti cinque volumi, assicurandosi anche i diritti sui testi giovanili e gli inediti proustiani, ma già Rivière nel 1920 avvertiva la protesta di coloro che vedevano in Proust soltanto uno scrittore *reazionario*, un lirico *evocatore* di sentimenti, un continuatore degli incantesimi simbolisti, e rigettava queste argomentazioni con decisione, iscrivendo la *Recherche* tra i monumenti della tradizione classica francese:

---

relazioni. Sembrava che un incanto nuovo e potente ci spingesse a seguire lo scrittore lungo i viali infiniti e fumosi della sua coscienza, alla scoperta di un'infanzia dimenticata. E l'ingresso in questo nuovo mondo, la condivisione di questo processo di esplorazione dell'io, non erano accidentali; tutto ciò era apertamente deliberato" (trad. mia). *Ibid.*

[3] Jacques Rivière, *Proust et la tradition classique*, «Nouvelle revue française», 7e Année, no. 83, 1er février 1920. La traduzione italiana è in F. Fini e M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, cit. , pp. 127-133.

> *A la recherche du temps perdu*: questo titolo dice tutto: implica una certa fatica, applicazione, metodo, iniziativa; significa una certa distanza tra l'autore e il suo oggetto, distanza che egli dovrà incessantemente superare con la memoria, la riflessione, l'intelligenza; sottintende un bisogno di conoscere; annuncia una conquista discorsiva della realtà inseguita.

Tanto lontano dal Naturalismo francese quanto dalla tradizione romantica, la "vasta e magnifica costruzione" del romanzo proustiano si nutre di quella "abitudine della rifrazione" che permette al narratore di scomporre e specificare tutti i particolari della realtà, riscoprendo gli altri in se stesso, poiché "è attraverso la comprensione, l'analisi, la conoscenza che a poco a poco fa nascere degli esseri diversi l'uno dall'altro". Qui non si tratta del genio creatore, ma dell'antichissima disciplina dell'*inventio*, giusto il senso etimologico. Prima di compiere l'*inventario* della proprie passioni, Proust ce ne dimostra l'evidenza sulla pagina, "mediante la sola calma perpetuità della considerazione che loro accorda", occorrano anche "diecimila parole" per farlo.

Debenedetti lo avrebbe definito il poeta delle nostre *idiosincrasie*, ovvero di quelle che, "prima di lui, solevamo considerare sterili ed incomunicabili idiosincrasie".[4]

Di una tale considerazione godeva allora lo scrittore francese cui la *N. R. F.* dedicava interamente il numero del gennaio 1923, in seguito alla sua prematura scomparsa: *Hommage à Marcel Proust* raccoglieva i numerosi contributi e le memorie di artisti e critici francesi, da Benjamin Crémieux a Francois Mauriac, ma gli interventi critici più importanti furono firmati da alcuni stranieri, in special modo da José Ortega y Gasset e Ernst Robert Curtius. Sembra che insieme alla pur ovvia presenza di Jacques Rivière, venissero qui rappresentate alcune delle più impegnate riviste letterarie europee, quali «Revista de Occidente» e «Neue Rundschau», con le quali il «Criterion» di Eliot ricercò un dialogo editoriale costante e approfondito.

All'indomani del secondo conflitto mondiale, pur se in modo alquanto nostalgico, lo stesso editore avrebbe richiamato alla memoria l'importanza del ruolo svolto da questa "network of independent reviews",[5] che fu strumento e stimolo alla diffusione degli ideali dell'*europeismo*, secondo un modello ancora valido:

---

[4] Giacomo Debenedetti, *Proust 1925*. In Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982, p. 91.
[5] T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, cit. , pp. 119-120. Cfr. T. S. Eliot, *Last Words*, cit.

> In any one such periodicals, of course, there must be much that will be of interest only to readers of its own nation and language. But their co-operation should continually stimulate that circulation of influence of thought and sensibility, between nation and nation in Europe, which fertilises and renovates from abroad the literature of each one of them. And through such co-operation. And the friendship between men of letters which ensue it, should emerge into public view those works of literature which are not only of local, but of European significance.[6]

Stupisce dunque che, a qualche mese di distanza, «The Criterion» abbia descritto il numero speciale della *N. R. F.* come una "huge pile of funeral wreaths",[7] quasi che ogni singolo autore chiamato in causa avesse voluto dimostrare "the fact that he admires Proust's work before that great writer becomes popular". Eliot, che nella prefazione alla *Collected Edition* dei diciotto volumi di «The Criterion» si sarebbe detto orgoglioso "to have introduced to English readers the work of Marcel Proust",[8] metteva soltanto in discussione la psicologia deviante di certi uomini di lettere, non l'opera di un artista che anche in Inghilterra andava riscuotendo un ampio successo di pubblico e critica, come dimostrano i saggi raccolti da Scott-Moncrieff sotto il titolo di *Marcel Proust: An English Tribute* (1923), tanto più che i medesimi Francis Birrell, Middleton Murry, Joseph Conrad, George Saintsbury e Arnold Bennett vennero annoverati tra i collaboratori e gli autori pubblicati proprio da Eliot negli anni Venti.[9]

Tra l'aprile ed il luglio dell'anno successivo, anche «The Criterion» volle esprimere a suo modo un tributo nei confronti del genio letterario di Marcel Proust, pubblicando dapprima un notevole saggio di stilistica letteraria firmato dall'esimio professor Curtius, il cui approccio alla materia proustiana, considerato in simmetria con quello di un Debenedetti e di uno Spitzer, avrebbe fatto scuola per tutto il Novecento; quindi, sul numero successivo apparve un estratto dal volume ancora inedito *Albertine*

---

[6] "In ciascuno di tali periodici, naturalmente, vi sarà molto che interesserà solamente i lettori della sua stessa nazione e lingua. Ma la loro cooperazione dovrebbe stimolare quella circolazione del pensiero e della sensibilità tra nazione e nazione d'Europa, che feconda e rinnova dall'esterno la letteratura di ciascuna di esse. E mediante una tale collaborazione, e le amicizie tra uomini di lettere che ne derivano, dovrebbero emergere davanti al pubblico quelle opere letterarie che sono di significato non solamente locale, ma europeo". *Ibid.* La traduzione italiana è in T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit. , pp. 632-633. Nello stesso passo, e con un pizzico di idealismo, Eliot definisce anche l'importanza dei rapporti interpersonali tra gli uomini di lettere: "The editors of such reviews, and if possible the more regular contributors, should be able to get to know each other personally, to visit each other, to entertain each other, and to exchange ideas in conversation".

[7] *Foreign Reviews*, «The Criterion», vol. I, no. 4, July 1923, p. 423.

[8] T. S. Eliot, *Preface*, «The Criterion», Collected Edition, London, Faber & Faber, 1967.

[9] Ancora in una recensione al volume *Proust*, del bloomsburiano Clive Bell, Hamish Miles critica i "mixed moods and mixed values of that first English *Tribute* to Marcel Proust", rispetto ai quali l'autore sembra distinguersi, anche in virtù del fatto che la pubblicazione dell'ultimo volume proustiano ha reso finalmente l'opera completa e analizzabile nel suo complesso. Cfr. oltre.

disparue, presentato nell'apprezzata versione inglese del solito Scott-Moncrieff, il fondamentale passaggio narrativo in cui il gelosissimo protagonista della *Recherche* apprende la notizia della morte di Albertine.

Come si può notare, la questione del moralismo, a quell'epoca dibattuta aspramente nella critica francese, tanto dagli autori che mescolavano a piacimento l'arte con la politica, quanto dagli ultimi rappresentanti dell'estetismo *fin du siècle*, è invece fuori luogo. Solamente in un tardo intervento pubblicato datato 1937, nella fase di pieno declino della rivista, Henri Massis sarà in grado di confondere a tal punto il piano della drammatica biografia autoriale proustiana con quello della narrazione (attingendo a certe posizioni già espresse da Fernandez, a suo tempo, secondo cui Proust sarebbe uno scrittore del tutto *amorale*),[10] così da giudicare le scelte dell'autore dal punto di vista della vita dell'uomo, piuttosto che quelle del narratore, la cui voce unicamente all'interno dell'opera pronuncia la parola *je*, rispetto alle vicende del protagonista, *le petit Marcel*.

Detto questo, e rimarcato come tale genere di critica si adeguasse con estrema facilità all'ortodossia eliotiana, della quale fecero le spese tra gli altri D. H. Lawrence o André Gide, occorre tenere presente che il «Criterion» degli anni Venti (in specie durante le prime stagioni editoriali) rimaneva pur sempre una *literary review* e ogni sua singola proposta in materia di critica o letteratura straniera assunse il valore di una scoperta epocale per la cultura anglosassone.

Non è un caso se la personalità di Curtius, esperto di letteratura francese e studioso dell'intera tradizione occidentale, da lui intesa secondo l'ideale eliotiano di *Tradition and the Individual Talent*, ma soprattutto portavoce d'un moderno umanesimo radicato nei fondamenti della cultura, dell'arte e della letteratura classica, un umanesimo capace di rispondere alla drammatica *crise de l'esprit* europeo, grandeggia tuttora nell'ambito della critica letteraria. Nel 1925 il filologo tedesco pubblicava *Französischer Geist im neuen Europa*, raccolta di saggi in cui era contenuto quel capitale studio proustiano, definito da Spitzer come una "sintesi tra critica stilistico-linguistica e filosofico-letteraria",[11]nonché un esempio di metodo critico valido per ogni autore "di cui si voglia veramente comprendere la lingua".

---

[10] Cfr. capitolo 3.2.

[11] Leo Spitzer, *Sullo stile di Proust*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 245-246.

In realtà, *On the Style of Marcel Proust* era apparso in anteprima proprio su «The Criterion», l'anno prima della pubblicazione ufficiale in Germania: pur trattandosi di un estratto di sole dieci pagine (nella traduzione di F. S. Flint, all'epoca anche curatore degli articoli di *French Periodicals*), l'intervento di Curtius chiariva integralmente quali fossero le potenzialità di applicazione dei propri criteri interpretativi alla scrittura proustiana della *Recherche*.

Middleton Murry, nel già citato saggio, sosteneva che l'essenza del buon stile fosse la *precisione* nel comunicare pensieri ed emozione. La questione dello *stile*, come ho già detto altrove, non solo aveva colmato a lungo la riflessione critica eliotiana, ma arricchiva di continuo le pagine del periodico londinese. In questo senso, il contributo di Curtius, dimostrando come lo stile di Proust raggiungesse una precisione "in an insurpassable degree",[12] rappresentò una pietra miliare nel cammino della critica stilistica, ancor prima che in quella strettamente proustiana. Scriveva infatti il critico tedesco:

> The intellectual and formal side of the artistic expression are related one to the other. The formal perfection is merely another aspect of the mental penetration. The prose follows an artistic rhythm in the measure and by virtue of that tension of the mind out of which the exhaustive and exact description of the subject is won. The style is not something added as an afterthought, but the emergence into audibility of a truly apprehended relationship.[13]

Si capisce come molti studiosi, Edmund Wilson tra i primi, abbiano voluto riconoscere il debito di Proust nei confronti del Simbolismo europeo, avvicinandolo a Baudelaire e Rimbaud (ma anche a Čechov, tra i contemporanei), prima ancora che ai grandi maestri della prosa francese, Flaubert e Maupassant.[14]

Tuttavia, il Curtius qui non propone una discussione intorno a degli assunti teorici o estetici, che sarebbe più opportuno confrontare con le posizioni di Gourmont e

---

[12] Ernst Robert Curtius, *On Style of Marcel Proust*, «The Criterion», vol. II, no. 7 April 1924, pp. 311-320.

[13] "Il versante formale e quello intellettuale dell'espressione artistica sono in relazione l'uno con l'altro. La perfezione formale è solo un altro aspetto della penetrazione mentale. La prosa consegue un ritmo artistico nella misura ed in virtù di quella tensione dell'intelletto da cui si ricava una descrizione completa e precisa del soggetto. Lo stile non è qualcosa di aggiuntivo, come un ripensamento, bensì il concreto emergere di una relazione profondamente acquisita" (trad. mia). *Ibid.*

[14] Si confronti quanto scrive lo stesso Proust in *Le Temps retrouvé* a proposito della memoria involontaria, strumento inconscio che anima la sua ricerca romanzesca: "l'extrême différence qu'il y a entre l'impression vraie que nous avons eue d'une chose, et l'expression factice que nous nous en donnons quand volontairement, nous essayons de nous la raprésenter". Citato in Enid Starkie, *From Gautier to Eliot*, cit. , p. 183. In termini di poetica, è la distanza che separa il simbolismo delle *correspondences*, capace di restituire e ricomporre la vita *vera* oltre reale, dagli sterili meccanismi del realismo, che secondo Proust sfrutta le capacità della memoria umana in modo utilitaristico.

Maurras, abbracciate da Eliot; bensì fornisce al lettore una dimostrazione pratica, un'analisi *passo per passo* degli aspetti più caratteristici dello stile autoriale, poiché una descrizione generale non potrebbe affatto bastare. Egli non mira ad operare una selezione antologica, ma piuttosto ad immettere il lettore di «The Criterion» nel cuore dell'opera di Proust, a farci *respirare* con il ritmo di essa. Se è vero che la *Recherche* si lascia ridurre in frammenti perché "ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera",[15] si capisce l'esigenza sottolineata da Curtius, di procedere *inductively* alla ricerca del celebre *tono Proust*, che si rivela ad ogni passaggio, ma non si esaurisce in alcuno. In tal modo, intende l'autore, anche le più preziose e inconsapevoli *trovate* proustiane sanno commuovere, pur senza stupire, in quanto sono "già implicite nella sinfonia, di cui Proust ci aveva trasmesso il fremito" e non ne costituiscono "se non il mirabile chiarimento".

La frase proustiana possiede infatti una particolare *cadenza* "that convinces the ear, as the sense convinces the mind",[16] intimamente governata da un ritmo serrato, ciò che Curtius definisce un "almost mathematically strict rhythm". Eccone un buon esempio, la cosiddetta *frase-lillà*:

> Le temps des lilas approchait de sa fin, quelques-uns effusaient encore en hauts lustres mauves les bules délicates de leurs fleurs, mais dans bien des parties du feuillage, où déferlait, il y a seulement une semaine, leur mousse embaumée, se flétrissait, diminuée et noircie, une écume creuse, sèche et sans parfum.

Il motivo di base è in genere introdotto dal periodo iniziale, un adagio calmo e uniforme, che ogni volta ci ricorda l'incipit del romanzo, quello che recita "Longtemps je ne suis couché de bonne heure"[17] (e d'altronde l'intera opera non si configura forse come una gigantesca *intermittenza del cuore*, il cui schema incosciente è riproposto ad ogni episodio significativo dalla memoria involontaria del narratore?); quindi, sembra iniziare un doppio movimento sinfonico, infinitamente replicabile, o quasi, all'interno degli incisi, delle parentesi e delle relative, sempre in accordo con la medesima legge sintattica. Non soltanto Proust si lascia ispirare dalla musicalità dei significanti e dalle associazioni metaforiche, per cui *déferlait* richiama *se flétrissait*, e ancor più *mousse* richiama *écume*; ma secondo Curtius, la frase dei lillà rappresenta un ottimo campione

[15] Giacomo Debenedetti, *Proust 1925*, cit. , pp. 81-86.
[16] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*
[17] Marcel Proust, *Du Coté de Chez Swann* (1913). Citato in Edmund Wilson, *Axel's Castle*, cit. , p. 132.

"of the unique sentence-rhythm"[18] dello stile proustiano, soprattutto in virtù di una fondamentale *asimmetria* costruttiva, asimmetria "that must be present in order that an organic and esthetic and not a mechanical and geometrical effect shall be produced".

Tuttavia, la legge che anima lo spirito *formale* di un autore, la sua *anima linguistica*, per così dire, non potrà mai essere separata da una personalissima visione del mondo. Perciò, queste frasi "così capricciosamente intrecciate", questi "grandi periodi, veri e propri mostri sintattici",[19] non sono altro che l'immagine della realtà complessa e altrettanto intricata che Proust contempla. Se l'intenzione del narratore è descrivere le *cose dell'anima*, inserendo "the material into the spiritual",[20] restaurando l'originaria tonalità di ogni singolo atomo dell'universo, allora è plausibile che lo stile sintattico si configuri come lo strumento principe della mente *ordinatrice* moderna, mentre le scelte lessicali, le figure di pensiero e di parola rappresentano dei perfetti "tools of perception". Proust infatti non si accontenta mai di suggerire, come nella poetica dei simbolisti, bensì esige una "ténuité dans la délinéation des moindres details" e laddove la descrizione è intesa a veicolare una significato *secondo*, l'autore ce ne mette sempre al corrente.

In tal senso, l'analisi di Curtius non esaurisce certo le possibilità dello stile nella *Recherche*, ma si sofferma con estrema finezza su alcune tipologie della frase proustiana, e in special modo sul tipo che Spitzer ha definito *frase a detonazione*. Nelle pagine sui lillà o in quelle sugli effetti della musica di Chopin, il critico tedesco riconosce una tensione "continually directed towards its own discharge", un'intensità d'espressione continuamente ritardata "to an almost painful pitch", fino a che la clausola della frase non libera l'energia ingabbiata, donando "a relief that is all the more effective for its having been so long withheld". Non solo Curtius intende screditare le accuse di quanti ritengano il periodo proustiano "overladen with realtive clauses", "burdened with parentheses" e nel suo complesso "inharmonious", ma rivela al lettore la conquista di una *nuova armonia*, alla quale è necessario accostarsi con l'abitudine, prestandole orecchio insomma, prima di poterla riconoscere con certezza e quindi giudicarla, perché la lingua di Proust si conquista come l'amore di una donna:

---

[18] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*
[19] Leo Spitzer, *Sullo stile di Proust*, cit. , p. 247.
[20] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*

> Ces phrases, au long col sineux et démesuré, de Chopin, si libres, si tactiles, qui commencent à chercher leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur.[21]

Attraverso questa deliziosa descrizione *in metafora* delle melodie di Chopin, raffigurate secondo un sistema *ottico* di linee sinuose, che a sua volta sembra riprodotto dalla *calligrafia* curvilinea del periodo sulla pagina, possiamo cogliere un'ottima definizione dello stile proustiano, quasi un manifesto di poetica, proprio come accade con "quelle curve da cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo tratto".[22] Proust aveva pertanto l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, "e agli incisi degli incisi e alle parentesi delle parentesi", perché questa era l'*indole* del suo stile. Non solo dunque *forma* e *contenuto* (forse Eliot avrebbe preferito usare termini come *stile* e *pensiero*) appaiono "in complete concord",[23] ma ogni elemento della frase diventa insostituibile, poiché se provassimo a sopprimere o sostituire il minimo sintagma, "its artistic charm would be destroyed". Il tempo perduto non si riscatta nella *poesia pura*, ma in un'opera d'arte intesa come meccanismo perfetto, cosciente di sé e della propria struttura, quale risultato di una composizione faticosa che è quasi più importante del risultato stesso.[24] Meglio ancora, si può dire che il meccanismo della frase proustiana sveli il cammino a ritroso della memoria narrativa, l'impianto su cui si basa la ricerca del protagonista, la modalità con cui si misura e si colma la distanza tra il tempo *perduto* e quello *ritrovato*:

> E la trasparenza raggiunta sul finire della frase, la risale poi tutta intera: ristabilisce gli ordini, le conseguenze e le linee direttrici che erano state, in apparenza, smarrite: ogni sillaba della cadenza sembra chiudere il bandolo di uno dei fili ragionativi e musicali, che s'erano confusi nella trama avviluppata del periodo.[25]

---

[21] *Ibid.*
[22] Giacomo Debenedetti, *Proust 1925*, cit. , p. 95.
[23] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*
[24] Come noto, il cammino dell'autocoscienza artistica nel primo Novecento culmina nella teoria della composizione poetica di Paul Valéry. Dal punto di vista della critica testuale, sono invece le riflessioni offerte dai Formalisti russi. Tuttavia, questo genere di considerazioni soffrono di un notevole difetto, in quanto sembra che possano essere strumentalizzate a piacimento, nel senso che ormai non si nega a nessun'opera letteraria il privilegio di essere considerata una costruzione cristallina in cui *tutto si tiene*. Cfr. T. S. Eliot, *From Poe to Valéry* (1948). Inoltre, cfr. capitolo 5.
[25] Giacomo Debenedetti, *Proust 1925*, cit.

Nella seconda parte del suo intervento, anche se ben lontano dall'aver esaurito la casistica dei periodi proustiani, Curtius affronta un argomento a lui più congeniale e si concentra sulla varietà delle *figure retoriche* all'interno della parabola romanzesca. In particolare, è il ruolo della metafora a confermare quanto già visto a proposito dello stile di Proust, poiché l'uso della comparazione non si limita a fornire una sorta di "emotional colouring to the event",[26] ma ne favorisce la comprensione tramite "an exact mental picture": la metafora, al pari del ritmo sintattico, è uno strumento atto a disporre e coordinare, assecondando lo spirito *d'associazione* del narratore. Se dunque per Proust ogni impressione percettiva assume valore di totalità (come esperienza interiore, è vero, ma pur sempre intercalata, inevitabilmente, nella realtà quotidiana), allora la metafora, *in primis*, concede la possibilità di attingere "the greatest measure of exactitude". Ovvero: prova ad essere più preciso, ed ecco che sarai costretto ad esprimerti per metafore.

Gli ambiti a cui Curtius attinge per fornire degli esempi al lettore sono la medicina, la zoologia e la fisica. Nondimeno, egli sottolinea quale intento umoristico spesso spingesse l'autore a selezionare termini di comparazione così stranianti. Dunque, si capisce come la metafora fosse ben più che una semplice *figura*, quasi il referente linguistico privilegiato dalla sensibilità proustiana. In un'opera che si configura come un "gigantic dense mesh of complicated relations",[27] Proust vuole indicarci delle relazioni laddove nessuno prima le aveva mai percepite. Credo che in gioco sia addirittura il segreto del *realismo* proustiano, da troppi critici confuso con il dono di una memoria straordinaria, capace di ricostruire nel dettaglio anche i particolari più insignificanti. Sempre nel 1925, Debenedetti ci illuminò con queste parole:

> Non ci dobbiamo chiedere – e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo – se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli *veri*, quelli che *veramente* brillarono e gli sorrisero al tempo della sua fanciullezza. Autentico romanziere, e non storico né scrittore di memorie, egli ci

[26] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*

[27] Cfr. Edmund Wilson, *Axel's Castle* (1931). L'autore paragona giustamente Proust ai metafisici inglesi e a Góngora, ancor prima che ai simbolisti. Si veda questo passo: "Proust's book is a gigantic dense mesh of complicated relations: cross-references between different groups of characters and a multiplication of metaphors and similes connecting the phenomena of infinitely varied fields – biological, zoological, physical, aesthetic, social, political and financial. (These similes seemed far-fectched and silly to the first readers of Proust's novel – burt Proust inssted that one of his principal concerns ws to discover the real resemblances between things which superficially appeared different. And we remember that the far-fetched comparisons of the poetry of the age of Gongóra and Crashaw, to which the poetry of the Symbolists seems akin, have been defended as indicating relations where none had previously been perceived)". In Edmund Wilson, *Axel's Castle*, cit. , p. 158.

> offre, per un fatto o una sensazione o un sentimento, particolari e notazioni *verosimili* e riesce, con l'artificio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo *verosimile* col nostro *vero*.[28]

Tuttavia, la "logical exactness"[29] dello stile proustiano può operare scelte in direzioni alquanto diverse. Un'altra tipica *figura* proustiana è l'enumerazione insistita e martellante. Espressione complementare, diremmo, di quella scontata complessità del dato reale, di quell'animo impaziente e incontentabile, di quello sguardo invasivo; non quindi una banale accumulazione di tentativi falliti verso la conquista di una più felice definizione, come nell'opinione dei tanti detrattori di Proust: l'autore scompone il reale perché ha preso coscienza del fatto che "every trait of our being is reflected in an enumeration of that kind". A conferma di ciò, si veda con quale esaustività il narratore sottopone ad un'analisi quadripartita un dato quasi banale, come il suono *nasale* della voce di Albertine:

> En parlant, Albertine gardait la tête immobile, les narines serrées, ne faisait remuer que le bout des lévres. Il en résultait ainsi un ton traînard et nasal, dans la composition duquel entraient peut-être des hérédités provinciales, une affection juvénile de flegme britannique, les leçons d'une istitutrice étrangère, et une hypertrophie de la muqueuse du nez.

Nondimeno, la logica che anima il carattere francese e impronta la pagina proustiana può essere votata all'antitesi scattante, all'aforisma e alla massima proverbiale, così caratteristica di un'ampia tradizione "of the classical French moralists", quasi a contraddire, o quanto meno a complicare, la legge interiore che domina la scrittura di tutta la *Recherche*. In tal modo, mentre ancora qualche critico parlava di una "sentimental autobiography", denigrando l'ipertrofia di un metodo eccessivamente esaustivo, di uno stile privo di proporzioni e "in deliquescence" (in fondo non era "quel Proust che, dopo tanti anni e tante centinaia di pagine stipatissime, non ha finito ancora di raccontarci i casi suoi?"),[30] Curtius affermava con certezza che il romanzo proustiano aveva aperto gli occhi ad un intera generazione, "per la quale Wagner fu il nume". Insomma, proprio l'esatto contrario.

Non a caso, la coda polemica dell'articolo era stata suscitata da una tesi di Middleton Murry, esposta nel saggio *Proust and the modern consciousness*, laddove il

---

[28] Giacomo Debenedetti, *Proust 1925*, cit. , p. 87.
[29] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*
[30] Il riferimento, non casuale, è fatto da Giacomo Debenedetti, in *Proust 1925*, cit. , p. 79.

critico inglese giudicava lo stile di Proust "more an end than a beginning, perhaps, if we have regard to the technique and texture of his work", poiché "in the art of literature itself he opens no new way". [31] Al contrario, Curtius assicurava che l'intento principale del proprio intervento su «The Criterion» fosse proprio quello di dimostrare ai lettori quante e quali strade lo stile proustiano abbia contribuito ad inaugurare per gli sviluppi del romanzo europeo contemporaneo, purché si accetti di credere che lo stile e la mente moderna siano inseparabili. In fondo, lo stesso Murry non si accorgeva della contraddizione in cui si dibatteva il proprio assunto, dimostrando tra l'altro una sensibilità affine a quella di Curtius, nell'ammettere cioè che Proust segnava "a beginning also":

> The modern mind, looking into the astonishing mirror which Proust holds up to it, will not see in it the gleam of something to live by; but it will see, if it knows how to look, an acknowledgement of that necessity and a burning desire to satisfy it. By so much Marcel Proust marks a beginning also. It is the flame of this desire which smoulders always through his book, and at times breaks out; it is this which makes it his own, and this which gives it, in true sense, style.[32]

Oggi sappiamo che la *Recherche* davvero rappresentò "the most significant expression of the modern consciousness", in quanto Proust sembrava aver trovato la formula magica

> per rendere sensibile attraverso le parole ciò che dentro di noi si agitava informe e nostalgico di luce – ma di una particolare luce, tuttavia, che rispettasse anche l'ombra – insomma l'incognita psicologica e sensibile, quella della nostra personale equazione con la vita, che tutti abbiamo sulla punta della lingua ma si dilegua non appena tentiamo pronunziarla.[33]

Che in seguito alcune di queste sue magie sarebbero apparse un po' meno *magiche* ed esaurienti, quasi artificiose; che la voce musicale del narratore avrebbe iniziato ad incrinarsi, rivelandoci la *Recherche* come la storia di una drammatica conversione, "la più profonda, la più vera crisi religiosa che sia stata attraversata nel prolungato crepuscolo del secolo borghese"; che tolto quel "velo fluttuante argenteo", oltre la superficie della prima lettura, sarebbe affiorato qualcosa capace di

---

[31] John Middleton Murry, *Proust and the modern consciousness*, cit.

[32] "La mente moderna, gettando uno sguardo stupefatto nello specchio che Proust le pone di fronte, non vi scorgerà il bagliore di qualcosa per cui vivere; vedrà invece, se osserva bene, una rivelazione di quella necessità ed un bruciante desiderio di soddisfarla. In questo senso, Proust segna anche un punto d'avvio. É la fiamma di questo desiderio che ovunque cova sotto le ceneri del suo libro, e in certi momenti esplode; ciò che in fondo determina e realizza, nel pieno senso, lo stile proustiano" (trad. mia).

[33] Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit. , pp. 11-12.

comprometterci più a fondo di quanto "ci avessero esaltati le delizie dell'intelligenza, dei sensi" proustiane, rivelandoci un libro dalla "gravità più dolorosa", definito anche da Wilson, "in spite of all its humor and beauty, one of the gloomiest books ever written";[34] tutto questo non avrebbe costretto a licenziare con un colpo di spugna la rivoluzione dello stile operata da Marcel Proust.

Così, se pure Eliot doveva ritenere che il pensiero fosse parte indissolubile dell'espressione di un autore, era facile ammettere che in Proust convivessero tanto "la casualità caotica della terra", quanto la mente "che la ordina da un superiore punto di vista".[35] Fu soprattutto in questo senso che «The Criterion» propose una valutazione positiva dello stile espresso dalla *Recherche du Temps Perdu*, in quanto si trattava anche del resoconto di una conquista della coscienza fino ad allora inespressa (e incomunicabile). Forse è ancora un giudizio parziale, ma non mi sembra improprio riconoscere a Proust lo stile di una classicità tutta moderna, promossa da criteri affini a quelli eliotiani: nonostante le drammatiche tensioni che si avvertono sotto la pagina, Curtius ed Eliot avrebbero sottoscritto le parole di Leo Spitzer, quando avvertiva come "una grande pace, un senso di eternità parla da queste strutture sintattiche."

[34] Edmund Wilson, *Axel's Castle*, cit. , p. 164.
[35] Leo Spitzer, *Sullo stile di Proust*, cit. , p. 249.

II

The Death of Albertine

Naturalmente, la *Recherche* non fu intesa come uno di quei libri che si leggono per sapere *come va a finire*; con Proust non funziona il vecchio trucco aristotelico, riscoperto dai formalisti, di separare la *fabula* dall'*intreccio*, ma ogni frammento che passa attraverso il caleidoscopio della narrazione vale come manifestazione del *pattern* compositivo autoriale, che dispone i suoi personaggi lungo una durata (la famosa *quarta dimensione*), piuttosto che in uno spazio materiale. Eppure, come capita anche alla più organica opera d'arte, nella quale ogni momento si richiami ad un modello olistico, esistono sempre dei passaggi ritenuti rappresentativi: così che se volessimo dimostrare il potere delle *intermittenze del cuore* proustiane, svelando il meccanismo della memoria involontaria, non avremmo che da citare, come si fa generalmente, un indice dei *morceaux choisis* (sono i campanili di Martinville o la *medeleine* inzuppata nel tè, o ancora le vetrate della cattedrale di Combray, e via di seguito).

In questo senso, *The Death of Albertine* rappresenta un capitolo atipico. Proprio l'episodio pubblicato da «The Criterion» sul numero del luglio 1924, inteso dall'autore a svolgere la funzione di *climax* della vicenda reale e soprattutto mentale del suo protagonista, si rivelò in pratica una delle sezioni meno *popolari* dell'intera opera, un passo in cui lo stile dell'autore sembrava essere sommerso da una materia tanto ostica, che quasi il lettore comune si dimenticava della scrittura avvolgente effusa da Proust nelle prime sezioni. Eppure, dovremmo ben sapere che la giovane *fugitive* è una Gilberte all'ennesima potenza. Lontani dalle fantasmagorie dell'infanzia, ora siamo calati in un personalissimo inferno delle passioni, nel girone in cui si scontano le colpe di un'accidia devastante e di una morbosa gelosia *post mortem*. Così, secondo Edmund Wilson,

> Albertine is seen in so many varying moods, made the subject of so many ideas, dissociated into so many different images, and her lover describes at such unconscionable length the writhings of his own sensibility, that we sometimes feel ourselves going under in the gray horizonless ocean of

analysis and lose sight of the basic situation, of Proust's unwavering objective grasp of the characters of both the lovers which make the catastrophe inevitable.[36]

Non stupisce che il tentativo di tradurre questa sezione fosse ritenuto una vera e propria impresa. Già in un'anonima recensione di *Swann's Way*, apparsa su «The Spectator» nel novembre 1922, l'operazione traduttoria di Scott-Moncrieff era stata caldamente elogiata, in quanto si confrontava con un autore "who is all flavour, whose points are so fine, and whose fine points alone justify whole periods of our readings",[37] un virtuoso che ha innalzato persino "the parenthesis to a fine art". Non si tratta perciò di una traduzione artistica, quanto piuttosto di un utile strumento, definito come un *crib* atto a introdurre il lettore al ritmo *allegro* del dettato proustiano, che altrimenti andrebbe perduto, poiché nella lingua di Proust "all the words are easy and all the sentences are difficult".

Allo stesso modo, un critico letterario del *Times*, A. B. Walkley, subito dopo averne preso visione in «The Criterion», giudicava *The Death of Albertine* una traduzione fedele e scrupolosa, i cui difetti derivano soltanto dalla scrittura proustiana, che in questo episodio abbandona ogni velleità di *bella forma*, dedicandosi alla completa registrazione di una "emotion in making",[38] non certo *recollected in tranquillity*. Poiché il protagonista comprende come il ricordo di Albertine sia destinato a svanire come tutti gli altri, egli vuole coglierne "a clear breast of it at once", nel tentativo vano di scaricare "the pressure of old memories logically inconsistent with a present grief yet inseparable from it". In virtù della gelosia che ancora corrode i pensieri di Marcel, l'oggetto (sempre mancato) del suo desiderio si mantiene vivo nell'infinita molteplicità dei ricordi, "since for jealousy there can be neither past nor future, and what it imagines is invariably the Present".[39]

Debenedetti ha messo in luce come la morte di Albertine, questo evento della più *romanzesca romanzeria*, rappresenti la cerniera su cui il tema della gelosia attiva

---

[36] "Albertine è osservata in stati d'animo così numerosi e cangianti, è soggetto di così tanti pensieri, è dissociata in così tante immagini, e il suo amante descrive i tortuosi percorsi della propria sensibilità in maniera così esorbitante, che a volte ci pare di sprofondare in un oceano di analisi grigio e senza orizzonte, finché non perdiamo di vista la situazione principale, ovvero dell'incrollabile ed oggettiva conoscenza proustiana del carattere di entrambi gli amanti che rendono la catastrofe inevitabile" (trad. mia). Edmund Wilson, *Axel's Castle*, cit. , p. 153.

[37] *An unsigned review of* Swann's Way. In Leighton Hodson (edited by), *Marcel Proust: the Critical Heritage*, cit. , pp. 176-181.

[38] *A. B. Walkley on the death of Albertine*. *Ibid.* , pp. 280-282.

[39] Marcel Proust, *The Death of Albertine*, «The Criterion», vol. II, no. 8, July 1924, pp. 376-394.

"ribalta in quello della gelosia passiva, impotente e postuma".[40] Perché il narratore possa infine trovare consolazione, sarebbe necessario per lui dimenticare non una, ma centinaia di immagini dell'amata Albertine. Si capisce come questa tragica e artificiosa situazione, adombrata di una morbosità senza limiti, catalizzi tutte le energie della memoria involontaria proustiana, provocando quella "resurgence of moments from the past"[41] con un potere di evocazione "capable now of evoking only pain":

> By the sound of the rain was brought back to me the scent of the Combray lilacs, by the shifting of the sun's rays on the balcony of the Champs-Elysées pigeons, by the deadening of sounds in the heat of the morning hours the cool taste of cherries, the desire for Brittany or Venice by the sound of the wind and the return of Easter.

Effetti sinestetici dei più comuni, ai quali ogni lettore della *Recherche* avrà formato ormai l'orecchio. Eppure, sembra che qui la celebre sincerità proustiana si pieghi in se stessa, fermandosi a vivisezionare il *flusso di coscienza* che attraversa la mente del protagonista. Ovvero, più che una comprensiva descrizione dell'agonia della memoria di fronte alla perdita dell'oggetto amato – un'agonia che inevitabilmente conduce all'oblio dell'indifferenza – ha ragione Wilson nel descrivere la sezione come "one of the most original studies of love in fiction",[42] un *trattato* nel quale Proust sembra aver trascurato "all the customary apparatus for getting effect of pathos".

In effetti, l'amore di Marcel è pressochè privato da ogni manifestazione di "tenderness, glamour or romance": se è vero che la morte di Albertine è la tragedia "of the little we know and the little we are able to take care about those persons whom we know best and for whom we care most", allora non è tanto un sentimento di melancolica nostalgia per la bellezza e le passioni svanite a penetrare il protagonista della *Recherche*, quanto piuttosto, come nello splendido *Cimetière marin* di Valéry, lo stupore (letteralmente, il piacere) di contemplarne la graduale obliterazione:

> And it is our most fitting and most cruel punishment for that so complete oblivion, as tranquil as the oblivion of the graveyard, by which we have detached ourselves from those whom we no longer love that we can see the same oblivion to be inevitable in the case of those whom we love still.[43]

---

[40] Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit. , pp. 60-62.
[41] Marcel Proust, *The Death of Albertine*, cit.
[42] Edmund Wilson, *Axel's Castle*, cit. , pp. 153-155.
[43] Marcel Proust, *The Death of Albertine*, cit.

Inoltre, la fatale incapacità di rapportarsi con gli altri, ciò che rende questo romanzo la storia di un'*inibizione*, rivela anche il limite di una soggettività tragica, per cui l'oggetto d'amore è soltanto una creazione della mente umana, ma non solo.

Nel momento in cui Françoise entra nella stanza del protagonista e scosta le tende, scoprendo la luce del giorno in un singolo raggio di sole, servendo del sidro con le ciliegie, il lettore può cogliere in modo sconcertante la cifra della gelosia che intesse la vicenda di Marcel, Swann e degli altri personaggi della *Recherche*, in questa reazione del narratore:

> Then I thought for the first time of the farm called Les Ecorres, and said to myself that on certain days when Albertine had told me, at Balbec, that she would not be free, that she was obliged to go out with her aunt, she had perhaps been with one or other of her girl friends at a farm to which she knew that I was not in the habit of going, and where, while I waited desperately for her at Marie-Antoinette, where they told me: 'No, we have not seen her to-day', she had been using, to her friend, the same words that she used with me when we went out together: 'He will never think of coming to look for us there, so there's no fear of our being disturbed'. I told Françoise to draw the curtains close again, so that I should not see the ray of sunlight. But it continued to filter through, just as corrosive, into the memory.

In realtà, Marcel è sconvolto perché scopre che la sua *prisonnière* non era mai stata tale, perché non solo l'oggetto d'amore è una sublimazione sfuggente, ma ancor più lo è quello della gelosia: "in my imagination now Albertine was free, she abused her freedom, prostituted herself to this friend ot to that". In questo caso, la scrittura di Proust diventa un fiume emotivo, allarga a dismisura la superficie della pagina, ma senza scavarla troppo in profondità, moltiplicando soprattutto gli incisi e le interruzioni del parlato. Pare il verbale di un interrogatorio, tanto si fa insistente. Sono le pagine in cui il narratore fa sfoggio del suo *dono* in maniera deliberata, tendenziosa, accattivante, cercando di "scroccare col malefizio ciò che non viene accordato per i giusti tramiti".[44] Laddove l'illuminazione non giunga da sola, come un'insperata epifania o la rivelazione salvifica che faccia gridare al *varco* raggiunto in mezzo all'*inganno consueto* delle cose di tutti i giorni, egli sembra accontentarsi di "una specie di fosforescenza".

Tuttavia, una volta compreso quale grande potere sia "for a person to consist merely in a collection of moments",[45] il narratore ha compiuto un balzo eccezionale nel cammino dell'autocoscienza umana, realizzando tra l'altro la *conditio sine qua non*

[44] Giacomo Debenedetti, *Confronto col Diavolo*, in *Rileggere Proust*, cit. , pp. 170-172.
[45] Marcel Proust, *The Death of Albertine*, cit.

dell'intero romanzo proustiano. Egli rivela infatti che "it was not Albertine alone that was simply a succession of moments; it was also myself".

The Death of Albertine raffigura davvero un episodio chiave: in retrospettiva, decadono tutte la accuse di *amoralità* rivolte al narratore della *Recherche* (e all'autore in prima persona). Proust non sarà più semplicemente quello scrittore che accetta di registrare passivamente ogni atomo dell'universo, un artista *democratico*, dalla recettività straordinaria, che equipara ogni elemento del reale perché è incapace, o meglio si rifiuta, di sussumerlo in una categoria particolare, che spreca pagine e pagine del suo stile, migliaia e migliaia di parole, nella descrizione dell'evento più insignificante o nel disegnare l'unica comparsa sulla scena di un qualche secondario personaggio, in quanto nega l'esistenza di una gerarchia tra i dati del reale, ciò che starebbe poi a fondamento di un personale buonsenso della *morale*.

Tutt'altro, da qui in avanti l'accusare Proust di essere uno scrittore *amorale* diverrà quasi un tiepido complimento rivolto alla sincerità intellettuale del narratore, come a quella dell'uomo. I detrattori di Proust parleranno piuttosto di quale gerarchia governasse la mente creatrice della *Recherche* al momento della composizione, quale principio *morale* indirizzasse le azioni dei protagonisti e soprattutto le scelte del narratore. Di qui, facilmente si giunge ad accusare l'uomo per screditarne l'opera, ovvero a screditare l'opera per accusare l'uomo. Marcel Proust divenne un vero e proprio *caso*, da indagare attraverso gli strumenti della psicanalisi: durante gli anni dell'*entre-deux-guerres*, non si fece che parlare della sua *immoralità*.

III

Immoralità e menzogna. Il *caso* Proust negli anni Trenta

Il silenzio di «The Criterion» è in qualche modo testimonianza di un cambiamento.[46] In un *commentary* del luglio 1929, Eliot rimarcava l'importanza della cooperazione internazionale tra i periodici letterari europei, presentando il progetto di un premio internazionale per brevi opere in prosa ancora inedite, che sposava perfettamente la frenetica attività di divulgazione dei nuovi *classici* della modernità promossa da «The Criterion», "which has always tried to make known in England the best of foreign thought and literary art". Aggiungeva quindi l'editore: "we feel some pride in the fact that the *Criterion* was the first literary review in England to print works by such writers as Marcel Proust, Paul Valéry, Jacques Rivière…".[47] La lista che segue è ben lunga, ed i nomi ben noti. Parrebbe un gesto di mondana civetteria, quello di citare Proust in cima all'elenco delle pubblicazioni, se non fosse che all'interno dello stesso numero l'interesse per la materia proustiana è rinfocolato da una recensione di Hamish Miles al volume *Proust*, del bloomsburiano Clive Bell (1928).

Il saggio di Bell, essendo successivo alla pubblicazione de *Le Temps retrouvé* (tradotto in Inghilterra da Stephen Hudson), sembra riassumere perfettamente quello che, sin dagli esordi letterari di Proust, a metà degli anni Dieci, era stato l'approccio alla sua opera da parte di ogni orientamento della critica ufficiale di mezza Europa: "preliminary objections, ardent conversion and cool assessment".[48] Allo stesso modo, la recensione di «The Criterion» tesse l'elogio di una critica completa e competente, che non tralascia nessun aspetto dello stile e della mente proustiana, anche se Miles contribuisce fortemente a ridimensionare l'apprezzamento di Bell, laddove definisce Proust un semplice memorialista, uno storico del costume e della società, paragonando la *Recherche* alle *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau: se è vero che la concezione proustiana del tempo e della memoria è talmente rivoluzionaria che potrà essere

---

[46] Intendo l'assenza assoluta di interventi critici o recensioni, poiché il nome di Proust certo ricorreva inevitabilmente, ma di riflesso, all'interno della sezione di *French Periodicals*. Cfr. gli indici di Alan E. Baker, cit.

[47] T. S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. VIII, no. 33, July 1929, pp. 575-579.

[48] *Clive Bell on Proust*. In Leighton Hodson (edited by), *Marcel Proust: the critical heritage*, cit. , pp. 382-387.

condivisa appieno soltanto a partire dalle prossime generazioni di lettori, non vale lo stesso per le conquiste del suo stile, che è in gran parte *conservatore*, così che "the division between ante-Proust and post-Proust will not seem so sharp a line to the reader of 2029 as it sometimes does to the devotee of the nineteen-twenties".[49]

Pur non risparmiando numerose obiezioni, il saggio di Clive Bell esprimeva però un apprezzamento più elevato. Egli riconosce che leggere Proust è *noioso*. Il pensiero del discorso spesso si rivela *goffo*, lo stile *ridondante*. Eppure, la sua critica non è motivata dalle impressioni della lettura, ma dalla consapevolezza che lo stile proustiano, "like all styles worth the name it was an instrument developed gradually to serve the single purpose of self-expression".[50] Questa scrittura è animata da un'onestà intellettuale che ne salvaguarda ampiamente il valore morale, "chiefly because his ruling passion was a passion for truth". Banalmente, si può concordare con Bell quando scrive che il *temps* proustiano "overflows puntuaction", che la complessità dei periodi è generata dalla volontà di fornire al lettore "a bird's-eye view and a 'close up' at once in time and space".

Sebbene non sia facile inscrivere Proust nell'alveo della dottrina letteraria dell'*impersonalità* promossa in Francia dalla lezione di Flaubert e Maupassant, credo di aver individuato un punto d'incontro significativo nel già citato saggio *A propos du 'style' de Flaubert*, laddove Proust analizza l'uso dell'imperfetto francese nella prosa dell'*Éducation sentimental*: "dunque, quest'imperfetto, letterariamente così nuovo, modifica interamente l'aspetto degli uomini e delle cose: come lo spostamento di una lampada o l'arrivo in una casa nuova […] È questo il genere di tristezza, derivante dalla rottura delle abitudini o dall'irrealtà dello scenario, che suscita in noi lo stile di Flaubert".[51] Con i nuovi mezzi a sua disposizione, non aveva forse anche Proust stravolto l'*aspetto* degli uomini e delle cose?

La stessa argomentazione permette a Clive Bell di passare dalle *impressioni* della prima lettura all'operazione critica vera e propria, consapevole del fatto che i mezzi compositivi dispiegati dallo scrittore veicolano sempre una nuova *linea di sviluppo* nell'universo:

---

[49] In *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. VIII, no. 33, pp. 735-739.
[50] *Clive Bell on Proust*, cit.
[51] Marcel Proust, *A propos du 'style' de Flaubert*, cit.

> When I began to read *Swann* the first fault on which I pounced was that of which anyone, however, unpouncingly disposed, is sure to complain at first. I complained that Proust was tedious. Tedious he is, but his tediousness becomes excusable once its cause is perceived. Proust tries our patience so long as we expect his story to move forward: that not being the direction in which it is intended to move […] It is in states, not in action, he deals. The movement is as that of an expanding flower or insect […] Because very often there is no progressive relation we have a sense of being thwarted. We are annoyed. Proust does not get forward, we complain. Why should he? Is there no other line of development in the universe?[52]

Dunque un'ottima scelta, quella operata da «The Criterion» in materia di critica letteraria, ma una scelta alquanto isolata. Nei successivi anni Trenta, l'interesse della rivista per Proust si ridusse all'aneddotica e solo un'insignificante citazione accompagnò l'uscita saggio di Samuel Beckett. Come ripeto, era la maturazione di un rivolgimento nella critica eliotiana annunciato da anni, sin dall'intervento del poeta circa l'idea di una *literary review*: ancora nell'aprile 1933, Eliot dava voce alle accuse di Montgomery Belgion contro André Gide,[53] mentre in un *commentary* dell'anno successivo, lo stesso editore ridimensionava *tout court* il contributo della cultura francese e metteva ampiamente in discussione "the intellectual supremacy of Paris",[54] luogo in cui "the gentle Jacques Rivière fell a victim of the opposing forces of Gide and Claudel" e "Péguy had the ability to combine a variety of doctrines by a force of imagination which sometimes concealed and usually atoned for incoherence". Atmosfera ricca e cosmopolita, è vero, ma anche il terreno ideale per la crescita di quel germe dell'*individualismo*, che Eliot etichettava come un'*eresia* dell'epoca contemporanea.

Certo che un simile discorso, pure se rivolto in special modo alla presente stagione culturale parigina, ritenuta giustamente una pallida ombra in confronto a quella del primissimo dopoguerra, rinnega alcune tra le *fonti* più prestigiose dell'evoluzione artistica eliotiana e del suo pensiero critico (quello che ho voluto in parte dimostrare), nel nome della dichiarata ortodossia anglo-cattolica e reazionaria, in seno alla quale è

---

[52] "Quando iniziai al leggere *Swann*, il primo difetto che colsi era quello che chiunque, per quanto ben disposto, avrebbe di sicuro lamentato. Reclamavo che Proust era noioso. Ed è noioso per davvero, ma questo fastidio diviene scusabile una volta compreso il suo intento. Proust mette alla prova la nostra pazienza se ci aspettiamo che la sua narrazione proceda in avanti: non è quella la direzione verso cui il romanzo vuole muovere […] Esso si occupa di stati d'animo, non di azioni. Il suo movimento è simile a quello di un fiore che si apre o di un insetto […] Poiché molto spesso non c'è uno svolgimento progressivo, ci sentiamo frustrati. Siamo scocciati. Ci lamentiamo del fatto che Proust non procede oltre. Perché dovrebbe? Non esiste una diversa linea di sviluppo nell'universo?" (trad. mia). *Clive Bell on Proust*, cit. Il passo è appunto citato da Hamish Miles nella sua recensione.

[53] Cfr. capitolo 8.2.

[54] T. S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. XIII, no. 52, April 1934, pp. 451-454.

accolta con grande favore l'autorità del nome di Henri Massis, il cavaliere dell'occidente cristianizzato. Non a caso dunque, l'articolo che concludeva la panoramica di «The Criterion» sopra la vicenda proustiana, intitolato *Proust: the Twenty Years' Silence*, era tratto da un saggio dello stesso polemista francese, *Le Drame de Marcel Proust* (1937), presentato nella fedele traduzione di Belgion.

Nell'opinione di Massis, la vita e l'opera di Marcel Proust sono morbosamente legate tra loro; tuttavia, il critico si spinge ben oltre l'ovvia constatazione che il materiale autobiografico sia sorgente naturale della narrazione, fino a ribaltare completamente il criterio della tanto celebrata *sincerità* proustiana:

> notwithstanding its specious air of sincerity, is nothing but an immense alibi, a persistent sham, the evocation of an imaginary and dream-like existence which borrows from real life no more than fugitive impressions; a kind of colossal metaphor tirelessly prolonged, where behind the text it offers lurks another filled with hidden meanings and things unsaid, things he keeps fiercely to himself. And yet, here and there, at distant intervals, the things unsaid push up what may be called signposts, and between each pair of these it is necessary to reintroduce that human reality which he compelled himself to exclude as if in fear of its presence.[55]

Proust sarebbe perciò un infantile sognatore, un masochista ossessionato dal senso di colpa e dalla vergogna, un *ignavo* tendenzioso, un impaziente "lover of ghosts", un malato bandito dalla società, simile ad un uomo morto che, "having died too suddenly, was come back on earth slowly to complete his death-throes". Rifugiatosi nel mito dell'arte, Proust avrebbe cercato di redimersi infliggendo la propria dannazione ai personaggi della sua opera, che si presenta infatti come un "monstrous heap of turpitude", quasi un inferno dei sensi e delle passioni, sul limitare del quale spiccano però le immagini della *pietas* filiale, i volti angelici della madre e della nonna.

Come si ricava anche da opere giovanili, quali *Les Plaisir et les jours* e *Pastiches et mélanges*, la morte della madre si configura come un disastro irreparabile, poiché lei era stata il solo garante della fede e della moralità per il *petit Marcel*, e ancora la sua figura si stagliava contro i ricordi di un'esistenza alienata fino al degrado dell'ultima

[55] "Nonostante la sua ingannevole aria di sincerità, esso non è altro che un immenso alibi, una costante mistificazione, l'evocazione di un'esistenza immaginaria e onirica che prende a prestito dalla vita soltanto delle impressioni fuggevoli; una sorta di colossale metafora stancamente prolungata, che nasconde altri significati dietro la lettera del testo, cose non dette, che l'autore tiene crudelmente per se stesso. Eppure, qua e là, a distanti intervalli, il non detto sembra esporre dei cartelli di segnale, e in mezzo a questi è necessario reintrodurre quell'umana realtà che egli si era imposto di escludere, quasi temesse la sua presenza" (trad. mia). Henri Massis, *Proust: the Twenty Years' Silence*, «The Criterion», vol. XVI, no. 63, January 1937, pp. 269-286.

solitudine, il terribile *cimitero delle ore*, dove solo la musica e gli scritti di Ruskin sembravano offrire l'ancora di salvezza:

> Would not art, the revelation of art, with all its promises of survival, rejuvenation, and immortality, enable him to pick up a previous existence and resurrect the blessed past when his mother was still alive, to place himself outside time and its annihilation of all joy, and to recapture the reality that extends beyond life?[56]

Solo nel momento in cui la *Recherche* fu concepita come una vera "way of redemption", Proust decise di rompere il ventennale silenzio, concentrando tutte le proprie energie su un lavoro che per anni lo avrebbe impegnato quanto la costruzione di una *cattedrale*, o meglio la creazione di un *mondo* "into which none before him had stepped".

In tal senso, il dispiegamento degli strumenti psicanalitici adottati da Massis al fine di *giustificare* l'immoralità dell'opera alla luce del rapporto morboso tra l'autore e la madre (ma anche tra l'autore e la nonna, che ne è il doppio speculare), il cui fantasma di morte aleggia dietro ogni passo del romanzo, intendeva filtrare l'etica proustiana attraverso un pregiudiziale metodo di lettura, una sorta di avvertenza per l'uso da somministrare al lettore prima di affrontare il testo.

Insomma, come per tanti moralisti e catechizzatori cristiani dei secoli passati, Massis dimostra di non essere del tutto insensibile di fronte ad un tale capolavoro della *paganità*. Inoltre, l'autore non sbaglia nel sostenere che l'oggetto della *Recherche* proustiana sia da individuare nella genesi del romanzo stesso, ennesima testimonianza di come la letteratura occidentale nel Novecento non abbia fatto altro che parlare lucidamente di sé.[57] Bensì, sembra che egli ci inviti a leggere Proust, *nonostante* Proust. Ovvero, *nonostante* quei motivi che oggi ci spingono a ritenerlo il più grande autore della *crise* novecentesca, uno spirito della classicità moderna, una coscienza sempre

---

[56] "Non poteva forse l'arte, la rivelazione dell'arte, con tutte le sue promesse di sopravvivenza, giovinezza, immortalità, renderlo capace di cogliere un'esistenza precedente e resuscitare il benedetto passato in cui sua madre ancora era viva, ponendolo al di fuori del tempo, che annichilisce ogni gioia, e catturando quella realtà che si estende oltre la vita stessa?" (trad. mia). *Ibid.*

[57] Ancora Valéry è il referente essenziale in questa riflessione. Cfr. l'introduzione di Maria Teresa Giaveri a Paul Valéry, *Opere Poetiche*, cit : "a partire da Poe si afferma il principio che dominerà la cultura del nostro secolo, con tutti i suoi corollari: la lingua non parla che del parlare, la scienza studia soprattutto i suoi procedimenti, la letteratura racconta sempre storie del fare letterario. Con Valéry, la genesi della poesia diviene esplicitamente soggetto del fare poesia, proprio negli stessi anni in cui la genesi di un romanzo è l'oggetto di una romanzesca *Recherche*" (p. 7). Eliot preferì definirla un'attitudine *critica* e *impersonale*, che facilmente possiamo riconoscere tanto nella sua produzione poetica, quanto nei celebri saggi degli anni Venti e del dopoguerra.

vigile e incapace di accontentare se stessa, di adagiarsi panciuta sotto le insegne di una qualche abulica tradizione o autorità:

> He [Proust] thought that these rich flashes of memory should not merely be accepted as a pleasing gift, but that they should be utilized to draw conclusions. The reflections which he makes when he experiences these flashes of illumination are interesting and revealing psychologically. He believed that only by penetrating deeply into his own mind, by subjecting the whole of his past to the most intense and ruthless scrutiny, could his intelligence fully illuminate the laws and the motives which must have governed his existence, but which, hitherto, had remained unconscious and unexplored. Like most Frenchmen Proust was, at heart, a moralist.[58]

Potremo dunque accettare che la *Recherche* sia ridimensionata al rendiconto delle fantasie ingannatrici di un poeta, eterno *fanciullino*, afflitto da quei complessi freudiani che pure tutti noi toccano in modo inconsapevole (e pare proprio che Proust non fosse a conoscenza dei risultati ottenuti dalle ricerche freudiane, all'epoca), quasi l'opera di un precursore della *scrittura automatica* surrealista, di uno sperimentatore folle che predica la *tabula rasa* in nome del proprio grande *Moi*? Non è forse stata più di ogni altra, quella di Proust, l'esplorazione di un artista che navigava il mare tempestoso della modernità, anticipando le gloriose parole del più maturo e disilluso Eliot, in *Little Gidding* (1942) – "We shall not cease from exploration / And the end of all our exploration / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time"?[59]

Per completare il quadro dei rapporti tra Marcel Proust e «The Criterion», può forse valere quanto lo stesso Eliot scriveva nel 1961 a proposito di D. H. Lawrence, di certo un *caso* affine a quello proustiano, per il quale da sempre l'editore del periodico londinese si era diviso tra sentimenti di antipatia, esasperazione, noia e ammirazione.[60] Nemmeno Proust apparteneva pienamente alla *confessione* letteraria eliotiana, né si sarebbe adeguato col tempo e tramite il lavorio della critica partigiana, all'ortodossia di *After Strange Gods* o del secondo e più tetro «Criterion». Fortunatamente, l'*âme*

---

[58] "Egli [Proust] non credeva che questi preziosi lampi della memoria andassero accettati semplicemente come un bel dono, ma se ne dovevano ricavare delle conclusioni. Le riflessioni che derivano da questi attimi di illuminazioni sono interessanti e rivelatrici dal punto di vista psicologico. Egli credeva che soltanto penetrando in profondità nella propria mente, assoggettando l'intero passato alla speculazione più intensa e scrupolosa, la sua intelligenza potesse pienamente illuminare le leggi e le motivazioni che avevano governato la sua esistenza, anche se fino ad allora erano rimaste sconosciute ed inesplorate. In fondo, come la maggior parte dei francesi, Proust era un moralista" (trad. mia). Enid Starkie, *From Gautier to Eliot*, cit. , p. 184.

[59] T. S. Eliot, *Four Quartets*. In T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit.

[60] Cfr. T. S. Eliot, *To Criticize the Critic* (1961).

proustiana era di quelle che nessuna autorità può sottomettere, nessun criterio annichilire. L'opera proustiana non apparteneva strettamente ad un canone della modernità, in quanto ne era al tempo stesso la rivelazione illuminante e l'intimo paradigma.

Eliot dovette convincersi che lo strumento della soppressione critica sarebbe servito a poco. Marcel Proust era semplicemente *insopprimibile*.

TRA AVANGUARDIA E RAPPEL À L'ORDRE

I

Jean Cocteau, l'acrobata sul filo della modernità.
Teatro sperimentale e ripresa del classico: uno scandalo in seno alla tradizione.
Changer les règles du jeu

Le collaborazioni internazionali rappresentarono un punto di forza della redazione di Eliot, per quanto riguarda in special modo il versante della critica letteraria e culturale, la corrispondenza dall'estero, il panorama delle principali riviste e dei periodici europei, e non solo. Sulle pagine di «The Criterion», si alternano numerose cronache della vita culturale europea nell'*entre-deux-guerres*, spesso con ottimi riferimenti alla produzione letteraria, artistica, nonché alla sperimentazione musicale e teatrale. Mentre lo spoglio delle riviste straniere, assegnato alla sezione *Foreign Review*, era commissionato a figure d'esperienza internazionale che già lavoravano per l'entourage di Eliot, questo genere di contributi venne affidato soprattutto ai corrispondenti dall'estero. Nell'aprile del 1926 è Antonio Marichalar ad inaugurare la rassegna annuale di *Madrid Chronicle*, che proseguirà lungo tutto l'arco degli anni Venti e Trenta con buona regolarità (dal 1931 in poi, con il titolo *Spanish Chronicle*). A questo evento fanno seguito, nel corso dei pochi mesi successivi, l'esordio di Giovan Battista Angioletti con *Italian Chronicle*,[1] quello di Max Rychner con *German Chronicle*[2] e infine quello di A. den Doolaard con *Dutch Chronicle*.

Può sembrare allora che la sezione di *Foreign Reviews* assuma un ben più alto grado di comprensività dell'orizzonte letterario internazionale, poiché essa spazia con

[1] Ho trattato altrove il tema della letteratura italiana sulle pagine di «The Criterion». Qui basti accennare al fatto che Giambattista Angioletti contribuisce alla rivista di Eliot con sette articoli, concentrati nel periodo 1926-1933. L'ottavo intervento, conclusivo, di *Italian Chronicle* (1938) è invece firmato da Mario Praz.

[2] Max Rychner fu caldamente consigliato alla redazione del «Criterion» dall'esimio Ernst Robert Curtius e continuò a collaborare con la redazione londinese, anche quando ormai i rapporti con il filologo tedesco si erano del tutto interrotti, probabilmente in seguito alle posizioni espresse da Eliot in *For Lancelot Andrewes* (1928). Cfr. Herbert Howarth, *The editor and his contributors*, in *Notes on some figures behind T. S. Eliot*, cit. , pp. 250-299.

eclettica curiosità attraverso numerose realtà culturali, senza mai rifiutare e discriminare le proposte *minori*, come quelle che giungevano dai periodici danesi, portoghesi e persino brasiliani. Tuttavia, quel che era guadagnato ad un livello di analisi superficiale, non risultava soddisfacente dal punto di vista dell'approfondimento, della contestualizzazione di ciascuna notizia, dell'operazione critica vera e propria e del commento tecnico: si trattava di resoconti minuziosi, quanto di più completo si poteva offrire ai lettori di «The Criterion» nell'esiguo spazio che era a disposizione, sia dal punto di vista delle proposte editoriali, dei titoli esaminati o degli autori stranieri illustrati, sia per l'attenta riflessione sul valore degli scritti critici, spesso polemici; ma tale sforzo non guadagnò mai uno statuto di compiutezza, poiché i collaboratori di Eliot si assunsero soltanto il compito di illustrare, e non quello (ben più gravoso, soprattutto nei confronti delle culture letterarie straniere meno note) di giudicare criticamente ed in maniera esaustiva la situazione europea. Non ne sono certo motivo l'inettitudine o l'insufficienza dei mezzi a disposizione, né i limiti materiali imposti dalla redazione, ma il fatto che a questo scopo contribuivano già in modo esaustivo, per quanto riguarda le principali nazioni e letterature europee, le rassegne firmate dai corrispondenti. Questo è anche il motivo per cui ho ritenuto non fosse indispensabile, in questa sede, soffermarsi in modo particolare sul dettagliato contributo di *Foreign Review* (nel particolare, le pagine dedicate a *French Periodicals*), se non per considerare questa sezione come un puntuale riflesso del più esteso e concentrato incarico svolto da personaggi quali Marichalar, Rychner, Angioletti, alla luce del quale la maggior parte delle presenze straniere trova non solo una giustificazione, ma una precisa e non casuale corrispondenza.

Con tutto ciò, un'unica defezione macchia il paesaggio delle corrispondenze straniere di «The Criterion». Stupisce infatti, a fronte di una percentuale assolutamente dominante di presenze, articoli e recensioni, proprio l'assenza della cronaca letteraria di Francia, che trova spazio solamente a partire dal 1932, quando l'incarico di redigere gli articoli di *French Chronicle* viene affidato ad un personaggio ambiguo e di stampo apertamente reazionario, che sarebbe divenuto il più influente collaboratore della rivista negli anni Trenta, Montgomery Belgion.[3] Al contrario, lungo tutto il corso degli anni

[3] Cfr. la polemica suscitata dal volume *Our Present Philosophy of Life* e soprattutto dall'articolo *The Yellow Spot*, ottimamente trattata in Jason Harding, *The* Criterion. *Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*, cit. , pp. 143-158.

Venti, il rendiconto della vita letteraria e culturale francese è alquanto sporadico, forse anche a causa del fatto che gli interessi di «The Criterion» erano rivolti quasi esclusivamente al versante letterario, critico, filosofico, e non al dibattito sociale, quale sarà sviluppato da Eliot e dallo stesso Belgion nel decennio successivo. Se escludiamo il breve intervento firmato dallo scrittore e giornalista francese Joseph Kessel, *A note from Paris*, in cui l'autore delinea curiosamente un parallelo tra l'esperienza dadaista francese e quella romantica ("The 'Dadaists' are merely the exasperated and somewhat ridiculous heirs of the Romantics"),[4] proponendo la ridefinizione di un nuovo *mal du siècle* come "transvaluation of values", laddove "a breath of instability is passing over men's minds", ed innalza ad interprete sommo di tale stagione culturale l'ormai celebre opera di Raymond Radiguet (morto giovanissimo, subito dopo la scrittura di *Le Diable au Corps*) e Drieu La Rochelle (di cui si pubblicava allora la raccolta *Le Plainte contre Inconnu*), soltanto un argomento è in grado di catalizzare l'attenzione della rivista londinese intorno agli avvenimenti della scena culturale di Francia, e in particolare di quella parigina: si tratta della sperimentazione teatrale, ed il nome più citato è quello del giovane provocatore di scandali, Jean Cocteau, l'*enfant terrible* che Eliot giustamente annoverava tra le più significative figure degli anni Venti "by virtue of his versatile work as an avant-garde poet, novelist, dramatist and film-director".[5]

Non c'è dubbio che la produzione teatrale di Cocteau, discoprendo un'interazione completa tra le arti e in gran parte giovandosi della collaborazione di artisti del calibro di Apollinaire, Braque, Picasso, Satie, rappresentasse uno dei rari momenti concessi da «The Criterion» all'avanguardia europea, una scelta legata alla predilezione di Eliot per il genere teatrale, nei confronti del quale egli percepiva un'esigenza profonda di rinnovamento che lo avrebbe ricondotto, oltre la lezione di Ibsen, Čechov e Pirandello, alla scoperta di un *metodo mitico* valido anche per il palcoscenico[6] e di un linguaggio

---

[4] Joseph Kessel, *A note from Paris*, «The Criterion», vol. 3, no. 11, April 1925, pp. 437-440.

[5] Citato in Jason Harding, *The* Criterion, cit. , pp. 130-131. In realtà, la prima ricezione dell'opera poetica di Cocteau (*Poésie, 1916-1923*) non appare troppo lusinghiera. Scrive infatti Richard Aldington, celebre penna del primo «Criterion»: "M. Cocteau is certainly one of the most able of modern French poets, but his poetry rarely goes beyond a brilliant impressionism, sinks sometimes to almost unforgiveable trivialities (which have not even the merit of a happy *blague*), and is deficient in solidity. It is, so to speak, the moth's views on eletric light." In *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. III, no. 12, pp. 588-594.

[6] Penso soprattutto a *Family Reunion* (1936). È notevole che Eliot abbia iniziato ad abbandonare il metodo mitico d'ispirazione joyciana sin dagli *Ariel Poems* (forse anche prima), recuperandolo poi nella produzione drammatica. Anche in tal senso si può misurare il rapporto con Cocteau, che aveva rivisitato i

universale nello stile del *mistery play* medievale, quello di *Murder in the Cathedral* (1935), fasi insostituibili del cammino verso la definizione di un *modernist drama*. Nelle parole di Eliot, infatti: "the one side of Cocteau's work which so far has shown itself to be of incontestable value and interest is his theatrical side."[7]

Tuttavia, è assolutamente necessario sottolineare come «The Criterion» non abbia dedicato molto spazio al Cocteau degli esordi (lo scandalo di *Parade* risaliva al 1917), bensì all'autore che negli anni Venti andava rivisitando la lezione dei grandi classici, ritenuti gli unici veri *rivoluzionari*, con la messa in scena di *Antigone*, *Roméo et Juliette*, *Orphée* ed *Œdipe-Roi*, mentre consumava le ultime spinte anarchiche lanciandosi febbrilmente in una ricerca nella quale c'era posto per tutto: "arte negra, jazz, *music-hall* e balletti russi, *surprises parties* e *mardis* di Madame Rachilde, Charlot e le fatalissime *stars* americane, *matinées* dada e *Socrate* di Erik Satie, futurismo, cubismo e pittura metafisica".[8] Sfumata un poco la gradazione di avanguardismo che lo accomunò ai rappresentanti di Dada e Surrealismo francesi,[9] sembra evidente che Eliot guardasse soprattutto all'autore de *Le Rappel à l'ordre* (1926), l'eclettico volume di saggi, il cui titolo sarebbe rimasto emblematico di un'evoluzione nei rapporti tra la modernità e il classicismo, ormai risoluta nel lasciarsi alle spalle i sempre più sterili tentativi dell'arte letteraria avanguardista.[10] Era lo spirito della moderna classicità difesa da Eliot sulle pagine della sua rivista, che nell'arte acrobatica e proteica di Cocteau sembrava aver individuato un punto d'equilibrio tra eversione ed ordine, nella consapevolezza che "la tradizione si traveste di epoca in epoca", così che "quando un'opera sembra in anticipo sulla sua epoca, è semplicemente che la sua epoca è in ritardo su di lei".[11] Secondo Roland Barthes,

> al di là del dramma personale dello scrittore d'avanguardia, e qualunque sia la sua forza esemplare, viene sempre un momento in cui l'Ordine recupera i suoi franchi tiratori… Rimbaud incorporato

---

grandi classici della tradizione teatrale antica e moderna con uno spirito simile, anche se con mezzi diversi.

[7] In una lettera a Bonamy Dobrée (1926). Citato in Jason Harding, *The* Criterion, cit. , pp. 130-131.

[8] Paola Dècina Lombardi, *Jean Cocteau, l'acrobata*. Postfazione a Jean Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 187-199.

[9] Cfr. la testimonianza di G. Everling Picabia: "Sta tutto il tempo in piedi e pare che danzi […] Con incomparabile verve, mima via via Marinetti, Breton, Tzara, Madame Lara, Cromelynck, Picabia, Madame Rachilde, Cocteau stesso e tanti altri […] Fa sorridere, e ridere tutti quanti." *Ibid.*

[10] In quello stesso anno, grazie all'approvazione ricevuta proprio da Eliot, Faber & Gwyer pubblica la prima traduzione inglese del volume, *A Call to Order* (1926).

[11] Jean Cocteau, *Il gallo e l'Arlecchino* (1918). La traduzione italiana è in Jean Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, cit. , pp. 9-25.

> da Claudel, Cocteau accademico […] è raro che l'avanguardia segua fino in fondo la sua carriera di figliol prodigo…[12]

Naturalmente, «The Criterion» non mancò di documentare i molteplici fermenti della scena teatrale parigina, assegnando a Walter Hanks Shaw l'incarico di illustrare, pur se nell'esiguo spazio di due articoli, una rassegna dei principali eventi e spettacoli, nonché di descrivere la ricezione delle novità da parte del pubblico francese, nei confronti del quale la maggior parte degli artisti in questione manteneva un'attitudine polemica, sarcastica e provocatoria. Shaw dedica interamente il primo di questi articoli al fenomeno delle *Soirée de Paris*,[13] organizzate da Beaumont presso il Théâtre de la Cigale, in quella che viene descritta come una vera e propria officina di sperimentazione delle arti:

> With the aim of producing the experiments as well as the achievements of the innovators of the arts, without making any attempt at pleasing the ordinary theatre-going public, but rather with the idea of setting a standard which will ultimately have its influence on the contemporary theatre, has been gathered a sort of repertory theatre, composed not only of the most intelligent young actors […] but also the best dancers and choreographers of the Ballet Russe.[14]

Pur se numerosi sono i nomi significativi elencati all'interno dell'articolo (da quello di Tzara, che qui si presenta con il dramma psicologico *Mouchoir de Nuage*, a quello di Picasso, che raccoglie l'ovazione del pubblico per il disegno della scena e dei costumi nel balletto *Mercure*, ideato dal russo Massine), il contributo più importante è senz'altro quello di *Roméo et Juliette*, l'ultimo lavoro di Jean Cocteau, definito dall'autore in persona un "prétexte à mise en scène"[15] in cui ogni elemento contribuisce a fare dello spettacolo un "grand livre d'images, une fantasmagorie, un rêve éveillé". Il principio che domina questa riscrittura dei classici è un "raccourcissement

---

[12] Roland Barthes, *Saggi critici* (1966). Citato in Paola Dècina Lombardi, *Jean Cocteau, l'acrobata*, cit.

[13] Walter Hanks Shaw, *The Foreign Theatre. The Soirée de Paris*, «The Criterion», vol. 3, no. 9, October 1924, pp. 120-128. Oltre agli articoli da me citati, Shaw firma sulla rivista anche un contributo inerente il mondo dello spettacolo parigino, dal titolo *Cinema and Ballet in Paris*, «The Criterion», vol. IV, no. 1, January 1926, pp. 178-184.

[14] "Con l'intenzione di favorire la sperimentazione, e insieme l'evoluzione degli artisti innovatori, senza badare alle preferenze del consueto pubblico di teatro, ma piuttosto con l'idea di stabilire un modello che avrebbe infine influenzato il teatro contemporaneo, venne radunato una sorta di teatro di repertorio, composto non solo dai più giovani ed intelligenti attori […] ma anche dai migliori ballerini e coreografi del Balletto Russo" (trad. mia). *Ibid.* L'interesse di Eliot per i Balletti russi è ampiamente documentato sulla rivista, ma esula dalla mia ricerca. Cfr. gli indici di E. Alan Baker, cit.

[15] Jean Cocteau, *Roméo et Juliette* (1924). In Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 328.

systématique",[16] per cui il testo originale subisce una riduzione quasi brutale ed è inutile accostarsi alla *piéce* con un interesse puramente rivolto alla superficie del testo, in quanto Cocteau disillude del tutto tali attese:

> Those whose interest in Shakespeare is purely literary may well be annoyed and shocked […] Cocteau's triumph is that he saw *Romeo and Juliet* as first of all a drama, and allowed nothing to interfere with its success as a drama. When the *tempo* which he conceived for the drama was interfered with by long poetical or philosophical passages, he cut them ruthlessly.[17]

Lo sforzo teso verso una sintesi essenzialmente anti-realista, che impone alla rappresentazione un'atmosfera onirica di chiara matrice surrealista, trova conferma negli adattamenti escogitati per i costumi e la scenografia, grazie ai quali il gesto, la parola ed i movimenti degli attori divengono "stylised into two dimensions". Il fatto che Cocteau in prima persona interpretasse il personaggio di Mercuzio, dovrebbe illuminare a sufficienza lo spirito da avanspettacolo che ispirava pienamente l'autore in quegli anni, anche se la rivisitazione di Shakespeare, come quella dei classici greci, avanzava indubbiamente la proposta di un nuovo indirizzo artistico per uscire dal "disordine brutale" e dallo "spirito di distruzione"[18] dell'avanguardia.

Infatti, se è vero che *Le Rappel à l'Ordre* raccoglie articoli e saggi di un periodo precedente (1917-1923), la sua pubblicazione nel 1926 segnò una frattura irrimediabile tra Cocteau e i membri dell'avanguardia, in quanto rappresentava soprattutto una controffensiva nei confronti delle posizioni espresse nel primo *Manifeste du Surréalisme* (1924), nella raccolta dei saggi critico-teorici di Breton, *Les pas perdus*, e in altri documenti programmatici, come *La révolution d'abord et toujours* (firmato nel 1925 da surrealisti e da comunisti). Di fatto, nel secondo articolo firmato da Shaw, che appare su «The Criterion» nel settembre 1927, non si accenna più all'avanguardia, ma la personalità guida del teatro francese, dopo l'abbandono di Jacques Copeau alla celebre Vieux Colombier, è ancora quella di Cocteau. La realtà di Parigi, nell'opinione di Shaw, non ha mai cessato di offrire al proprio pubblico "a complete repertoire of both the

---

[16] *Ibid.* , pp. 1659-1663.

[17] "Quelli che provano un interesse puramente letterario nei confronti di Shakespeare potrebbero annoiarsi o essere scioccati […] il trionfo di Cocteau sta nell'aver interpretato *Romeo and Juliet* essenzialmente come dramma teatrale, senza permettere che nulla interferisse con il suo successo drammatico. Laddove con il *tempo* concepito per il suo dramma interferivano lunghi passaggi poetici o filosofici, egli non ha fatto altro che tagliarli" (trad. mia). Walter Hinks Shaw, *op. cit.*

[18] Paola Dècina Lombardi, *Jean Cocteau, l'acrobata*, cit.

classic and the modern theatre";[19] da un lato è la Comédie Française, esponente conservatrice di un teatro *classico*, dall'altro sono i luoghi della sperimentazione, come il Théâtre des Arts, diretto da Pitoëff. Si tratta di una dialettica della modernità ben nota ai lettori di «The Criterion», come si può intendere leggendo questa citazione tratta da Georges Duhamel:

> Tout théâtre digne de ce nom, doit être une école ou l'on cultive les plus belles œuvres du passé et en même temps, un instrument de recherche pour l'avenir. Au fronton d'un tel théâtre il me plairait de graver cette devise raisonable et hardie: 'Conserver et Decouvrir'.[20]

Tra coloro che Shaw definisce i *découvreurs*, il primato spetta naturalmente al capofila Cocteau, ma quel che in realtà contraddistingue ogni genere e metodo di sperimentazione è la comune insoddisfazione nei riguardi del cosiddetto *teatro di parola* ottocentesco, dai cui pregiudizi, e principalmente l'idea che il dramma sia una forma letteraria contigua al romanzo, nonché la corruzione esercitata dall'illusione del realismo, gli artisti moderni non hanno saputo ancora emanciparsi: "only Jean Cocteau has found a way out."[21] Il programma della stagione teatrale inaugurata dal già citato Théâtre des Arts esemplifica al meglio i diversi percorsi lungo cui si snodano i tentativi di rinnovamento. L'attenzione di Shaw è rivolta principalmente all'*Orphée* di Cocteau, "a mistery play written with a high-powered spotlight thrown upon the text", e capace di riscoprire la specifica poeticità del linguaggio teatrale, che non consiste affatto nell'uso di "spoken similes or metaphor, but in acted similes and metaphors", vicine a quelle del cinema di Chaplin.[22] Oltre alla presentazione di altri giovani drammaturghi francesi, tra cui Jules Romains ("one of Copeau's chief dramatic discoveries"), Pitoëff aveva scelto

---

[19] Walter Hanks Shaw, *The Contemporary French Theatre: a short survey*, «The Criterion», vol. VI, no. 3, September 1927, pp. 250-257.

[20] "Tutto il teatro che è degno di tale nome, deve essere una scuola in cui si coltivano le più belle opere del passato e, allo stesso tempo, uno strumento di ricerca per l'avvenire. Mi piacerebbe che sul frontone di un simile teatro venga scolpito questo motto ragionevole e ardito: 'Conservare e Scoprire' " (trad. mia). Georges Duhamel, *Essai sur Une Reinassance Dramatique*, (1926). Citato in Walter Hinks Shaw, cit.

[21] Walter Hanks Shaw, cit.

[22] Bonamy Dobrée esprime un giudizio differente riguardo al genio teatrale di Cocteau. Su sollecitazione di Eliot in persona, recensisce alcune opere di Cocteau, tra cui la fondamentale traduzione di *A Call to Order*. Tuttavia, soffermandosi proprio sulla rappresentazione di *Orphée*, definito brillantemente come "the legend of Orpheus and Eurydice treated, as a *moralité lègendaire* for the stage", con giusta allusione a Laforgue, Dobrée conclude: "Thus *Orphée*, as set by so sensitive and inventive a decorator as M. Jean Hugo, and acted by such rare artists as M. and Mme. Pitoëff is, whatever more it may be, a delicious toy, an exquisite trifle, which has hardly anything in it to spoil a fugitive enjoyment". In *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IV, no. 4, October 1926, p. 766.

di portare in scena anche un testo di Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*,[23] un esempio di *metateatro* in cui "there is no possible end for the play but that the real audience should interfere". Pirandello non soltanto straccia le convenzioni teatrali "in bringing it [the theatre] nearer and nearer the audience until the theatre no longer exists", ma addirittura rinuncia ai parametri generali di completezza dell'opera d'arte, così che ogni volta sia possibile riscriverne un finale diverso: "*Comme-ci ou Comme-ça* is a literary anti-literary triumph." In questo senso, Cocteau non era l'unico ad aver trovato *the way out*, poichè non unica era la strada che avrebbe condotto alla modernità. Per questo, ancora oggi, la critica discute intorno alla definizione di *modernismo* o *modernismi*.

Tuttavia, la scelta di dare voce a questo ex-partigiano dell'avanguardia, che avrebbe ancora scandalizzato la società europea,[24] appare subordinata ad una consonanza di ideali tanto sul piano artistico-compositivo, quanto su quello critico-teorico, entrambi posti sotto l'egida del cosiddetto *richiamo all'ordine*. Al periodo della frequentazione tra il poeta francese, profondamente depresso per la morte di Radiguet, e Jacques Maritain,[25] risale anche la conferenza tenuta presso l'Université des Annales (27 febbraio 1925), *La Jeunesse et le Scandale*, un contributo teorico fondamentale per l'arte di Cocteau, in quanto si proponeva come ideale premessa all'edizione de *Le rappel à l'ordre* dell'anno successivo, ma rappresentava soprattutto il momento di una riflessione più lucida, distaccata e matura, rispetto agli articoli raccolti in volume, che risalivano alla stagione avanguardista del primissimo dopoguerra.[26]

Perciò, è notevole rilevare come l'importanza dell'intervento di Cocteau non sia sfuggita alla redazione diretta da Eliot, tanto che il testo integrale di quel discorso accademico viene pubblicato sulle pagine del periodico londinese a nemmeno un anno

---

[23] Nella traduzione francese, *Comme-ci ou Comme-ça*. Eliot ha dimostrato di apprezzare integralmente l'arte pirandelliana, visto che sulle pagine della rivista l'autore siciliano rappresenta una delle presenze italiane più frequenti, e vanta persino una precoce pubblicazione del racconto *Il tabernacolo*. Cfr. Luigi Pirandello, *The Shrine*, «The Criterion», vol. I, n.2 , January 1923, pp. 157-70.

[24] Le accuse d'immoralità che seguono l'esplicita dichiarazione di un amore omosessuale contenute nel suo più famoso romanzo, *Les Enfants terribles* (1929), ricordano il trattamento che le pagine del «Criterion» riserveranno ad André Gide negli anni Trenta, come ho documentato oltre. Certo non possono sfuggire i motivi per i quali l'ammirazione nei confronti di Cocteau andava calando così drasticamente, dopo i numerosi apprezzamenti di questo periodo. Si tratta di una critica prettamente moralistica, dogmatica, decisamente lontana da quella auspicata per il *critico perfetto*: è la critica dell'Eliot di *After strange gods* (1934), che incrimina D. H. Lawrence come *eretico*. Nell'arco degli anni Trenta, solo una breve, insignificante, recensione di H[erbert] R[ead] in *Books of the Quarter*, riporta ancora il nome di Jean Cocteau. Cfr. «The Criterion», vol. XIII, no. 52, p. 528.

[25] Cfr. capitolo 3.6. La celebre *Lettre à Jacques Maritain* venne pubblicata proprio nel 1925.

[26] Gli aforismi nietzscheani che compongono *Il gallo e l'Arlecchino*, primo capitolo dell'opera, furono scritti nel 1918, in difesa della messa in scena di *Parade*, che aveva scandalizzato il pubblico parigino.

di distanza, ed eccezionalmente in lingua originale: *Scandales* è già titolo paradigmatico di un modo d'intendere la dinamica dei rapporti tra la tradizione e l'innovazione artistica, che rappresenta in fondo la vera tematica del breve saggio dello scrittore francese, il punto in cui le teorie eliotiane s'incontrano con la concezione acrobatica e ludica dell'arte, intesa da Cocteau. In tal senso, lo *scandalo* è garante d'evoluzione e rinnovamento dei procedimenti artistici in quanto esso "change les règles du jeu",[27] ma solo nel momento in cui provoca il pubblico in maniera involontaria, risvegliando "les membres somnolents" dello spettatore, che giace da tempo addormentato nella sua poltrona, imbrogliando le carte perché si annuncino "les regles d'un jeu nouveau plus difficile et qui exige qu'on se réveille". Tutto questo viene illustrato da Cocteau attraverso una sorta di auto-esegesi della propria produzione teatrale, dallo scandalo annunciato in *Parade*, con "un retour à la simplicité, à la clarté", sull'esempio di Diaghilev e Stravinskij, sino al rivoluzionario adattamento di *Antigone* "au rythme contemporain", che annuncia pienamente il raggiungimento di un metodo anti-realista, o meglio la comprensione di "un réalisme supérieur, ce plus vrai que le vrai – dont j'ai fait ma méthode". Cocteau si muove davvero come un acrobata, inseguendo l'ideale di una bellezza difficile da riconoscere perché cambia ogni volta "de robe et de coiffeure"; egli non propone banalmente di "retourner en arrière", né di "lutter par des pastiches d'un calme ancien contre le tohubohu moderne", bensì interpreta magnificamente il ruolo dell'artista contemporaneo, e ne rivendica l'orgoglio intellettuale: "C'est une position extrêmement délicate et je me vante d'avoir inventé quelques équilibres pour se maintenir sur cette corde raide".

Eppure, sia chiaro, l'arte non mira al puro edonismo, né la provocazione del riso nel pubblico è un processo fine a se stesso; al contrario, esso è sotteso ad un'attitudine critica, come nella celebre teoria pirandelliana dell'*umorismo*, oppure in quella brechtiana dello *straniamento*. Troppo spesso, invece, sottolinea Cocteau, la risata si rivela il segnale che nessuno in sala ha davvero compreso il significato di uno scandalo teatrale, la novità dell'arte, il nuovo volto donato alla bellezza antica. Troppo spesso, ad esempio, lo sfruttamento consapevole di tecniche da *music-hall* viene scambiato per music-hall a tutti gli effetti, provocando il riso o l'imbarazzo, i fischi o l'indignazione, a seconda dei casi. In tal senso, è esemplare il passaggio in cui Cocteau difende

[27] Jean Cocteau, *Scandales*, «The Criterion», vol. IV, no. 1, January 1926, pp. 125-137. In seguito, l'intervento verrà pubblicato anche in «Conférencia», n. 18, september 1926, pp. 272-285.

dall'accusa di avanguardismo la propria *Antigone* (1922), per la quale André Gide ebbe a parlare di una "sauce ultra-moderne".[28] Quanto di più vicino alle teorie del modernismo classicista di «The Criterion» ci si potrebbe aspettare da un fenomeno di chiara matrice avanguardista:

> J'etait agacé par le machinisme d'avant-garde. J'avais voulu démontrer que la nouveauté ne consiste pas à parler de New-York et que n'importe quel chef-d'œuvre ancien pouvait reprendre une incroyable jeunesse entre les mains d'un artiste à qui les machines au lieu de l'éblouir comme un nègre, ont servi d'example. Il s'agissait d'ôter la matière morte à quoi des siècles amènent toujours une partie des chefs-d'œuvre et sans dénaturer un seul mot, d'adapter *Antigone* au rythme contemporain. Notre vitesse, notre patience ne sont pas celle d'Athènes en 440 av. J. C. C'est donc fausser le sens de la tragédie que de la dérouler intacte devant des nerfs de 1923. C'est, je trouve, la servir que de lui restituer avec amour sa démarche vivante. Ainsi réduite, concentrée, décapée, l'œuvre brûle les petites stations et roule vers la catastrophe comme un express.[29]

Non esiste un "talisman" che permetta al pubblico di riconoscere con estrema certezza la bellezza dell'arte nella modernità, perchè i parametri d'ogni scuola e tradizione sono stati spazzati via, a forza di scandalizzare il passato con il presente: "Vous ne voulez pas être de cette foule, n'est-ce pas, mesdemoiselles? Vouz ne rirez pas de la beauté neuve…". Stavolta, è la coscienza critica dell'artista, colui che provoca lo scandalo incosciente e impersonale mettendo in discussione le *regole del gioco*, ad assumere la funzione primaria di guida culturale. Si può ammettere, insomma, che la metafora dell'acrobata valga per tutti coloro che hanno contribuito a "recréer un ordre neuf", a "refaire à notre esprit enrichi, secoué, brutalisé, un moule sage".

L'umanesimo e il classicismo modernista, d'ispirazione eliotiana, pagano in queste pagine di «The Criterion» il tributo ad un artista che ha saputo essere, come pochi altri in Europa, classico e rivoluzionario allo stesso tempo, rappresentante di un'*avanguardia* da intendersi in senso letterale:

---

[28] Francis Steegmuller, *À propos de l'*Antigone *de Cocteau*, in «La revue des lettres modernes» (*Jean Cocteau*, 1 - *Cocteau et les mythes*), n. 298-303, a. 1972 (3) , pp. 167-172.

[29] "Il macchinismo dell'avanguardia mi ha infastidito. Ho voluto dimostrare che la novità non consiste nel parlare di New York e che non importa quale capolavoro dell'antichità possa ritrovare un'incredibile vitalità nelle mani di un artista per il quale le macchine invece di affascinare come un negro, hanno servito da esempio. Si tratta di togliere la materia morta a cui i secoli conducono sempre una parte dei capolavori e, senza snaturare una sola parola, d'adattare *Antigone* al ritmo contemporaneo. La nostra velocità, la nostra pazienza non sono certo quelle dell'Atene del 440 A. C. Lasciare che la tragedia si svolga intatta, di fronte ai nervi del 1923, significa dunque tradirne il senso. Piuttosto, credo che sia necessario restituire con amore la sua viva andatura. A tal modo ridotta, concentrata, decapitata, l'opera brucia le piccole stazione e rotola verso la catastrofe come fosse un espresso" (trad. mia). Jean Cocteau, *Scandales*, cit.

Je vous le répète – ce serait vous tromper que de vous faire entreprendre une longue promenade à travers le désorde moderne, et de vous dire: Ceci est bon, cela moins, cela est détestable – méfiez-vous du baroque, du pittoresque, de l'originalité trop visible qui peinturlure la vieille étoffe au lieu de changer la trame, etc…. etc…. J'aime mieux collaborer, dans une mesure modeste, à ouvrir en vous un certain angle d'esprit critique, à éveiller una certaine méfiance et un certain désir qui vous permettent d'identifier le beau sans aucun aide, par le flair, par le toucher, sous n'importe laquelle de ses transformations.[30]

[30] "Ve lo ripeto – sarebbe ingannevole farvi intraprendere un lungo cammino attraverso il disordine moderno, e dirvi: questo è buono, questo meno, quello è detestabile – diffidate dal barocco, dal pittoresco, dall'originalità troppo visibile, che rattoppa la vecchia stoffa invece di cambiare la trama, etc, etc… Vorrei piuttosto contribuire, in misura modesta, a creare in voi una certa apertura di spirito critico, a risvegliare una certa diffidenza ed un certo desiderio che vi permettano d'identificare il bello senza aiuto alcuno, ma grazie all'intuito, al tatto, sotto qualsiasi forma esso si manifesti" (trad. mia). *Ibid.*

II

Il ruolo di Montgomery Belgion sull'ultimo «Criterion» e la rassegna di *French Chronicle*: "a diet of dead crows"

Con l'inizio degli anni Trenta, l'involuzione degli interessi letterari della rivista, rappresentata principalmente dall'egemonia di Belgion, contribuì ad un forte calo della qualità dei contributi critici letterari, orientando in modo decisivo le scelte della redazione al versante della polemica sociale e politica. Anche in ambito letterario, dunque, la discussione si sposta su un piano etico-morale che non solo rischia di pregiudicare il giudizio della critica, ma, paradossalmente, neppure contribuisce ad informare con reale consapevolezza storica, tanto che di fronte ai drammi consumati nel periodo dei regimi totalitari, l'ex editore di «The Criterion» avrebbe amaramente constatato, come tanti intellettuali insieme a lui, l'impotenza della parola poetica nel mondo contemporaneo:

> So here I am, in the middle way, having had twenty years –
> Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres* –
> Trying to learn to use words, and every attempt
> Is a wholly new start, and a different kind of failure
> Because one has only learnt to get the better of words
> For the thing one no longer has to say, or the way in which
> One is no longer disposed to say it. And so each venture
> Is a new beginning, a raid on the inarticulate
> With shabby equipment always deteriorating
> In the general mess of imprecision of feeling,
> Undisciplined squad of emotions…[31]

Nel ventennio della pubblicazione di «The Criterion», ciò che Matthiessen, riferendosi al percorso spirituale e artistico di Eliot, ha chiamato *power of development*,[32] preferirei definirlo piuttosto *power of disillusionment*. L'influenza di Eliot negli anni Trenta, in tal senso, non fu minore di quanto fosse stata nel decennio

[31] T. S. Eliot, *Four Quartets*. In T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, cit. Per la precisione, *East Coker*, seconda sezione dei *Quartetti*, fu la prima ad essere pubblicata nel 1940, anno seguente la chiusura del «Criterion» (l'ultimo numero della rivista è del gennaio 1939). Tra il dicembre 1940 e la primavera successiva, durante i bombardamenti aerei su Londra, Eliot avrebbe servito come ausiliario alla segnalazione degli incendi dal tetto del palazzo in cui aveva sede la Faber & Faber.

[32] Cfr. F. O. Matthiessen, *The achievement of T. S. Eliot: an essay on the nature of poetry*, with a chapter on Eliot's later work by C. L. Barber, London, Oxford University Press, 1958.

precedente, ma in quel periodo si era trattato di un primato esclusivamente critico e artistico, fondato sull'esemplarità di opere quali *The Sacred Wood* e *The Waste Land*.

Non è dunque un caso se i rapporti della rivista con personaggi del calibro di I. A. Richards, D. H. Lawrence, Ezra Pound, E. R. Curtius, e persino con il gruppo legato alla «Nouvelle Revue Française», andarono nettamente peggiorando, fino a raggiungere un'aperta rottura con le opinioni sostenute da Eliot e Belgion. Il contributo più singolare, in questa seconda fase dell'avventura editoriale di «The Criterion»,[33] è sicuramente l'articolo dedicato, proprio da Pound, il *miglior fabbro*, alla memoria dello stravangante René Crevel (gennaio 1939), ultimo tributo nei confronti di un'avanguardia non radicale, che si riallaccia parzialmente all'opera di Cocteau, ad ogni modo rappresentando una sorta di bomba della provocazione morale e artistica ormai da tempo disinnescata. Ancor prima che un saggio biografico e stilistico, Pound intende scrivere un'apologia dei romanzi di Crevel, introducendo la sua opera sperimentale, "that have given me a first class, as distinct from second or 4th or nth rate literary delight",[34] nel panorama letterario novecentesco accanto a quella di Joyce e Cocteau. Eppure, Crevel non sembra aver riscosso una grande fortuna editoriale, e Pound commenta con disarmante sarcasmo:

> And I am not to be put off with 'You go and discover things after everyone else has forgotten them'. A great many people haven't even forgotten it […] The high piled frumpery of the Brit-Air reviewing system has insured the non-circulation in 'eighth edition' of every good English book until at least 15 years after it is written (and published) […] The 'after everyone has forgotten' examination is necessary to sort out the real from the book-stall flush […] As they say in Paris 'the old beards have the power'…[35]

Il riferimento sembra abbastanza chiaro, se pensiamo che già nell'ottobre 1930, sulle colonne di una rivista minore come «The Hound and Horn», Pound aveva coniato il termine *criterionism*, prendendo ampiamente le distanze dall'*establishment* del

[33] Si tratta di una suddivisione di comodo, ma in realtà essa risulta molto netta se si considera la qualità dei dibattiti e dei contributi nei due periodi. Diffido fortemente, per quanto riguarda l'ambito della critica letteraria, dalle intenzioni programmatiche e dai titoli di facciata propagandati da Eliot in persona. Cfr. John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development, 1922-1939*, Chicago and London, University Press of Chicago, 1972.

[34] Ezra Pound, *René Crevel*, «The Criterion», vol. XVIII, no. 71, January 1939, pp. 225-235.

[35] "Non devo essere dissuaso dal solito 'vai e scopri le cose dopo che ogni altro le ha dimenticate'. Non tutti lo hanno scordato […] La sciatteria industriale del sistema di recensioni britannico ha assicurato la non-circolazione in *eighth edition* di ogni buon libro inglese, almeno fino a 15 anni dalla sua scrittura (e pubblicazione) […] L'analisi del 'dopo che ogni altro ha dimenticato' è necessaria per distinguere la reale produzione di testi rispetto a quella da bancarella […] Come si dice a Parigi, 'le vecchie barbe detengono il potere'…" (trad. mia).

sistema culturale anglosassone, dal tono intellettualistico di un ormai "dead and moribund writing",[36] interpretato *in primis* proprio dal periodico di Eliot, in seguito all'ingresso di Belgion nel comitato redazionale, e definito coloritamente come una "diet of dead crow".

Nel caso di Crevel, la diffidenza di «The Criterion» nei confronti di questo critico rappresentante del surrealismo, morto a soli 35 anni dopo una carriera artistica ed una vita ispirate all'esempio dell'artista *maudit* di rimbaudiana memoria e agli ideali della rivoluzione comunista, era in parte giustificato. Tuttavia, il discorso di Pound è esclusivamente dedicato allo stile dell'autore, "a heir, that is one using his cultural heritage",[37] che assume una posizione importante nella storia del romanzo contemporaneo, "Post-Proust and goodbye to it". Nella scelta di proseguire la strada di un genere così tradizionale e nel rifiuto del celebre metodo della *scrittura automatica*, propagandato dal capofila surrealista Breton, egli rivela gli intenti di uno sperimentalismo forte, ma non radicale, dispiegato nella composizione di *Etes-vous fous?* (1929) e *Les Pieds dans le Plat* (1933):

> In one sense, il n'a rien INVENTÉ, save in the basic sense of the latin root. He has not contrived it, he has found it. The stuff was there. The fantastic lie on the surface, being by 1929 the ONLY mode of showing reality […] His writing is no more un-realism than the two dimensions of the draughtsman's paper are sur-real.[38]

Pound non si sofferma sui particolari tecnici dell'arte creveliana, ma ammette inconsapevolmente la necessità di una tradizione da rivisitare. Infatti, se è vero che lo scrittore contemporaneo non comunica più attraverso "the idiom of James or Flaubert", tuttavia la lezione di questi *auctores* non può essere dimenticata, poiché "outside these specific examples one can only say of a given novel that it is a fine (or other) specimen of a known category".

In conclusione, sostenendo che "Crevel died in an era, one reads him in retrospect, but not as dead matter", Pound ci segnala come le difficoltà editoriali affrontate nel

---

[36] Ezra Pound, *Criterionism*, in «The Hound and Horn», Oct-Dec 1930, pp. 113-116. Cfr. Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 147 e Leonard Greenbaum, *The Hound & Horn: the history of a literary quarterly*, London, The Hague, Paris: Mouton, 1966.
[37] Ezra Pound, *René Crevel*, cit.
[38] "In un certo senso, *il n'a rien INVENTÉ*, se non nel senso etimologico della radice latina. Non l'ha architettato, ma lo ha trovato. Il punto era questo. Il fantastico giace sulla superficie, essendo questo, dal 1929 in poi, l'UNICO modo di mostrare la realtà […] La sua scrittura non è più irreale di quanto le due dimensioni di un foglio da disegnatore siano surreali" (trad. mia). *Ibid.*

tentativo di approntare una traduzione inglese dei romanzi di Crevel rispecchino l'allarmante situazione di staticità della società culturale ed intellettuale britannica sullo scorcio degli anni Trenta, così come si era andata configurando lungo tutto il decennio sulle pagine di quello che era considerato il principale organo editoriale della critica letteraria e culturale in Inghilterra, «The Criterion» appunto.[39]

Nel 1929 avvenne il primo incontro tra Eliot e Belgion, in occasione dell'imminente pubblicazione presso Faber di *Our Present Philosophy of Life*, il volume in cui il futuro collaboratore di «The Criterion» attaccava, con tono da conservatore anglicano, i quattro "representative fathers of our present philosophy of life" – Bernard Shaw, André Gide, Sigmund Freud e Bertrand Russell – definendoli dei propagandisti irresponsabili, in quanto rappresentanti di quel che egli riteneva essere un insieme di "muddled and pernicious theories pertaining to education, art, ethics, sexuality, and religion".[40] Sotto tali premesse, alcuni anni più tardi, venne pubblicato il primo dei sei articoli componenti la rassegna di *French Chronicle*, interamente dedicata alla presentazione della vita letteraria e culturale nella Francia contemporanea, a cura di Montgomery Belgion.

Sin dall'esordio, avvenuto nell'ottobre 1932,[41] risulta abbastanza chiaro che gli interessi socio-politici si sovrappongano a quelli letterari, seguendo la linea maestra del pensiero conservatore di Maurras e Massis, condiviso e caldeggiato da Eliot, secondo cui le sensibili conquiste dello stile rappresentano anche un progresso dello spirito e dell'intelletto: "What does the mind enjoy in books? Either the style or nothing. But, someone says, what about the thought? The thought, that is style, too".[42] A fronte del

---

[39] In questo senso, i rapporti tra Pound e Belgion non furono mai idilliaci. I due si confrontarono a più riprese, lanciandosi vicendevolmente critiche e accuse dalle pagine di «The Criterion» e di altri periodici londinesi. Si veda, ad esempio, la polemica intorno all'arte surrealista, innescata proprio dall'articolo con cui Belgion esordiva nella rivista (*Meaning in Art*, «The Criterion», vol. IX, no. 35, January 1930). Ancora nel 1937, in una lettera citata da Harding, Pound lamentava la politica culturale del «Criterion» e l'appannamento intellettuale del vecchio amico Eliot, imputandoli proprio alla cattiva influenza esercitata da Belgion: "We respect the Eliot of the Agon / Most of contributors to *Criterion* for past 17 years have been petrified shit (publishable terms to define Belgion, I leave you)…". In Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 147.

[40] *Ibid.* , p. 146.

[41] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XII, no. 46, October 1932 pp. 81-90. Per dare un'idea dell'influenza esercitata da Belgion sulla rivista negli anni Trenta, paragonabile solo a quella del suo editore, rimando agli indici compilati da E. Alan Barker, in cui sono raccolti i titoli e la localizzazione dei diciassette articoli firmati dall'autore, oltre a ben trentotto recensioni e all'unica traduzione dal francese, il saggio di Henri Massis dedicato al *caso* Proust. Cfr. capitolo 8.

[42] Si tratta di un significativo passo tratto dalla traduzione eliotiana a Charles Maurras, *Prologue to an essay on criticism*, cit. Cfr. capitolo 3.4.

rifiuto teorico di alcuni luoghi comuni, come la dottrina del *mot juste* o la reclusione dell'artista nella cosiddetta *torre d'avorio*, Belgion snocciola una serie di incredibili banalità per giustificare quella che si può definire, senza alcun pregiudizio di genere o contenuti, la produzione letteraria *impegnata* dei giovani scrittori francesi, i quali dovettero affrontare, nei primi anni Trenta, sia la grave depressione economica, sia una più generale *crise de l'esprit*.

Tra questi, spiccano i nomi di Thierry Maulnier, sostenitore di un umanesimo moderno nel segno di una *résurrection de l'humain*, e del romanziere Georges Bernanos, già membro dell'*Action Française*; non solo, ma c'è spazio anche per i rivoluzionari Aron e Dandieu, storicamente avversari di Maurras e fondatori del gruppo anticonformista de *L'Ordre Nouveau*, insieme al quale dimostrano di condividere le accuse di *dehumanizing of man* e l'abuso di razionalismo positivista nella società contemporanea, chiari sintomi di una malattia epocale, ancor più che di una semplice inquietudine generazionale.[43] Attraverso i titoli recensiti da Belgion, da *Le Crise est dans l'homme* di Maulnier, a *Le monde sans âme* di Daniel-Rops, tale presa di coscienza si rivela in tutta la sua drammaticità storica.

Tuttavia, nell'opinione di Belgion, e non a torto, il maggior rappresentante di questa tendenza letteraria è André Malraux. Sebbene romanzi come *Les Conquérants* (1928) e *La Condition humaine* (1933)[44] siano ambientati in quell'Estremo Oriente ben noto all'autore grazie ai suoi viaggi, in una realtà tanto diversa dalla cara, vecchia Europa, che già andava esponendosi al fenomeno mediatico dell'*americanizzazione*, Belgion sottolinea come l'impegno sociale di queste opere non venga con ciò compromesso, poiché "the questions dealt with in these tales are universal and his adventurers typical of the individual man".[45] Infatti, l'umanesimo dispiegato nell'opera di Malraux predilige l'individuo rispetto al gruppo sociale, la psicologia profonda rispetto alle regole della moralità tradizionale ("since it is not ideals that are really important, but what it is"), impegnandosi a recuperare l'integrità della coscienza umana tramite l'esperienza del sensibile e del sensuale, l'immaginazione, il sogno, "in the ever-shifting life process, in the eternal becoming that is our existence as we experience it".

---

[43] «The Criterion» pubblicò anche un articolo programmatico, quale esempio della politica culturale proposta da Robert Aron e Arnaud Dandieu: *Back to flesh and blood (a political programme)*, «The Criterion», vol. XII, no. 47, January 1933, pp. 185-199.
[44] Si noti che qui Belgion fa riferimento ad un testo non ancora edito dall'autore.
[45] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XII, no. 46, October 1932 pp. 81-90.

Nonostante gli accenti di un velato bigottismo,[46] l'analisi di Belgion è in grado di riconoscere che le concessioni di Malraux all'avventura e all'erotismo, in questo senso, rivalutano l'unicità dell'essere umano, insostituibile proprio "in virtue of being a mind *and* a body", ed è forse questa la principale motivazione per cui, a qualche mese di distanza, lo stesso autore francese appariva con un breve contributo su «The Criterion», nel quale si proponeva di rivalutare una delle opere che avevano scandalizzato maggiormente, a causa della sua presunta oscenità, l'immaginario collettivo che custodiva gli archetipi morali della società europea contemporanea, *Lady Chatterley's lover* (1928).

L'articolo di Malraux fornisce in realtà la prefazione all'edizione francese del romanzo di D. H. Lawrence, una premessa fondamentale poiché "nowhere else more than in France does this book lend itself to misinterpretation for the simple reason that it is founded on eroticism".[47] Tuttavia, se consideriamo che la prima edizione integrale dell'opera apparve in Inghilterra soltanto nell'agosto 1960, è facile rendersi conto di quanto Malraux si sbagliasse nel ritenere il pubblico francese più sensibile di altri a tale questione, così come appare chiaro che il conservatorismo della linea editoriale impostata da Eliot non fosse immune da contraddizioni. Se nella miglior tradizione del modernismo "myths do not develop in the way that they control emotions, but only in so far as they justify them", allora l'interpretazione avanzata da Malraux richiede la completa rielaborazione di un mito della sessualità individuale "with the creation of a new sexuality-myth, with making a norm of eroticism". Lontano da ogni possibile attribuzione di facile edonismo o di *puritanesimo mascherato*,[48] il significato dell'opera

---

[46] Pur senza esagerazioni, si veda un passo come questo: "According to Malraux, it is well that psychology has superseded morality, for it is preferable to morality, since it is not ideals that are really important, but what is. He declares that a Chinese coolie who becomes class-conscious is thereby just beginning to live. He depicts his characters indulging in eroticism and pursuing adventure". Credo sia fuorviante il tentativo di valutare un autore per i suoi alti meriti teorici ed ideali, rifiutando o mettendo solo in secono piano i mezzi artistici specifici con cui quel suo *pensiero* si esplica sulla pagina di un romanzo. Ciò provoca una pericolosa divaricazione tra lo stile e il pensiero (esattamente l'opposto di quel che predicava anche Maurras), una sorta di dissociazione della sensibilità artistica operata dal senso di estremo moralismo del critico, che appartiene ad un'epoca e ad una civiltà particolare, ciò che oggi, comunemente viene definito *pregiudizio*. *Ibid.*

[47] André Malraux, *Preface to the French translation of 'Lady Chatterley's lover'*, «The Criterion», vol. XII, no. 47, January 1933, pp. 215-219. L'edizione francese era stata pubblicata appunto l'anno prima: *L'amant de Lady Chatterley*, Paris, Gallimard, 1932.

[48] La definizione è tratta dall'articolo di John Heywood Thomas, *The perversity of D. H. Lawrence*: "I began by saying that Lawrence was a Puritan in disguise. That was not quite accurate. It would be truer to say that he is the caricature of a Puritan, a caricature made by a voluptuary; either that or else the

di Lawrence assume un carattere di profonda consapevolezza storica, antropologica e culturale, così che l'erotismo, sospeso tra rivelazione mistica della conoscenza e dottrina cristiana del peccato, sembra rivelarsi come una componente imprescindibile ad ogni moderna teoria dell'umanesimo:

> Little by little, eroticism is coming nearer to the individual; formerly it was the devil, now it has become one with man, and we shall see it outstrip man and become his purpose in life. That is the core of the book, and also its historic significance, for there eroticism ceases to be expression of the individual, and becomes a state of the soul, a state of life […] It is not a question here of escaping from sin, but of making eroticism a part of life, without its losing that force which was its debt to sin […] it is a question of being a man to the fullest possibility, that is to say, of making our erotic consciousness in all that it has that is most virile, the scale of values of our own life.[49]

Malraux, in questo panegirico dedicato alla memoria di D. H. Lawrence,[50] come già nei romanzi analizzati da Belgion in *French Chronicle*, ci dischiude gli scenari di una modernità impressionante, in cui la coscienza di un'assoluta relatività dei parametri critici, dominio della ragione, di ciò che oggi definiamo *buongusto*, *norma* o *tradizione*, rappresenta l'unica via per accedere alla salvezza universale dello spirito umano in decadenza, nella vita come nell'arte:

> What then can we expect in this country of myths? Perhaps an increase in our capacity for perception. We think that our attitude towards life is normal, is universally accepted, is human, and yet we have only to go as far as India to find that this attitude of ours surprises Asiatics, for when we tell them that it is a rational attitude, they reply, somewhat mystified, that our music and our painting are based on eroticism, and that our literature deals almost entirely with love. What do we know ourselves of this eroticizing of the universe which Asiatics thus attribute to us?[51]

---

caricature of a voluptuary made by a Puritan." Cfr. «The Criterion», vol. X, no. 38, October 1930, pp. 5-22.

[49] "A poco a poco, l'erotismo si sta avvicinando all'individuo; prima era come il diavolo, ora è un tutt'uno con l'uomo, e lo vedremo distaccare l'uomo e divenire il suo scopo nella vita. Questo è il nocciolo del libro, e anche il suo valore storico, perché qui l'erotismo cessa di essere espressione del singolo, e diviene uno stato dell'anima, una condizione dell'esistenza […] Non si tratta di sfuggire al peccato, ma di fare dell'erotismo una componente della vita, senza lasciare che smarrisca quella forza che era il suo debito nei confronti del peccato è […] Si tratta di considerare l'uomo nelle sue più complete potenzialità, ovvero, rendere la nostra coscienza dell'erotismo, in tutto ciò che possiede di più virile, la scala di valori della nostra vita" (trad. mia). André Malraux, *op. cit.*

[50] D. H. Lawrence era morto di tubercolosi nel 1930 a Vence, in Provenza, all'età di 45 anni.

[51] "Cos'altro dobbiamo aspettarci in questa regione del mito? Forse un aumento della nostra capacità percettiva. Crediamo che il nostro approccio alla vita sia una norma, universalmente accettata, umana, ma è sufficiente che ci spostiamo in India, per scoprire come questo nostro atteggiamento stupisce gli Asiatici, perché quando diciamo loro che si tratta di un'attitudine razionale, essi ci rispondono, un po' disorientati, che la nostra musica e la nostra pittura sono basate sull'erotismo, che la nostra letteratura parla soltanto d'amore. Cosa sappiamo di questo universo dell'erotismo che gli Asiatici ci attribuiscono?" (trad. mia). *Ibid.*

A fronte della notevole ed apprezzata presenza di D. H. Lawrence in «The Criterion» durante gli anni Venti,[52] l'opinione espressa da Malraux in questo articolo contrasta fortemente con l'evolversi dello spirito critico denunciato nelle opinioni dell'editore. Già nel 1931 infatti, sul medesimo numero in cui Belgion dava il ben servito ai *principles* di I. A. Richards,[53] Eliot aveva firmato una recensione fortemente ostile nei confronti dell'arte di Lawrence, confutando l'apprezzamento dimostrato dall'avversario *romantico* della rivista eliotiana, John Middleton Murry:

> Mr. Murry quotes a sentence of Gourmont which I have quoted myself: *ériger en lois ses impressions personelles c'est le grand effort d'un homme s'il est sincére*. Well, Lawrence tried to do that, certainly, but to my mind he failed completely, and this book is the history of a failure. Lawrence simply did not know how. He had plenty of sensations, undoubtedly; no man of his time was more sensitive; but he could neither leave his sensations alone and accept them simply as they came, nor could he generalize them correctly. The false prophet kills the true artist.[54]

Se non volessimo legare con un filo doppio l'esperienza editoriale di Eliot ai mutamenti intercorsi nell'opera dell'artista e nel costante lavoro del critico, potremmo almeno ricavare da queste pagine ricche di contraddizioni quella che egli stesso aveva definito *the idea of a literary review*, le parole con cui annunciava la nascita del «New Criterion», ancora nel gennaio del 1926: "A review which depends merely on its editor's vague perception of 'good' and 'bad' has manifestly no critical value. A review should be an organ of documentation".[55] Tuttavia, se è vero che l'eterogeneità dei contributi è assunta a garanzia della qualità letteraria e critica, poiché il compito di "resolve into order" i contenuti proposti viene affidato all'intelligenza del singolo lettore, Eliot in quell'occasione si smentisce clamorosamente quando conclude

---

[52] Tra i contributi più importanti, ricordo la pubblicazione di alcuni racconti come *The Woman Who Rode Away* (apparso in due parti su «The Criterion», vol. III, no. 12, July 1925, pp. 529-549; vol. IV, no. 1, January 1926, pp. 95-124) e soprattutto *Mother and Daughter*, pubblicato da Eliot nell'anno successivo allo scandalo di *Lady Chatterley's Lover* («The Criterion», vol. VIII, no. 32, April 1929, pp. 394-419).
[53] Cfr. il saggio di Belgion, *The Human Parrot*, «The Criterion», vol. X, no. 41, July 1931, pp. 670-681.
[54] "Murry cita una frase di Gourmont che io stesso ho citato: *ériger en lois ses impressions personelles c'est le grand effort d'un homme s'il est sincére*. Certo, Lawrence ha provato a farlo, ma secondo la mia opinione ha fallito completamente, e questo libro racconta del suo fallimento. Lawrence, semplicemente, non sapeva come fare. Era ricco di sensazioni, questo è indubbio; nessun uomo del suo tempo è stato più sensibile di lui; ma egli non era capace di isolare le sue sensazioni e accettarle semplicemente nel modo in cui gli giungevano, né sapeva generalizzarle nella maniera corretta. Il falso profeta uccide il vero artista" (trad. mia). Si tratta della recensione al testo di Middleton Murry, *Son of Women: The Story of D. H. Lawrence*, in *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. X, no. 41, July 1931, pp. 768-774 Come noto, la citazione da Gourmont rappresentava il fondamentale monito eliotiano da ascrivere al *critico perfetto*. Cfr. T. S. Eliot, *The Perfect Critic*, cit.
[55] T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, «The Criterion», vol. IV, no. 1, January 1926, pp. 1-6.

l'intervento citando proprio alcuni dei suoi *auctores* più amati e rispettati, "i classici del pensiero reazionario di questo secolo",[56] da Babbit a Maurras, da T. E. Hulme a Benda: "we must find our own faith, and having found it, fight for it against all others".[57] Tale raccomandazione suona come un'imposizione di *good taste* da parte dell'implicita coscienza editoriale. C'è chi la definirebbe retorica o tattica dell'argomentazione. Quel che Eliot intende, insomma, è che occorre lottare per una sola fede artistica, ma è sottinteso che debba essere quella *giusta*. Da questo punto di vista, nel periodo in cui si consuma la stretta collaborazione tra Eliot e Belgion, sembra evidente che numerosi autori siano passati alla parte *sbagliata*.

Subito dopo Lawrence, «The Criterion» mette all'indice uno dei celebri fondatori della «Nouvelle Revue Française», André Gide:

> Eliot was receptive to any critique that might call into question the vogue for Gide. Belgion's attack on Gide in *Our Present Philosophy of Life* had occasioned an open letter from Gide, 'À Montgomery Belgion', in the *Nouvelle Revue française*. In January 1933, the year in which Gide embraced the Communist Party, Eliot referred to him in the course of his Turnbull Lectures at Baltimore as a sophisticated 'voluptuary of thought'. Eliot pressed home the criticism by citing Gide as an example of 'arrested development' in his April 1933 Commentary. In the same issue, Eliot permitted Belgion a 'Postscript' to Gide's letter.[58]

In realtà, anche prima del polemico contributo di Belgion,[59] l'opera romanzesca di Gide non aveva ricevuto una buona accoglienza tra i *Recent Books* o in *Books of the Quarter*, in quanto la filosofia del *crime isolé*, propagandata apertamente dall'autore francese in *Les Faux-Monnayeurs*, l'elogio dell'amore omosessuale svolto in *Corydon*, la sua fede incrollabile nella bontà dell'*homme affectif*, nonché l'adesione ribelle all'etica protestante, rappresentavano un'aperta sfida agli ideali dell'estetica classicista di scuola hulmiana, a cui i maggiori membri del gruppo di «The Criterion» si erano rivolti, sin dai tempi del movimento imagista londinese, per risolvere il dilemma

---

[56] Silvano Sabbadini, *Tra eversione e* rappel à l'ordre. *I percorsi reazionari* entre-deux-guerres*: Eliot e Pound*. In Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo / Modernismi*, cit. , pp. 423-446.
[57] T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, cit.
[58] "Eliot era attento ad ogni critica che chiamasse in causa la questione gidiana. L'attacco di Belgion a Gide, in *Our Present Philosophy of Life* aveva provocato la replica del francese, con la lettera aperta 'Á Montgomery Belgion', pubblicata sulla *Nouvelle Revue française*. Nel gennaio 1933, l'anno in cui Gide abbracciava il Partito Comunista, Eliot lo definì come un sofisticato 'voluttuoso del pensiero', durante le sue Turnbull Lectures tenute a Baltimora. Eliot rincarò la dose nel suo Commentary dell'aprile 1933, in cui citò Gide quale esempio di 'sviluppo bloccato'. Sullo stesso numero, Eliot pubblicò il 'Postscipt' di Belgion alla lettera gidiana" (trad. mia). Jason Harding, *The* Criterion, cit. , pp. 151-154.
[59] Montgomery Belgion, *A Postscript on Mr. André Gide*, «The Criterion», vol. XII, no. 48, April 1933, pp. 404-20.

dell'avanguardia storica e artistica.[60] Eppure, nonostante lo stimolo diretto dell'opera letteraria di scrittori quali Claudel, Valéry e Proust abbia fornito risultati infinitamente più importanti per gli sviluppi della storia letteraria, in Francia come all'estero, è innegabile che proprio André Gide abbia rappresentato la guida intellettuale e spirituale di tutta un'epoca, tanto che "there is definitely an atmosphere, in the post-war era, which can be called *Gidism*".[61] Se Curtius poteva riconoscere in Gide "the voice of the European mind", e Mauriac, pur deprecandone la cattiva influenza letteraria, confessava che "son œuvre a été pour notre génération une sorte de point de repère qui a permis à chacun de se situer",[62] espressione di un nuovo *mal du siècle* in cui la gioventù degli anni Venti, angosciata, collerica e soverchiata da sensi di colpa post-freudiani, immediatamente si riconobbe, il veto imposto da «The Criterion» ad una buona ed oggettiva ricezione dei testi gidiani ha motivazioni diverse, e altrettanto profonde. Non è un caso se il referente principale della critica all'eversivo umanesimo professato da Gide è nuovamente la figura di Rousseau, simbolo dell'*individualismo romantico*:

> Gide had preached the need to escape from all the old conventions, the need to throw away old shibboleths, and to demolish the standards of the past. As a young man, when he had looked at civilization, he had been appalled by the pressure of outworn codes on the individual personality – The Church, society, the family, political theories – and he considered that, in his attempt to conform, the individual was obliged to develop an outward personality, a counterfeit personality [...] It is the inner personality, beneath the counterfeit one, which he always tried to uncover.[63]

Come si vede, non tanto si dovrebbe guardare a Rousseau, quanto piuttosto al pensiero di Nietzsche, alle scoperte di Freud, all'opera bandita di un Oscar Wilde.

Invero, per l'*establishment* della redazione condotta da Eliot, il tempo di fare concessioni all'eversione, alla ribellione e agli esperimenti artistici più radicali, se mai c'è stato, tramonta definitivamente con la fine degli anni Venti. Nella tutela della tradizione letteraria, filosofica e religiosa dell'Occidente, ora si pongono le basi per un

---

[60] Cfr. Luisa Villa, *Hulme e il* classical revival, in Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo / Modernismi*, cit. , pp. 140-155: "questa stessa estetica classicista hulmiana, scopertamente collegata alla causa politica della reazione, e ammantata in una frusta retorica conservatrice e tradizionalista, potè anche essere, al tempo stesso, quella che, in Inghilterra, meglio seppe fare i conti con l'avanguardia".
[61] Enid Starkie, *From Gautier to Eliot*, cit. , pp. 140-143.
[62] *Ibid.*
[63] "Gide predicava la necessità di evadere da tutte le vecchie convenzioni, di sbarazzarsi delle vecchie parole d'ordine, e demolire i parametri di giudizio del passato. In gioventù, osservando la civiltà, era disgustato dal peso di codici ormai logori, che regolavano la personalità dell'individuo – La Chiesa, la società, la famiglia, le teorie politiche – e ritenne, nel suo tentativo di uniformarsi, l'individuo fosse obbligato a sviluppare una personalità tutta esteriore, contraffatta […] Di contro a questa contraffazione, egli ha sempre cercato di rivelare la personalità più interiore" (trad. mia). *Ibid.*

rinnovamento dello spirito e dell'intelletto umano nel mondo contemporaneo, una rifondazione della civiltà europea sopra la cenere delle sue stesse rovine. All'interrogativo del Re Pescatore, "Shall I at least set my land in order?",[64] alla caotica babele di citazioni letterarie con cui si concludeva il celebre poemetto di Eliot, ora si vuole replicare con l'istituzione di un canone ben ordinato, che rappresenti la sintesi ideale di una dialettica della modernità con il passato e risponda ad un'urgente tendenza non solo "towards something which, for want of a better name, we may call classicism", ma anche "toward a higher and clearer conception of Reason, and a more severe and serene control of the emotions by Reason".[65]

In tal senso, se diamo credito all'opinione di T. E. Hulme, teorico del *classical revival* inglese, il quale sostiene che "institutions are necessary", poiché "as man is essentially bad, he can only accomplish anything of value by discipline" e "it is only by tradition and organization that anything decent can be got out of him",[66] è facile comprendere quale fondata giustificazione teorica assumessero, tanto sul piano artistico come su quello sociopolitico, le accuse rivolte al *gidismo*, il nemico dichiarato dell'ortodossia eliotiana. La precipua intenzione di Belgion era proprio quella di illustrare "the crippling effect upon men of letters, of not having been born and brought up in the environment of a living and central tradition":[67]

> Many accused Gide of undermining and destroying what had been built up, with so much labour, through thousands of years of tradition; of sweeping away all traditions. He was accused of debauching youth, of not taking into account the stored-up experience of the past, of squandering the accumulated spiritual capital of two thousand years of Christianity. It was said that, by plumbing the hidden depths of human nature, he had 'decomposed' the unity of man…[68]

Sullo stesso numero del gennaio 1928 in cui Eliot proponeva la propria traduzione ad un importante saggio di teoria della critica letteraria scritto da Charles Maurras, il

---

[64] T. S. Eliot, *The Waste Land*. In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.
[65] T. S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, cit.
[66] T. E. Hulme, *Speculations* (1924). Citato in Michael H. Levenson, *A Genealogy of modernism*, cit. , pp. 80-102. Per il rapporto di Hulme con i cosiddetti *men of 1914*, cfr. anche John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development*, cit. Inoltre, cfr. sempre Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/modernismi*, cit.
[67] T. S. Eliot, *After Strange Gods: A Primer of modern Heresy* (1934).
[68] "Molti accusarono Gide di aver minato e distrutto ciò che era stato costruito con tanta fatica, in migliaia d'anni di tradizione; di aver spazzato via ogni tradizione. Era accusato di corrompere la gioventù, senza prendere in considerazione l'esperienza immagazzinata dal passato, dissipando la ricchezza spirituale accumulata in duemila anni di Cristianità. Nello scandagliare le profondità nascoste della natura umana, si pensava che egli avesse contribuito a *decomporre* l'unità dell'essere umano…" (trad. mia). Enid Starkie, *From Gautier to Eliot*, cit.

poeta e critico Thomas McGreevy paragona Gide a Bernard Shaw in quanto corruttore della gioventù, denigrando impietosamente il suo ruolo di provocatore ("Inquieter, tel est mon rôle"),[69] attaccando la sordida banalità dei personaggi che popolano il suo romanzo più famoso, *Les Faux-Monnayeurs*, risultato di una prolungata venerazione per la "Nietzschean hysteria". Gide inserisce questi "sentimental hysterics of Dostoevsky" in una cornice di stampo tardo-decadente che ha soltanto "pretentions to classic restraint", ma niente più. Nell'ottobre dell'anno successivo, in una recensione al testo di Charles Du Bos *Le Dialogue avec André Gide*, Robert Sencourt ripone la questione letteraria, soffermandosi piuttosto sulla "sharp distinction between the Christian tradition and the thesis of M. Gide".[70] Quindi, forzando l'interpretazione di Du Bos, prosegue la propria inquietante "discussion on aberration" in materia di morale e di sessualità:

> It is not difficult to explain how generally the errors of M. Gide are connected with the tendency of the day; the tendency to treat man's experience as final, and to reduce Reality in terms not of reason but of sensation […] M. Du Bos would have written with more force if he had made it clear that M. Gide is but applying to his crusade in favour of an abnormality principles which in their essential are very generally accepted and put into practice in the more normal relations of sex, the experiences of which are now being very generally treated as an end in themselves.[71]

Senza divagare in temi extra-letterari che qui non mi competono, occore rilevare almeno che Sencourt accomuna l'arte e la filosofia di Gide "to the doctrine of Blake, in the *Marriage of Heaven and Hell*", e quindi alla poesia di Lord Byron, massimo esponente del secondo romanticismo inglese, "a nature drawn irresistably to its own doom". Come a dimostrare che, laddove sussiste ancora una *dissociazione della sensibilità*, non è possibile parlare di umanesimo in modo integrale. L'accusa che il critico letterario rivolge a Gide, in fin dei conti, è quella di essere un erede dei *romantici*, individualista, e neo-decadente.

---

[69] In *Recent Books*, «The Criterion», vol. VII, no. 1, January 1928, pp.64-69. Prosegue quindi l'autore del testo: "M. Gide and Mr. Shaw have endeavoured all their literary lives to influence people and especially young people towards admittedly dangerous ways, and especially morally dangerous ways. Of course young people who allow themselves to be influenced must take the consequences. But the reaction will be against M. Gide and Mr. Shaw."

[70] In *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IX, no. 34, October 1929, pp. 122-127.

[71] "Non è difficile spiegare come, in generale, gli errori di Gide sono connessi alla tendenza del giorno d'oggi; la tendenza a considerare l'esperienza dell'uomo come un fine, a tradurre la Realtà non in termini razionali, bensì in sensazioni […] Du Bos sarebbe stato ben più critico se avesse compreso che Gide sta piegando alla sua crociata in favore dell'anormalità dei principi che sono, nella loro essenza, generalmente accettati e messi in pratica nelle più normali relazioni sessuali, la cui esperienza viene ora considerata come un fine a sé" (trad. mia). *Ibid.*

Tuttavia, non mancò chi seppe riconoscere nell'opera del francese uno stile e delle motivazioni assai diverse da queste, come nel caso di Ramon Fernandez. Nel volumetto intitolato *André Gide* e recensito sul «Criterion» del gennaio 1932, il critico francese elogia la limpidezza stilistica della prosa gidiana proprio perché libera da ogni attribuzione di *bon motif*, non la scrittura dell'artista puro, bensì quella dell'umanista. Si veda quanto scrive Hamish Miles

> M. Fernandez sees in him one of the men who have made possible 'une réconstitution de l'homme à pied d'œuvre, en détruisant toutes les fausses édifications qui dissimulaient sa nature et ses moyens véritables'[...] Contrasted with M. Charles Du Bos's criticism of Gide, that of M. Fernandez would seem to be that, whereas the former sees only a negative action in Gide's process of 'despiritualization', he himself views the Christian spirituality renounced by Gide as in itself deviation from true spirituality, and holds that this 'despiritualization' is the necessary prelude to a 'respiritualization' of which Gide is a forerunner and preparative force. [72]

Tuttavia, il momento della fase *destruens* elogiato da Fernandez non può che risultare un grave anacronismo per il «Criterion» degli anni Trenta, e la posizione reiterata dall'articolo di Belgion, come nel già citato volume di *Our Present Philosophy of Life*, rimane quella dominante. Egli accusa persino la filosofia gidiana di aver provocato una crescita drammatica ed esponenziale di "class hostility" e "national hatreds", propagandando irresponsabilmente "the indispensable means to giving one's whole personality full and vital expression",[73] secondo cui anche l'atto criminale, che la società punisce come un male, si rivela una vitale manifestazione di energia dall'elevato contenuto educativo, virtù indispensabile al progresso dell'umanità e alla realizzazione piena della personalità di ciascuno. In tal modo, Belgion non si avvede della profonda operazione di autocritica della civiltà contemporanea testimoniata dall'opera di Gide, ciò che la rende prodotto antitradizionalista del proprio tempo proprio perché risultato di una riflessione libera da ogni pregiudizio, e non certo concausa della moderna *crise de*

---

[72] "Fernandez vede in lui uno degli uomini che hanno reso possibile 'une réconstitution de l'homme à pied d'œuvre, en détruisant toutes les fausses édifications qui dissimulaient sa nature et ses moyens véritables' […] Di contro alla critica rivolta a Gide da Charles Du Bos, che riteneva il processo di 'despiritualization' gidiano come un'azione esclusivamente negativa, Fernandez sembra credere che la rinuncia di Gide alla spiritualità cristiana, di per sé ritenuta una deviazione dalla spiritualità genuina, rappresenti il preludio necessario ad una 'respiritualization' di cui Gide è stato precursore e forza generatrice" (trad. mia). Hamish Miles, in *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. XI, no. 43, January 1932, pp. 336-339. Nel 1934, un'ultima recensione a Léon Pierre-Quint, *André Gide: sa vie, son œuvre* è firmata ancora da McGreevy, ma non assume grande rilevanza.

[73] Montgomery Belgion, *A Postscript on Mr. André Gide*, «The Criterion», vol. XII, no. 48, April 1933, pp. 405-420.

l'esprit. Al di là degli ideali politico-religiosi ben manifesti nella critica di Belgion,[74] il confronto epocale tra l'umanesimo di «The Criterion» e quello sostenuto dagli *eretici* scrittori dell'Europa *entre-deux-guerres*, solleva più di una questione. Non si tratta di un travisamento, né di una cattiva interpretazione critica, ma piuttosto è la conseguenza di una scelta culturale ben consapevole e precisa, maturata in Eliot proprio a cavallo tra i due decenni. L'umanesimo gidiano, infatti, affidandosi all'esperienza dell'universo in modo completo, aveva riscoperto un versante della personalità umana sul quale molti intellettuali contemporanei avrebbero preferito stendere un velo, piuttosto che affrontarlo. Al terribile viaggio di reminescenza conradiana attraverso i luoghi *oscuri* della terra ("Mistah Kurtz – he dead" recita l'epigrafe di *The Hollow Men*),[75] ora si *vuole* preferire la tranquillità marmorea ed apollinea della città, nel cuore atrofizzato del vecchio continente:

> Here you all are, each moored with two good addresses, like a hulk with two anchors, a butcher round one corner, a policeman round another, excellent appetites, and temperature normal – you hear – normal from year's end to year's end.[76]

In questo periodo, come apparso evidente dall'analisi della filosofia gidiana, l'interesse della rivista di Eliot si concentrava principalmente sulle questioni di etica sociale e politica che agitavano la scena culturale europea. Le parole con cui Belgion esordisce nel suo secondo numero di *French Chronicle*, si attengono rigorosamente a tale linea editoriale: "At the moment French literature would seem to be mainly political or sociological".[77] In tal senso non mancano i contributi, ma è la qualità dei prodotti letterari a scarseggiare. Belgion si limita all'analisi del sottogenere saggistico della *vie de province* e del romanzo *populiste*, rievocando positivamente il solo nome di Malraux, vincitore del premio Goncourt nel novembre 1933, e concede uno spazio adeguato alla rinascita del pensiero scritto e alla frenetica attività di fondazione dei periodici filosofico-letterari, con particolare riguardo per il filocattolico «Amis d'Esprit», il cui motto "Spirituel d'abord, économique ensuite" rivelava una comunanza

---

[74] Nel 1933, mentre Gide aderiva al partito comunista francese, Belgion poteva scrivere: "Scarcely anybody truly disapproves of people like Hatry and De Valera, Kreuger and Hitler". Probabilmente si trattò soltanto dell'espressione di un estremo desiderio di ordine e reazione che certo voleva distinguersi al massimo grado dall'etica gidiana, così come avviene per l'Eliot di *After Strange Gods*. Allo stesso modo, si veda la questione dell'omosessualità, denunciata quale forma di aberrazione. *Ibid.*
[75] T. S. Eliot, *The Hollow Men* (1925). In T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, cit.
[76] Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, cit. , p. 150-151.
[77] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XIII, no. 53, July 1934, pp. 642-655.

di ideali tanto con il già citato *L'Ordre Nouveau*, quanto con lo stesso «The Criterion», nel nome di quella libertà creatrice che pertiene al singolo individuo ed è fonte di ricchezza per quanti sperano in un nuovo ordine sociale.

Risulta altrettanto sintomatico che l'unica presenza letteraria francese in senso stretto, pur trattandosi di una scrittura che certo non è esente da connotazioni sociologiche, sia rappresentata dall'opera più celebre del romanziere e libellista Louis Ferdinand Céline, *Voyage au Bout de la Nuit* (1932), ennesimo caso di *border-line* artistico con cui Belgion si confronterà anche oltre. Sebbene lungo tutto l'arco della sua carriera Céline non abbia mai professato esplicitamente un credo politico, tanto che il violento disgusto con cui era descritta la borghesia francese intorno agli anni Trenta, cui si legava simbolicamente l'antisemitismo professato (e parodiato) nei *pamphlets*, non può che essere attribuito ad una visione ferocemente pessimistica della realtà contemporanea, così come gli si era presentata nei putridi ambienti coloniali e nelle soffocanti periferie del mondo industrializzato, espressione di forte matrice anarchico-insurrezionale, ma fondamentalmente priva di alcuna ideologia politica, è necessario tuttavia ricordare che l'esordio dell'autore avvenne sotto l'entusiastico patrocinio del nazionalista maurrassiano Daudet, mentre fu Bernanos il primo a salutare nel *Voyage* un'opera di grande rottura. Pur non condividendo fino in fondo la sconsolata e sordida visione dell'esistenza umana descritta da Céline, Belgion non esita a riconoscere nel suo primo romanzo un'opera di "unquestionable power", derivato principalmente dallo sfruttamento delle risorse stilistiche del *vocabulaire ordurier* francese, tipico dei sobborghi cittadini del mondo industrializzato, eppure già spinto al limite di un'incomunicabilità allucinata:

> Although the scene shifts at times to the United States, to West Africa, and to the French provinces, the atmosphere of the story is the atmosphere of that suburb in which the author lives. The language is the everyday language of an average inhabitant of this suburb, a language which, even to French readers, must seems strange, though not unitelligible…[78]

Per mezzo di questa cifra stilistica davvero rivoluzionaria, Céline costruisce un universo romanzesco irreale tra fantasia ed orrore, che risulta straniante e surreale, ma al

[78] "Per quanto, a volte, lo scenario si muova negli Stati Uniti, in Africa Occidentale o nella provincia francese, l'atmosfera del racconto è sempre atmosfera di un qualche sobborgo in cui il narratore vive. Il linguaggio è quello di tutti i giorni, il linguaggio di un comune abitante di questa periferia, una lingua che, persino ai lettori francesi, deve sembrare quanto meno bizzarra, se non del tutto incomprensibile…" (trad. mia). *Ibid.*

tempo stesso è vivido come un incubo: "it is a remarkable achievement to have imagined and described this nightmare so effectively that the reader should be compelled, as he is, to surrender to it". Tale potere visionario della scrittura veicola pienamente al lettore una nuova e sconvolgente concezione dell'esistenza ("l'autre côté de la vie"),[79] in cui i rapporti umani si risolvono esclusivamente nella logica di un cinico materialismo utilitaristico testimoniato dallo sguardo del narratore, secondo cui "apart from their capacity to help us and console us, our fellow human beings do not exist".[80]

Ancora una volta, però, bisogna rilevare che Belgion piega la teoria letteraria all'ortodossia di «The Criterion», operando una separazione netta tra il piano stilistico-compositivo del romanzo, e quello delle profonde motivazioni sociologiche e ideali che hanno generato indissolubilmente la stessa strategia testuale, spingendosi oltre la ben nota dialettica autore-narratore:

> Now, though, as I say, I find the nightmare which is *Voyage au Bout de la Nuit* exactly adequate to the illustration of this particular view, I do not believe that if the nightmare is employed in the novel to illustrate a view of life, the view must be Céline's […] If, then, I find *Voyage au Bout de la Nuit* the most remarkable novel that has appeared in France for some years, it is not because I subscribe to Céline's view of life, but because it seems to me that this novel exemplifies the possibilities of the nightmare in fiction for the purpose to which precisely Céline has so successfully put it, the purpose to illustrating the author's view of life […] I believe that the nightmare would be even more effective in fiction if it were used to illustrate a profound view of life, and hence one diametrically opposite to Céline's. Nevertheless, I am afraid that it is Céline's dismal and sordid view of life as much as the narrative power of his nightmare which, consciously or unconsciously, has appealed to his countless readers.[81]

Se Gide era stato battezzato come il corruttore della gioventù francese, l'opera di Céline è simbolo della disperazione che deprime le nuove generazioni con la visione

---

[79] Si veda l'epigrafe de *Voyage au bout de la nuit*. In Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981., p. 6. Cito ancora dalla nota autoriale d'introduzione al romanzo, che recita: "Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et aftigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force".

[80] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, cit.

[81] "Ora, anche se, come ritengo, *Voyage au Bout de la Nuit* è un incubo esattamente adeguato ad illustrare questo particolare punto di vista, non credo che, se l'incubo è utilizzato nel romanzo per gettare uno sguardo sulla vita, tale visuale sia necessariamente quella di Céline […] Quindi, se ritengo *Voyage au Bout de la Nuit* il romanzo più importante che sia apparso in Francia negli ultimi anni, non è già perché sottoscrivo l'opinione di Céline, ma perché mi sembra che quest'opera esemplifichi le possibilità narrative dell'incubo per un fine corrispondente a quello ottenuto con successo dallo stesso Céline, ovvero il proposito di descrivere la visione della vita dell'autore […] Credo che l'incubo otterrebbe un effetto ancor più efficace in narrativa se fosse impiegato nella descrizione di una profonda visione dell'esistenza, e perciò diametricalmente opposta a quella di Céline. Nonostante ciò, temo sia stata proprio la misera e sordida visione dell'esistenza céliniana, insieme al potere narrativo del suo incubo, ad aver raccolto, più o meno consapevolmente, il consenso di un ampio pubblico di lettori" (trad. mia). *Ibid.*

drammaticamente bruegheliana di un'umanità abbruttita dal bisogno, chiusa in un orizzonte di bassi istinti fisiologici, dove l'oscenità del linguaggio, pur scadendo nell'aperta provocazione, non è mai gratuita. In questo senso, davvero il *Voyage* rappresentava soltanto l'inizio della lunga carriera letteraria di Céline.

Con il successivo numero di *French Chronicle*, Belgion rivela in maniera esplicita lo scopo principale della propria rassegna di articoli, ovvero il tentativo di ri-orientare ed influenzare ideologicamente il gusto letterario dei lettori di «The Criterion» in materia di cultura francese. Con ciò, si spiega bene perché l'analisi di Belgion si soffermi quasi esclusivamente sul panorama dei periodici letterari, sottolineando fortemente che "no French periodicals is without its political colour".[82] All'interno di questa stucchevole lista di titoli e nomi di editori, tra cui spiccano in special modo personaggi legati alla destra conservatrice e cattolica, ex-sostenitori di Maurras, l'autore descrive il tramonto dell'egemonia culturale di un'ormai moribonda «Nouvelle Revue Française», per cui lettori inglesi vengono indirizzati al mensile marsigliese «Cahiers du Sud» o al nuovo settimanale diretto da Henri Massis, «1935». È pur vero che, nel periodo in cui Belgion scrive, la produzione letteraria francese attraversava un periodo di stagnazione, interrotto soltanto dall'opera di alcuni *scomodi* narratori, quali il già citato Malraux, qui definito un autore di romanzi *a tesi*, che scrive soltanto "in order to expound and illustrate his curious and stimulating views of life"; allo stesso modo, è nuovamente citata la questione stilistica celiniana, mentre già si tesse l'elogio della narrativa di Bernanos, cui si aggiunge in questo numero la presenza di Raymond Queneau, "a new writer of what may be called the fantastic", la cui prosa satirica potrebbe derivare tanto dalla corrente surrealista, quanto dall'opera di Kafka.

Detto questo, il fenomeno più interessante della stagione letteraria francese è rappresentato senza dubbio dalla pubblicazione parigina di uno sconosciuto scrittore americano, Henry Miller, l'autore di *Tropic of Cancer*, un "curious novel" dallo stile disarticolato, per il quale "stars, asterisks, and dashes are unknown", una scrittura narrativa innovativa al servizio dell'ennesima ed impietosa indagine nello squallore dell'esistenza moderna:

> The language, admittedly, is essential to the narrative. In this novel, *Tropic of Cancer*, there are both words and deeds. It is a monotonous record of untidiness, insolvency, pimping, drunkenness,

[82] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XV, no. 58, October 1935, pp. 83-96.

venereal disease, and the most sordid of sexual craving and satisfactions. Yet the narrative of trivial squalor will suddenly be abandoned for a serious disquisition on , for istance, the painting of Matisse. The astounding thing is that the novel has qualities almost as great as its defects. There is no plot, but there is a pattern. The wearisome iteration of certain words is accompanied by a marked distinction in the writing. Above all, there is dynamism. The coarse language is essential because the novel is an expression of despair and disgust at human life.[83]

Ancora una volta, come già notato nel caso di Céline, sembra che il romanzo di Miller non venga recepito in merito alla visione desolata che il suo stile sperimentale e post-joyciano veicola coerentemente. Piuttosto esso viene accolto *nonostante* questo suo essere portatore di una tale concezione del mondo, in modo da essere presentato e tradotto ai lettori nei termini dell'ortodossia etico-letteraria di «The Criterion».

Quando, sul numero del gennaio 1937, Belgion propone di confrontare il secondo, provocatorio romanzo di Céline, *Mort à crédit*, con il *Journal d'un curé de campagne*, opera scritta da Georges Bernanos dopo la svolta di polemista alla luce degli ideali cattolici, l'involuzione della critica letteraria sulla rivista eliotiana si mostra palese ed azzardata. Qui la definizione poundiana di c*riterionism* non sarebbe fuori luogo, ma forse il termine più conforme a questo atteggiamento ricade proprio in ambito religioso, e si definisce come una sorta di *dogmatismo*. Secondo Belgion, infatti, l'originalità dello stile eccentrico e allucinato di Céline, stravolgendo l'idioma popolare parlato lungo le strade di Parigi, rappresenta il segno indubitabile di un grande talento letterario che supera di gran lunga la tecnica "strictly conventional"[84] del genere diaristico scelto da Bernanos; eppure, non sul piano strettamente stilistico s'impone la differenza più profonda tra i due scrittori, quanto nell'ideale appartenenza a due tradizioni ben distinte nella storia del pensiero francese, due *ideologie* che nulla hanno a spartire con il destino della politica e dei partiti (la grandi formazioni della *Destra* e della *Sinistra* europee). In tal senso, Céline non è un riformatore, ma condivide fermamente il malcontento dei riformatori sociali e politici pur evitando nelle sue opere di ricorrere ai mezzi dell'aperta denuncia e della propaganda. Il merito peculiare di un testo come *Mort à crédit* è

[83] "Il linguaggio è certamente essenziale alla narrazione. In questo romanzo, *Tropic of Cancer*, ci sono parola ed azione. Si tratta di una monotona testimonianza di disordine, fallimento, prostituzione, ubriachezza, malattie veneree, dei più sordidi desideri sessuali e della loro soddisfazione. Eppure, la narrazione di questo squallore triviale può essere improvvisamente abbandonata per una seria discussione intorno alla pittura di Matisse, ad esempio. La cosa stupefacente è che questo romanzo ha grandi qualità, pari ai suoi difetti. Non c'è un *plot*, ma esiste un modello. La stanca iterazione di alcune parole è accompagnata da una marcata varietà di scrittura. Soprattutto, c'è dinamismo. Il linguaggio volgare è essenziale perché il romanzo è un'espressione della disperazione e del disgusto nei confronti dell'esistenza umana" (trad. mia). *Ibid.*

[84] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XVI, no. 63, January 1937, pp. 309-319.

soprattutto quello di essersi saputo confrontare "with the capacity for long-suffering and the depravity of Parisian poor", dipingendo "his characters as depraved *because* forced by their lot of suffer". Mostrando questo vigoroso carattere di ribellione e disgusto nei confronti del mondo, Céline "not only establishes a kinship with all such contemporary apostles of a radical change in the social lot", quali Anatole France e Georges Sorel, ma si rivela l'erede di una tradizione letteraria e filosofica "which through Zola, and to a lesser extent through Victor Hugo, goes back to Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Malebranche and Descartes".

Tuttavia, segnala prontamente Belgion, esiste una seconda tradizione letteraria "for which the initial assumption is not the supposed defectiveness of the external world, but the need of cultivating an internal morality". È il primato della fede religiosa (quella cattolica, ovviamente) dentro il pensiero di Pascal, cui si riallacciano, tra gli altri contemporanei, il pensatore Maurice Blondel e lo stesso Bernanos:

> The achievement of Mr. Bernanos in the *Journal* is with an impressive simplicity to have succeeded, as he had never quite succeeded in his earlier novels, original and vigorous as those are, in exhibiting that robust faith desiderated by Mr. Céline, at work and fully effective in the midst of that very human destiny which fills Mr. Céline with rebellion and disgust. In the *Journal* nothing is burked […] There is poverty, hate, doubt, apostasy, blank absence of belief, cunning, simplicity, and death itself. And all this can be viewed as 'natural' and nothing more. But there is also the conviction and comfort of Divine grace, the supernatural is made as real as the natural, and in the face of life exactly as the rebels see it, faith is shown triumphant.[85]

Poiché questa fede mancava del tutto a Céline,[86] sembra certo che l'autorità dell'ortodossia eliotiana sviluppata all'interno del suo organo editoriale non potesse concedere se non una *salvezza* parziale per l'opera letteraria del francese, proprio come accadeva agli spiriti magni danteschi, prediletti auctores della classicità in eterno costretti a soggiornare nel Limbo, senza poter mai sperare di raggiungere la vista della luce divina. Scomodando l'illustre (ma non improprio) paragone con Dante, credo di aver mostrato in modo esauriente come lo spirito critico e conservatore, profuso da

[85] "La conquista di Bernanos nel suo *Journal* è di esser riuscito, con incredibile semplicità, in un grado che mai aveva raggiunto nei suoi precedenti romanzi, per quanto fossero originali e validi, ad esibire la robusta fede che Céline ha tanto desiderato, mettendola pienamente e concretamente alla prova nel mezzo di quel destino umano che provoca la ribellione e il disgusto di Céline. Nel *Journal* niente è messo a tacere […] Ci sono povertà, odio, dubbio, apostasia, pura assenza di un credo, astuzia, semplicità e la morte stessa. E tutto questo è visto come *naturale*, niente più. Ma ci sono anche la convinzione e il sollievo della grazia divina, il sovrannaturale è reale quanto la natura, e nel volto dell'esistenza visto con gli occhi del ribelle, la fede si mostra trionfante". (trad. mia). *Ibid.*

[86] Bernanos in persona scrisse che Céline "à été fait par Dieu pour scandaliser". Cfr. la *Préface* di Henri Godard a Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, cit. , pp. IX-LIII.

Belgion negli ultimi anni del «Criterion», avesse assunto proporzioni quanto mai contraddittorie, soprattutto perchè incapace di distinguere obiettivamente tra il terreno dei contenuti stilistici e tematici, l'unico su cui la critica letteraria ha diritto di muovere i propri passi, ed il ricchissimo bagaglio di materiale extra-letterario – ideologico, religioso e filosofico – che andava affollando la mente degli intellettuali di mezza Europa, conducendoli inconsapevolmente alla catastrofe d'indifferenza che sarebbe culminata con il più grande crimine attuato dai governi totalitari, ovvero la morte dei diritti individuali dell'uomo e della sua libertà d'espressione, prologo all'invasione della Polonia e allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

In questo senso, hanno un suono ancor meno rassicurante le parole con cui Belgion, negli ultimi due numeri di *French Chronicle*,[87] commenta le discutibili posizioni storico-filosofiche di Henri Massis, già collaboratore di spicco della rivista,[88] secondo cui l'onore di servire la tradizione culturale europea non apparterrebbe al popolo tedesco, in quanto "The Germans cannot see that Graeco-Latin culture and the humane tradition have a fundamental value for civilization",[89] come dimostrato dal fatto che, mentre Mussolini supportava la Chiesa Cattolica, il nazionalsocialismo, combattendo politicamente la propria confessione religiosa, rifiutava l'eredità cristiana. Non importa che si tratti o meno di ipotesi suffragate dalla storia e sostenibili dal punto di vista etico-morale, piuttosto è disarmante constatare fino a che punto il gruppo di «The Criterion» operasse in una condizione d'incoscienza epocale, laddove il tanto predicato *senso del proprio tempo* era andato irrimediabilmente perduto. A questo punto, conta davvero poco il ruolo subalterno, anche se non negletto, assunto dalla letteratura francese in queste scarse pagine finali. Tra i titoli recensiti da Belgion, si ricordano almeno i *phamplets* provocatori del solito Céline, *Mea Culpa* (1936) e *Bagatelles pour un massacre* (1937),[90] *Les Chevaliers de la table ronde* di Cocteau

---

[87] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XVII, no. 67, January 1938, pp. 281-290; vol. XVIII, no. 71, January 1939, pp. 297-311. Curiosamente, l'ultimo numero della rassegna di Belgion chiude materialmente anche l'ultima pubblicazione della rivista, essendo posposto anche all'editoriale di Eliot, *Last Words*, cit.

[88] Cfr. capitolo 3.5 e capitolo 7.

[89] Montgomery Belgion, *French Chronicle*, «The Criterion», vol. XVII, no. 67, January 1938, pp. 281-290.

[90] Cfr. la polemica che riguarda il presunto anti-semitismo di Belgion, quella che Harding definisce "a shameful insensibility to the suffering of German Jews". Il riferimento fatto da Harding è al testo di Anthony Julius, *T. S. Eliot, Anti-semitism and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Tuttavia, si veda l'interpretazione farsesca del testo celiniano fornita da Gide, secondo cui ogni

(1937) e la seconda redazione de *Les Grands Cimitières sous la lune* di Bernanos (1938). In questo cupo orizzonte culturale, come scrive Eliot nell'editoriale con cui si chiudono le pubblicazioni della rivista, l'ideale di *European mind* era definitivamente naufragato nella bufera della storia contemporanea. In fondo, questa rimane l'unica vera giustificazione dello scadente operato di Montgomery Belgion come critico letterario e polemista sociale. Pur essendo stato il principale collaboratore di Eliot negli anni Trenta, è necessario sottolineare con forza che la sua voce non avrebbe mai potuto rappresentare integralmente l'eliotiana *idea of tradition*.

Invero, dei tratti più conservatori e reazionari, sviluppati dal «Criterion» durante quegli anni *oscuri*, sotto l'influenza della cultura francese, la personalità di Belgion rappresentò soltanto una caricatura grossolana. In conclusione, concordo con quanto rilevato dall'ottima analisi di Jason Harding:

> It is quite simply to observe that what Eliot and Belgion had in common was a strain of reactionary, occasionally intolerant, orthodox Tory Anglican morality; a defining trait of the *Criterion* from the late 1920s onward. Unfortunately, Montgomery Belgion's outbursts of bigotry were a caricature of the *Criterion*'s founding and highly cherished desire to fight a rearguard action on behalf of a tradition of Latin-Christian civilization.[91]

affermazione sostenuta nel testo screditerebbe implicitamente se stessa, rivelando esattamente un'idea opposta. In Jason Harding, *The* Criterion, cit. , pp. 154-158.

[91] "È facile osservare che Eliot e Belgion avessero in comune una predisposizione nei confronti della morale reazionaria, spesso intollerante, derivante dall'ortodossia tory-anglicana; un tratto che caratterizzò il *Criterion* dalla fine degli anni Venti in poi. Sfortunatamente, le esternazioni di intolleranza espresse da Montgomery Belgion erano soltanto una caricatura del desiderio, profondamente nutrito, su cui il *Criterion* si fondava, ovvero la volontà di combattere in retroguardia a difesa della tradizione e della civiltà latino-cristiana" (trad. mia). Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 158.

CONCLUSIONE

Londra, 1939 – Sulla soglia del conflitto mondiale. Il fallimento della *European mind*

Nel gennaio 1939, l'*intellectual development* di Eliot sembrava essere giunto ad uno stadio decisivo, quando dichiarava come "a right political philosophy came more and more to imply a right theology – and right economics to depend upon right ethics".[1] Qui il critico contemporaneo si allarma inutilmente. Se nella cogente drammaticità del momento storico gli esordi della critica letteraria eliotiana apparvero più lontani che mai, e proprio questa sua retrospettiva rivela come le preoccupazioni di carattere politico abbiano snaturato "the original framework of a literary review" durante tutti gli anni Trenta, lo spirito dell'editore di «The Criterion» non avrebbe ripudiato in alcun modo la lezione della critica e del pensiero moderno acquisiti nel lungo corso.

Congedandosi dai suoi lettori nell'ultimo editoriale *Last Words*, sebbene costretto a constatare amaramente che con il passare degli anni, "the 'European Mind', which one had mistakenly thought might be renewed and fortified, disappeared from view", Eliot non nascondeva l'orgoglio di aver pubblicato in Gran Bretagna[2] l'opera di numerosi artisti e scrittori internazionali, quali Proust, Valéry e Cocteau, la critica letteraria e culturale di Rivière, Benda e Fernandez, il pensiero di Maurras e Massis, la filosofia di Maritain. Solo un elenco di nomi eccellenti, un pretesto che ribadisse l'assoluta predominanza dei rapporti con la letteratura francese all'interno di un "local forum of international thought" o l'ennesimo florilegio partorito dall'ideologia eliotiana?

---

[1] T. S. Eliot, *Last Words*, «The Criterion», vol. XVIII, no. 71, January 1939, pp. 269-275. Si noti brevemente che Eliot si rifà anche qui all'esempio dei letterati francesi, che animano la vita politica della nazione, al contrario di quanto avviene in Inghilterra.

[2] L'Inghilterra, patria d'adozione del poeta americano, è considerata da Eliot un paese europeo in quanto profondamente *latinizzato*. Come ho cercato di dimostrare, Eliot insisteva frequentemente sull'aspetto unitario della cultura occidentale, con riguardo a quella francese in particolare. Si veda quest'anonima *nota* eliotiana, risalente alla primissima fase della rivista: "If everything derived from Rome were withdrawn – everithing we have from Norman-French society, form the Curch, from Humanism, from every channel direct and indirect, what would be left? A few Teutonic roots and husks. England is a 'Latin' country". In *Notes*, «The Criterion», vol. II, no. 5, October 1923, pp. 104-105. Non a caso, il passo sarà citato da Ernst Robert Curtius in *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 43. Cfr. anche la citazione di Jason Harding, *The* Criterion, cit. , p. 225.

Se è vero che l'etichetta di *rivista-persona* si adatta perfettamente a «The Criterion», meglio che ad ogni altro periodico europeo del Novecento,[3] non si può negare che i diciassette anni di pubblicazione della rivista costituiscano ancora oggi "a valuable record of the thought of that period between two wars",[4] nonché un capitolo fondamentale nella storia della ricezione critica delle opere letterarie e degli artisti stranieri, un ambito in cui il medium comunicativo della carta stampata aveva rappresentato il perfetto *intermediario* culturale. Almeno da questo punto di vista, si può ammettere che «The Criterion» "has served its purpose".[5]

La ricerca del giusto *criterio* per la definizione di un *canone* della modernità, missione cui l'organo editoriale di Eliot sentiva di essere designato, aveva bisogno di una tradizione fortemente radicata nel mondo contemporaneo, che sostenesse il peso ingombrante del presente (e del drammatico, più recente, passato) sulle spalle dei *giganti*. Niente assicurava che il cammino iniziato nella *terra desolata* avrebbe condotto alla terra *promessa*. Ciò nonostante, una volta puntellate le rovine di una civiltà millenaria con qualche frammento, l'esempio fornito dalla cultura letteraria di Francia nel periodo dell'*entre-deux-guerres* rappresentava la base più sicura su cui edificare una problematica modernità.

[3] "I am convinced that *The Criterion* is not the kind of review which can be taken up and continued by one editor after another". T. S. Eliot, *Last Words*, cit.
[4] T. S. Eliot, *Preface*. In «The Criterion», Collected Edition, London, Faber and Faber Limited, 1967.
[5] T. S. Eliot, *Last Words*, cit.

APPENDICE 1.
LA SECONDA VERSIONE DI *ANABASIS* (1930)

A conferma di quanto in precedenza illustrato, riporto integralmente il testo pubblicato da «The Criterion» nel febbraio 1928 (cfr. St.-J. Perse, *From 'Anabase'*, «The Criterion», vol. VII, no.2, February 1928, pp. 137-138), con l'apparato delle varianti facente riferimento alla prima edizione inglese di *Anabasis* (Faber & Faber, 1930, cit.). Le modifiche apportate da Eliot rappresentano infatti il risultato di una stretta collaborazione epistolare, intrattenuta con il Leger in prima persona. Si tratta della prima sezione dell'opera:

I have built myself, with strenght[1] and dignity have I built myself on three seasons,[2] and it promises well, the soil whereon I have established my Law.

Our burnished arms are fair in the morning and behind us the sea is fair. This fruitless earth[3] given over to our horses

is more to us that this incorruptible sky.[4] The Sun is unmentioned but his power is amongst us

and the sea at morning like a pride of the spirit.[5]

Power, who sang on our ways of bivouac and vigil! … At the pure ides of dawn what know we of the primogeniture of dream?[6]

Yet one more year among you! Master of Grain, Master of Salt, and the commonwealth on an even beam!

I shall not hail the people of another shore. I shall not trace in sugar of coral the divers quarters of cities on the slopes. I would simply live among you.[7]

Glory at the threshold of the tents![8] and my strength among you, and the pure idea holds its assize in the day.[9]

… So I haunted the City of your dreams, and I established on[10] the desolate markets the pure communication[11] of my soul, among you

---

[1] strength] honour
[2] on three seasons,] on three great seasons,
[3] This fruitless earth] This husk of earth
[4] is more to us that this incorruptible sky] *(qui al verso successivo)* delivers to us this incorruptible sky
[5] a pride of the spirit.] a presumption of the mind.
[6] Power… dream?] Power, you sang on our tracks of bivouac and vigil. At pure ides of day what know we of our entail of dream?
[7] I shall not trace… among you.] I shall not trace the great / boroughs of towns on the slopes with powder of coral. But I have the idea of living among you.
[8] Glory… tents!] Glory to the threshold of the tents,
[9] and the pure… in the day.] and the idea pure as salt holds its assize in the light time.

invisible and insistent as a fire of thorns in the wind.[12]

Power, you sang on our roads of honour.[13] The spears of the spirit press towards the pleasure of salt….[14] With Salt shall I revive the dead mouths of desire!

He[15] who has not praised thirst and drunk the water of the sands from casque or sallet,[16]

He knows little I think of the soul's communion…[17] (And the Sun is unmentioned but his power is amongst us.)

Men, dusty people[18] and folk of divers devices, people of business and leisure, folk of the frontiers and foreign men, O light folk blown by a breath of wind out of the memory of these places;[19] people of the valleys and of the plateaux and of the highest slopes of this world beyond our shores;[20] seers of signs and sowings[21], confessors of the western gales[22], trackers of beasts and of seasons, breakers of camp in the little dawn wind, seekers of water and watercourses[23] over the wrinkled rind of the world, O seekers, O finders of reasons to be up and to be gone,

you traffick not in a salt more strong than this, when at morning with omen of kingdoms and omen of dead waters swung high over the smokes of the world, the drums of exile waken on the marches

Eternity yawning on the sands.

… In a comely robe among you. For another year among you. 'My glory is upon the seas, my strength is among[24] you!

To our destiny promised this breath of other shores, and there beyond seedtime and harvest[25], the splendour of an age that rests on the beam of a scale…'[26]

Geometry hung on the veins of salt! there on my brow where the poem is formed, I inscribed this chant of all a people, a whole people, the wildest,

drawing to our ways the keels

unforgotten unforgettable.[27]

---

[10] on] in

[11] communication] commerce

[12] wind.] gale.

[13] honour.] splendour….

[14] The spears of the spirit press towards the pleasure of salt….] 'In the delight of salt the mind shakes its tumult of spears….

[15] He] Him

[16] from casque or sallet,] from a sallet

[17] He knows… communion…] I trust him little in the commerce of the soul….'

[18] dusty people] creatures of dust

[19] O light folk blown by a breath of wind out of the memory of these places;] O men of little weight in the memory of these lands;

[20] people of the valleys… beyond our shores;] people from the valleys and the uplands and the highest slopes of this world to the shores' end;

[21] sowings] seeds

[22] gales] winds

[23] seekers of water and watercourses] seekers of watercourses

[24] among] amongst

[25] seedtime and harvest] the seeds of time

[26] the splendour… a scale…'] the splendour of an age at its height on the beam of the scales….'

[27] Geometry… unforgettable.] Calculations hung on the layers of salt! there at the sensitive point on my brow where the poem is formed, I inscribe this chant of all a people, the most rapt god-drunken, / drawing to our dockyards eternal keels

APPENDICE 2.
UN BREVE CENNO AI CLASSICI DI FRANCIA

Come ho sottolineato in precedenza, l'interesse per la letteratura francese in «The Criterion» non è rivolto esclusivamente al versante contemporaneo e moderno, ma è ben fondato su un sentimento di educazione che trova nella tradizione della classicità europea i parametri fondamentali per la formazione non solo del buon letterato e del critico avvertito, ma innanzitutto dell'uomo. Questo, al di là delle battaglie combattute contro le accademie americane, è il vero spirito umanistico della rivista. Ricerca della classicità, ovvero scavare alle radici di una cultura millenaria: non stupisce allora la posizione difesa da Eliot in prima persona riguardo al valore dell'insegnamento, tra gli altri, delle lingue e della letteratura classiche, mezzi di trasmissione dell'eredità greco-romana. Che poi questo dato, tante volte rimarcato, contrasti clamorosamente, secondo alcuni studiosi, con quell'ideale di Cristianità riproposto dall'editore a più riprese durante gli anni Trenta, ciò non testimonia di un rinnovato e anacronistico duello tra il mondo pagano e quello cristiano, bensì ci dimostra ancora una volta come il concetto di classicità si allarghi di molto all'interno del canone della modernità, arrivando a comprendere tradizioni e stili di un passato del quale non è sufficiente percepire *the pastness*, ma sempre più appare necessario comprendere l'attualità, la visibile presenza.

In ambito francese, gli interventi che ho qui raccolto sono senza dubbio eterogenei, sia per quanto riguarda il genere letterario, sia per il periodo e la tradizione in cui si iscrivono gli autori considerati; tuttavia, alla luce di quanto detto sopra, si manifesta la necessità di separare nettamente la letteratura di un passato recente, o recentissimo, da quella che qui trova spazio. Con questo, intendo sottolineare come le scelte all'interno di un canone, nonostante gli sforzi di idealità esibiti nel tentativo duplice di storicizzare ed attualizzare qualunque scrittore, subiscano il fascino della modernità. Si può ben dire che alcuni testi letterari siano più attuali di altri, o almeno manifestino un'attualità più problematica e bisognosa di costante disamina. In questo senso, i classici di Francia selezionati da «The Criterion» vanno a comporre un'eredità indiscussa, direi aproblematica. Resterebbe da esaminare di nuovo i criteri della selezione, ma ho già sostenuto, seguendo Eliot, che essi dovrebbero essere i medesimi

con cui il critico moderno affronta, o dovrebbe affrontare, la letteratura mondiale di ogni tempo. Vorrei soltanto sottolineare come la tradizione romantica, ancora una volta, scompaia dall'orizzonte letterario e critico, per lasciare spazio ad una diversa linea interpretativa: Montaigne e Diderot, in questo caso, sono i nomi da opporre con forza all'umanesimo sentimentale di Rousseau, nemico giurato della critica anti-romantica, che Eliot imparò a disprezzare sin dall'epoca in cui studiava ad Harvard con Irving Babbit. L'articolo di Selby, *Bacon and Montaigne*,[1] è un apprezzabile esempio di critica filologica e comparatistica, secondo quello che è stato definito il *metodo dei passi paralleli*: qui l'annosa questione della fonti letterarie di un autore è affrontata con strumenti moderni e diviene soprattutto un'arte della citazione e della traduzione tanto dai classici (Seneca e Plutarco, Tommaso e Agostino) quanto dai contemporanei. In questo, Montaigne si dimostra profondo conoscitore e interprete dei classici al di fuori di ogni schema classicista: egli non trascende le regole in quanto genio, ma dimostra che il pensiero umano è in grado di darsi il controllo, gli obblighi e la costrizione necessari alla liberazione dell'animo.

L'intervento che riguarda Diderot,[2] invece, si inscrive nell'ambito della critica stilistica e considera la prosa dell'autore illuminista, e in particolare l'epistolario con Sophie Volland. Forse qui, in contrasto con la posizione critica che definiva l'opera di Diderot come priva di uno stile letterario vero e proprio, Birrell esagera i meriti di un tale scrittura. Egli ne mette in risalto la musicalità e le qualità liriche, la capacità di sondare gli angoli più riservati della mente e la gradevolezza del dialogo, la rappresentazione dei costumi e il sentimento meditativo che evoca nella descrizione di una natura solitaria, delineando così affinità interessanti con lo stile riflessivo di Proust, ma anche cadendo in troppe contraddizioni per quanto riguarda il reale divario tra tale presunta modernità dell'autore ed i numerosi aspetti di una poetica pre-romantica, che invece si vorrebbe del tutto esclusa dalla sua personalità.

Anche la predilezione per un poeta oscuro, come Villon, si spiega lungo questa direttiva, e ancor più l'attenzione rivolta agli sviluppi del verso francese a cavallo del 600. Il discorso di Aldington[3] in realtà è incentrato sulla biografia dell'autore, che viene descritto come una sorta di poeta maledetto *ante litteram*: il suo disprezzo nei confronti

[1] F.G. Selby, *Bacon and Montaigne*, «The Criterion», vol. X, no. 3, January 1925, pp. 258-277.
[2] Francis Birrell, *Things Diderot could do*, «The Criterion», vol. XII, no. 49, July 1933, pp. 632-641.
[3] Richard Aldington, *François Villon*, «The Criterion», vol. III, no. 11, April 1925, pp. 376-388.

delle convenzioni sociali sembra così rispecchiarsi in un'aperta sfida alle regole della retorica tradizionale, nel suo uso di un linguaggio allusivo e ironico che ha subito per secoli l'accusa di oscurità. Un'artista paradossale, insomma, capace di dedicare ballate di una delicata devozione, ma anche d'irrisoria crudeltà; quel che di Villon rimane oggi, al di là dello sforzo richiesto al lettore per la necessaria decifrazione di buona parte della sua produzione poetica, è la certezza della fragilità, la debolezza di fronte al peccato originale, che è insito tanto nell'uomo quanto nel poeta, nella vita quanto nell'ideale artistico della bellezza. Con tutta cautela, vorrei ricordare come l'immagine del poeta che smarrisce la propria identità e funzione sociale, e pensa di affidarsi ad un alfabeto di segni indecifrabili per recuperare un'aurea di sacralità, è un personaggio ben noto alla tradizione letteraria moderna, che ha vissuto a lungo lo smarrimento di un Pierrot o l'asettica prigionia della torre d'avorio, ma senza smettere ad ogni modo di confidare nel potere dell'arte.

L'articolo firmato da Alan M. Boase, con il titolo *Then Malherbe came*,[4] assume un ruolo del tutto particolare, poiché si tratta della più esplicita presa di posizione all'interno di questo gruppo, come si può comprendere sin dal suo esordio:

> There must be many readers of French poetry, who have been surprised and disappointed to realize that the age of Donne, of Góngora and of Giambattista Marino apparently failed to produce in France any good poetry showing the same tendencies as these three writers […] 'Where are the French metaphysical poets?' that is the form in which I have always put the question.[5]

Una poetica dell'ingegno e del concettismo, insieme con un nuovo senso del ritmo prosodico modulato sul movimento del pensiero, sono i caratteri di cui l'autore va alla scoperta in alcuni poeti del tardo Rinascimento, che si allontanarono, pur senza conseguire risultati eccezionali, dalla scuola di Ronsard: Jean de Sponde si distingue per le *pointes d'esprit* e la fermezza del verso, che produce effetti ben sostenuti in strutture strofiche dall'ampio respiro, per l'abilità nell'organizzare il materiale mitologico con le tematiche dell'immaginario di Amore e Morte, a dipingere l'eterna lotta della carne con lo spirito; Jean Godard, al contrario, è autore troppo vicino alle scuole parigine della lirica, per poter esprimere con libero ingegno quel che l'immaginazione gli suggerisce,

[4] Alan M. Boase, *Then Malherbe came*, «The Criterion», vol. X, no. 39, January 1931, pp. 287-306.
[5] "Molti lettori di poesia francese saranno rimasti sorpresi e delusi nel realizzare come, apparentemente, l'epoca di Donne, Góngora e Giambattista Marino, non abbia prodotto in Francia un buon livello di poesia che mostrasse i medesimi caratteri di questi tre autori […] 'Dove sono i poeti metafisici di Francia?' questo è il modo in cui ho sempre posto la questione". (trad. mia).

ma il suo fallimento, secondo Boase, è più importante della facile gloria conseguita da un Malherbe; Etienne Durand appare, in ultimo, come un dominatore del concetto metafisico, un genio lirico puro che erige la sua scrittura sul rapporto tra la musicalità del verso e l'assonanza del pensiero, tra il potere della pronuncia e quello della *raisonance*. Il commento di Boase si alterna, con buon metodo, alla presentazione di numerosi testi esemplificativi, dei quali si mantiene la versione originale; questo permette al lettore di prendere una posizione precisa, verificando le proposte avanzate dall'autore del saggio e mettendo concretamente a confronto i testi francesi con quelli, ben più consueti, di un Donne o di un Crashaw. Sarebbe limitativo sostenere che l'articolo di Boase non sia altro che una propaggine del magistero eliotiano, un'altra tappa della campagna svolta in «The Criterion» contro la *dissociazione della sensibilità*. Se evitassimo di subordinare totalmente il lavoro comparativo e critico che l'autore ha svolto ad ogni facile manifestazione di una pur chiara politica culturale, forse riusciremmo ad apprezzare meglio il tentativo di delineare, attraverso l'opera di questi sconosciuti poeti, un cambiamento epocale nello spirito dell'uomo, così come si realizzò nell'arte e in letteratura, alla fine del Rinascimento:

> Que d'autres y cherchent s'ils veulent, le lat et le miel: nous y cherchons ce qui s'appellent l'esprit et la vie; la vie, dirai-je avec raison, puisque toute langue qui manque en son débit de ce rayon divin, céleste, qu'on appelle puissante dextérité, souple, agile, affillée, est morte.[6]

In tal senso allora, ristabilire la posizione di Ronsard nel proprio tempo significava strappare alla critica romantica quello che era stato resuscitato come un campione del sentimento melancolico: dunque lo scontro avviene sul piano critico, poiché ogni scelta dispiega necessariamente un apparato di spiegazioni e confutazioni delle tesi avversarie, che la rende sempre attuale all'interno di un dibattito.

P. Mansell Jones[7] s'incarica appunto di denudare gli errori tipici di una critica anacronistica nell'approccio a Ronsard. Se la scarsa fortuna del poeta era stata a lungo debitrice di alcuni pregiudizi critici circa il suo culto dell'antichità e l'imitazione di Petrarca, non meno fuorviante appare la posizione di chi vede il poeta indulgere in una

---

[6] "Vadano pure altri in cerca del latte e del miele, se lo desiderano: noi andiamo in cerca di ciò che chiamano lo spirito e la vita; la vita, direi, insieme con la ragione, poiché qualunque lingua manchi di questa ragione divina, celeste, che alcuni definiscono quale potente abilità, obbediente, agile e sottile, è come morta" (trad. mia). Marie de Gournay, *Apologie pour celle qui escrit* (1619). Citato in Alan M. Boase, cit.

[7] P. Mansell Jones, *The approach to Ronsard*, «The Criterion», vol. XII, no. 49, July 1933, pp. 571-584.

“languid fallacy of art for art’s sake”, secondo la presunzione di un gusto romantico che solo Middleton Murry, segnala l’autore, si è incaricato coscientemente di sfumare nel proprio giudizio: il sentimento platonico e petrarchesco che anima l’opera di Ronsard ci testimonia, infatti, un ideale di bellezza, e non di passione. Secondo Mansell Jones, è una questione di parametri critici: ogni età storica si serve delle formule che più si addicono a rappresentare simbolicamente la realtà attraverso una forma della mente poetica. Ronsard fu una poeta vivo e dotto nella sua epoca, ma lo sguardo del critico post-romantico non può che cogliere quanto quell’ideale artistico sia oggi più avvicinabile agli antichi che non alla modernità: in fondo, “Reason was not his [Ronsard’s] god. Passion was not his master […] he had Intelligence, which is, after all, the supreme classic virtue”.

La polemica letteraria, pur rischiando di sfiorare eccessi provocatori che possono pregiudicare l’esito di una buona interpretazione, ha da sempre il grande vantaggio di riavvicinare i contendenti e i lettori ad un oggetto letterario dimenticato. Intendo ovviamente l’autore negletto, sepolto da secoli di oblio interpretativo, ma anche quello che abbiamo smesso di conoscere nel momento stesso in cui alla sua opera si è andato sostituendo il peggior pregiudizio della critica, ovvero la produzione dei florilegi celebrativi, quando lo studio si trasforma in salotto borghese. Se tuttavia la polemica letteraria è in grado di scampare da entrambi i pericoli, questo non vuol dire che appartenga ad un partito di moderati; bensì, la caratteristica più importante è proprio il suo essere *di parte*. In questo modo, anche il lettore di «The Criterion» diviene un militante in senso lato, poiché è sempre chiamato a rispondere con una presa di posizione letteraria ben precisa alle proposte della rivista: ciò garantisce, a sua volta, un buon livello di intima attualità ad ogni argomento, autore, periodo della storia letteraria. Ovvero, il *sine qua non* metodologico di ogni buon critico.

SOMMARIO RAGIONATO DELLA LETTERATURA EUROPEA[1] SULLE PAGINE DI «THE CRITERION»

Vol. I

No. 1, October 1922, pp. 16-33
F. M. Dostoevsky
Plan of the novel 'The life of a great sinner' (Trans. by S. S. Koteliansky and Virginia Woolf)

No.1, October 1922, pp. 89-93
Hermann Hesse
Recent German Poetry

No.1, October 1922, pp. 94-103
Valery Larbaud
The 'Ulysses' of James Joyce

No.2, January 1923, pp. 105-118
John Mackinnon Robertson
Gustave Flaubert

No.2, January 1923, pp.119-126
Roger Fry
Mallarmé's 'Herodiade'

[1] Per un sommario ragionato delle presenze e dei contributi di argomento italiano, cfr. Andrea Fortunato, *La letteratura italiana sulle pagine di "The Criterion" (1922-1939)*, pp. 55-59.

No.2, January 1923, pp.127-142
Ernst Robert Curtius
Balzac

No. 2, January 1923, pp. 196-201
Ramon Gomez de la Serna
From 'The Museum' (Trans. by F. S. Flint)

No.3, April 1923, pp. 217-226
Two unpublished letters of F. Dostoievsky (Trans. by S. S. Koteliansky)

No.3, April 1923, pp. 227-242
Julien Benda
A Preface

No.3, April 1923, pp. 267-276
Paul Valéry
The Serpent (Trans. by Mark Wardle)

No. 3, April 1923, pp. 277-292
Antonio Marichalar
Contemporary Spanish Literature

No.4, July 1923, pp. 329-347
Jacques Rivière
Notes on a possible generalisation of the theories of Freud (Trans. by F. S. Flint)

Vol. II

No. 5, October 1923, pp. 95-102
Hugo Von Hofmannsthal
Greece

No. 6, February 1924, pp. 188-200
L. Lévy-Bruhl
Primitive mentality and gambling

No. 6, February 1924, pp. 201-203
Gerhart Hauptmann
Notes on art and life (Trans. by A. W. G. Randall)

No. 7, April 1924, pp. 311-320
Ernst Robert Curtius
On the style of Marcel Proust (Trans. by F. S. Flint)

No. 8, July 1924, pp.376-394
Marcel Proust
The death of Albertine (C. K. Scott Moncrieff)

No. 8, July 1924, pp. 431-432
C. P. Cavafy
Ithaca (Trans. by G. Valassopoulo)

Vol. III

No. 9, October 1924, pp. 84-102
Ramon Fernandez
The experience of Newman (Trans. by Richard Aldington)

No. 9, October 1924, pp. 120-128
Walter Hanks Shaw
The foreign theatre. The soirèe de Paris

No. 10, January 1925, pp. 164-169
A few extracts from letters - Exchanged between Leo Nicolayevich Tolstoy and N.N. Strakhov relating to F.M. Dostoevsky

No. 10, January 1925, pp. 258-277
F. G. Selby
Bacon and Montaigne

No. 11, April 1925, pp. 376-388
Richard Aldington
François Villon

No. 11, April 1925, pp. 437-440
J. Kessel
A note from Paris

Vol. IV

No. 1, January 1926, pp. 19-31
Frederic Manning
A French criticism of Newman

No. 1, January 1926, pp. 125-137
Jean Cocteau
Scandales

No. 2, April 1926, pp. 224-243
Henri Massis
Defence of the West, I (Trans. by F. S. Flint)

No. 2, April 1926, pp. 287-296
Ivan Bunin
A night at sea (Trans. by N. A. Duddington)

No. 2, April 1926, pp. 357-362
Antonio Marichalar
Madrid Chronicle

No. 3, June 1926, pp. 421-435
T. Sturge Moore
A poet and his technique, I

No. 3, June 1926, pp. 476-493
Henri Massis
Defence of the West, II (Trans. by F. S. Flint)

No. 3, June 1926, pp. 552-562

Dostoevsky on 'The brothers Karamazov' (Trans. by S. S. Koteliansky)

No. 4, October 1926, pp. 645-658

Ramon Fernandez

The experience of Newman: reply to Frederic Manning (Trans. by F. S. Flint)

No. 4, October 1926, pp. 681-693

T. Sturge Moore

A poet and his technique, II

No. 4, October 1926, pp. 726-732

Max Rychner

German Chronicle

Vol. V

No. 1, January 1927, pp. 7-22
Jacques Maritain
Poetry and religion, I (Trans. by F. S. Flint)

No. 1, January 1927, pp. 57-73
Humbert Wolfe
English bards and French reviewers

No.1, January 1927, pp. 81-87
George Caffrey
Rudolf Borchardt

No. 1, January 1927, pp. 94-99
Antonio Marichalar
Madrid Chronicle

No. 2, May 1927, pp. 202-213
Anna Lenah Elgstrom
Two of the Red Cross (Trans. by J. Mortensen)

No. 2, May 1927, pp. 214-230
Jacques Maritain
Poetry and religion, II (Trans. by F. S. Flint)

No. 2, May 1927, pp. 241-246
Max Rychner
German Chronicle

Vol. VI

No. 1, July 1927, pp. 57-64
A. den Doolaard
Dutch Chronicle

No. 3, September 1927, pp. 229-235
Charles Mauron
Concerning 'intuition' (Trans. by T. S. Eliot)

No. 3, September 1927, pp. 250-257
Walter Hanks Shaw
The contemporary French theatre: A short survey

No. 4, October 1927, pp. 292-304
D. S. Mirsky
Chekhov and the English

No. 4, October 1927, pp. 332-339
Ramon Fernandez
A note on intelligence and intuition (Trans. by T. S. Eliot)

No. 4, October 1927, pp.348-356
Antonio Marichalar
Madrid Chronicle

No. 5, November 1927, pp. 389-397

Ernst Robert Curtius

Restoration of the Reason (Trans. by W. Stewart)

No. 5, November 1927, pp. 418-425

Vasudeo A. Metta

Bias in History

No. 6, December 1927, pp. 534-541

Max Rychner

German Chronicle

Vol. VII

No. 1, January 1928, pp. 5-15
Charles Maurras
Prologue to an essay on criticism, I (Trans. by T. S. Eliot)

No. 2, February 1928, pp. 100-119
Max Scheler
Future of man (Trans. by H. Becker)

No. 2, February 1928, pp. 137-138
St. J. Perse
From 'Anabase' (Trans. by T. S. Eliot)

No. 3, March 1928, pp. 204-218
T. S. Eliot
The 'Action Française', M. Maurras e Mr. Ward

No. 3, March 1928, pp. 204-218
Charles Maurras
Prologue to an essay on criticism, II (Trans. by T. S. Eliot)

No. 3, March 1928, pp. 219-231
Peter Quennell
Notes on a reading of Jules Laforgue

No. 3, March 1928, pp. 253-259
A. den Doolaard
Dutch Chronicle

No. 4, June 1928, pp. 325-341
Sirdar Ikbal Ali Shah
The meeting of East and West

No. 4, June 1928, pp. 364-378
Leo Ward
L'Action Française

Vol. VIII

No. 30, September 1928, pp. 33-34
C. P. Cavafy
Two poems (Trans. by G. Valassopoulo)

No. 30, September 1928, pp. 122-127
Antonio Marichalar
Madrid Chronicle

No. 31, December 1928, pp. 258-269
Pierre Gaxotte
Fustel de Coulanges (Trans. by T. S. Eliot)

No. 31, December 1928, pp. 298-304
Max Rychner
German Chronicle

No. 33, July 1929, pp. 592-615
Hans Siemsen
The story of my brother (Trans. by M. Gabain)

Vol. IX

No. 34, October 1929, pp. 110-116
A. Den Doolaar
Dutch Chronicle

No. 35, January 1930
Ernst Wiechert
The Centurion (Trans. by M. Gabain)

No. 35, January 1930, pp. 228-245
Ramon Fernandez
A humanist theory of Value (Trans. by T. S. Eliot)

No. 36, April 1930, pp. 402-419
H. L. Tomlinson
War Books

No. 36, April 1930, pp. 476-481
Bonamy Dobrée (with the kind permission of 'Gure Herria')
Achigar (*translated from the Basque*)

No. 37, July 1930, pp. 604-605
Don Luis de Góngora y Argote
A fragment from the Solitudes (Trans. by E. M. Wilson)

No. 37, July 1930

Robert Sencourt

Guy de Maupassant

No. 37, July 1930, pp. 710-717

Max Rychner

German Chronicle

Vol. X

No. 38, October 1930, pp. 23-31
Charles Mauron
On reading Einstein (Trans. by T. S. Eliot)

No. 38, October 1930, pp. 35-54
Rudolph Kassner
Concerning Vanity (Trans. by M. Gabain)

No. 38, October 1930, pp. 75-94
Julien Benda
Of the Idea of Order and the Idea of God. Study for a System of Metaphysics (Trans. by J. F. Scanlan)

No. 39, January 1931, pp. 280-286
Panteleimon Romanov
A Catastrophe (Trans. by E. Vishnevskaya)

No. 39, January 1931, pp. 287-306
Alan M. Boase
Then Malerbe came

No. 39, January 1931, pp. 315-321
Roger Hinks
Art Chronicle. Variations on a theme by Valéry

No. 40, April 1931, pp. 393-411
Thomas Mann
An appeal to Reason: A Speech Delivered in Berlin on Oct. 17, 1930 (Trans. by H. T. Lowe-Porter)

No. 40, April 1931, pp. 499-504
Antonio Marichalar
Spanish Chronicle

No. 41, July 1931, pp. 614-625
René Taupin
The example of Rémy de Gourmont

No. 41, July 1931, pp. 682-708
Friedrich Gundolf
Eduard Mörike (Trans. by W. E. Delpe and Dr. Richey)

Vol. XI

No. 42, October 1931, pp. 50-57
B. Eichenbaum
Tolstoi's 'War and Peace' (a new theory) (from *Tolstoi and the 'Fifties*)

No. 42, October 1931, pp. 96-104
Max Rychner
German Chronicle

No. 43, January 1932, pp. 296-303
Antonio Marichalar
Spanish Chronicle

No. 44, April 1932, pp. 422-438
C. M. Bowra
The position of Alexander Blok

No. 44, April 1932, pp. 474-489
Orlo Williams
Fiction Chronicle

No. 45, July 1932, pp. 664-675
Hermann Broch
Disintegration of Values

No. 45, July 1932, pp. 705-710

Max Rychner

German Chronicle

Vol. XII

No. 46, October 1932, pp. 80-90
Montgomery Belgion
French Chronicle

No. 47, January 1933, pp. 185-199
Robert Aron and Arnaud Dandieu
Back to flesh and blood (a political programme)

No. 47, January 1933, pp. 215-219
André Malraux
Preface to the Fench tranlsation of 'Lady Chatterley's Lover'

No. 47, January 1933, pp. 250-256
Antonio Marichalar
Spanish Chronicle

No. 48, April 1933, pp. 339-354
Vicomte Léon de Poncins
France's fight against Americanization (Trans. by Charles K. Colhoun)

No. 48, April 1933, pp. 371-389
A. L. Rowse
An Epic of Revolution. Reflections on Trotsky's History

No. 48, April 1933, pp. 404-420
Montgomery Belgion
A postscript on Mr. André Gide.

No. 48, April 1933, pp. 441-453
Algar Thorold
Maine de Biran

No. 48, April 1933, pp. 454-467
Charles Mauron
The Cow

No. 49, July 1933, pp. 549-570
Thomas Mann
Freud's position in the history of Modern Thought (Trans. by T. H. Lowe-Porter)

No. 49, July 1933, pp. 571-584
P. Mansell Jones
The approach to Ronsard

No. 49, July 1933, pp. 632-641
Francis Birrell
Things Diderot could do

Vol. XIII

No. 50, October 1933
Marta Karlweis (Frau Jakob Wassermann)
Hugo von Hofmannsthal: A Letter to a Doctor About a Poet (Trans. by M. D. Hottinger)

No. 51, January 1934, pp. 196-201
Philip Mairet
The moral dilemma of the Age of Science

No. 51, January 1934, pp. 279-286
Orlo Williams
Fiction Chronicle

No. 51, January 1934, pp. 300-306
Max Rychner
German Chronicle.

No. 52, April 1934, pp. 371-381
Theodor Haecker
Thodicy and Tragedy (Trans. by A. Dru)

No. 53, July 1934, pp. 642-655
Montgomery Belgion
French Chronicle

Vol. XIV

No. 55, January 1935, pp. 218-238
Charles Du Bos
On 'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci' by Paul Valéry (Trans. by E. C. Mayne)

No. 55, January 1935, pp. 283-291
John Cournos
Russian Chronicle. Soviet Russia and the Literature of Ideas

No. 56, April 1935, pp. 379-390
Charles Mauron
Short essay on Perfection

No. 56, April 1935, pp. 457-470
Antonio Marichalar
Spanish Chronicle. The Tercentenary of Lope de Vega

Vol. XV

No. 58, October 1935, pp. 18-29
P. Mansell Jones
The failure of Amiel

No. 58, October 1935, pp. 83-96
Montgomery Belgion
French Chronicle

No. 60, April 1936, pp. 393-417
G. M. Turnell
Intoduction to the study of Tristan Corbière

No. 60, April 1936, pp. 424-440
Rayner Heppenstall
The frankness of the West

No. 60, April 1936, pp. 489-501
Max Rychner
German Chronicle

Vol. XVI

No. 62, October 1936, pp. 14-32
Montgomery Belgion
Verisimilitude in Tchekhov and in Dostoievsky

No. 62, October 1936, pp. 90-102
Antonio Marichalar
Spanish Chronicle. Garcilaso and Bécquer

No. 63, January 1937, pp. 269-286
Henri Massis
Proust: the twenty years' silence (Trans. Montgomery Belgion)

No. 63, January 1937, pp. 309-319
Montgomery Belgion
French Chronicle

No. 64, April 1937, pp. 424-430
Philip Mairet
Valuation of Freud

No. 65, July 1937, pp. 585-602
D. A. Traversi
Dostoevsky

Vol. XVII

No. 67, January 1938, pp. 281-290
Montgomery Belgion
French Chronicle

No. 69, July 1938, pp. 707-716
Antonio Marichalar
Spanish Chronicle. Ideas and Beliefs of Jose Ortega y Gasset

Vol. XVIII

No. 70, October 1938, pp. 13-28
Montgomery Belgion
The measure of Kafka

No. 71, January 1939, pp. 179-194
Friedrich Gundolf
Bismarck's 'Reflections and Reminescences' as a literary monument (Trans. by R. H. Pender)

No. 71, January 1939, pp. 225-235
Ezra Pound
René Crevel

No. 71, January 1939, pp. 297-311
Montgomery Belgion
French Chronicle

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La maggiore parte del lavoro è stata svolta presso l'Istituto di Anglistica dell'Università degli Studi di Milano, sulle pagine di «The Criterion», Collected Edition, London, Faber and Faber Limited, 1967. Ho riportato di seguito i principali riferimenti bibliografici:

L'opera fondamentale di Thomas Stearns Eliot

T. S. Eliot, *The Idea of a Christian Society*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1940.

T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1949.

T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1950.

T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber Limited, 1962.

T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and other writings*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1965.

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

T. S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992.

T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, London, Faber and Faber Limited, 1993.

T. S. Eliot, *The Sacred Wood and Major Early Essays*, New York, Dover Publications, 1998.

T. S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2003.

Autori internazionali

St.-J. Perse, *Anabasis*, with a Translation into English by T. S. Eliot, London, Faber & Faber limited, 1930.

Giuseppe Ungaretti, *Traduzioni: St.-J. Perse, William Blake, Gongóra, Essenin, Jean Paulhan, Affrica*, Roma, Novissima, 1936.

Stephan Mallarmé, *Opere scelte*, a cura di Luigi de Nardis, Parma, Guanda, 1961.

Marco Fini e Mario Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Lerici, 1965.

Jules Laforgue, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Lerici, 1965.

Virginia Woolf, *Collected Essays*, London, Chatto & Windus, 1966.

Charles Cros / Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970.

Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, édition critique par Daniel Grojnowski, Genéve, Librairie Droz, 1980.

Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

Guy de Maupassant, *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

Paul Valéry, *Opere Poetiche*, a cura di Giancarlo Pontiggia, Parma, Guanda, 1989.

Jean Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, postfazione di Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi, 1990.

Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990.

Hermann Hesse, *Siddharta*, traduzione di Massimo Mila, Milano, Adelphi, 1992.

Stephan Mallarmé, *Œuvres complètes*, voll. I-II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, a cura di Giuseppe Sertoli, Torino, Einaudi, 1999.

Edoardo Esposito (a cura di), *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 2000.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.

Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

Bibliografia critica

Lina Morino, *La* Nouvelle revue française *dans l'histoire des lettres (1908-1937)*, Paris, Gallimard, 1939.

Agostino Lombardo, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

Edward Green, *T. S. Eliot et la France*, Paris, Boivin, 1951.

Albert Mordell, *T. S. Eliot's deficiencies as a social critic. T. S. Eliot – Special pleader as book reviewer and literary critic*, Kansas, Haldeman-Julius, 1951.

Neville Braybrooke (edited by), *Thomas Eliot : a symposium for his seventieth birthday*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1958.

F. O. Matthiessen, *The achievement of T. S. Eliot: an essay on the nature of poetry*, with a chapter on Eliot's later work by C. L. Barber, London, Oxford University Press, 1958.

Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, introduction by R. Ellmann, New York, Dutton & Co. , 1958.

Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

Edmund Wilson, *Axel's castle : a study in the imaginative literature of 1870-1930*, New York, C. Scribners & sons, 1959.

Seán Lucy, *T. S. Eliot and the idea of tradition*, London, Cohen & West, 1960.

Enid Starkie, *From Gautier to Eliot: the influence of France on English literature, 1851-1939*, London, Hutchinson, 1960.

Herbert Howarth, *Notes on some figures behind T. S. Eliot*, London, Chatto & Windus, 1965.

Leonard Greenbaum, *The Hound & Horn: the history of a literary quarterly*, London, The Hague, 1966.

Laura Caretti, *T. S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia: 1923-1965*, Bari, Adriatica, 1968.

Allen Austin, *T. S. Eliot: the literary and social criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.

John D. Margolis, *T. S. Eliot's intellectual development, 1922-1939*, Chicago, University Press of Chicago, 1972.

Franco Simone (diretto da), *Dizionario critico della letteratura francese*, Torino, UTET, 1972.

Malcolm Bradbury and James McFarlane (edited by), *Modernism: 1890-1930*, New York, Penguin, 1981.

Sergio Antonielli, *Letteratura del disagio. Dal decadentismo ai nostri giorni: i protagonisti della poesia e della narrativa, i maestri della critica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984.

Harold Bloom (edited by), *T. S. Eliot*, New York, Chelsea House, 1985.

Vanna Gazzola Stacchini, La critica italiana e le culture straniere. Orientamenti degli anni venti, Teramo, Giunti & Lisciani, 1985.

Leighton Hodson (edited by), *Marcel Proust: the critical heritage*, New York, Routledge, 1989.

Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

Augusto Del Noce, *Filosofi dell'esistenza e della libertà: Spir, Chestov, Lequier, Renouvier, Benda, Weil, Vidari, Faggi, Martinetti, Rensi, Juvalta, Mazzantini, Castelli, Capograssi*, Milano, Giuffrè, 1992.

Claudio Guillén, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992.

Michael H. Levenson, *A Genealogy of modernism: a study of english literary doctrine, 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Renzo Crivelli, *Introduzione a T. S. Eliot*, Roma, Laterza, 1993.

Beaumarchais, Couty e Rey (a cura di), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La nuova Italia, 1995.

Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1995.

Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, edited by Diane F. Gillespie, Oxford, Blackwell Publishers for the Shakespeare Head Press, 1995.

Franco Marenco (diretto da), *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. III, Torino, UTET, 1996.

David Goldie, *A critical difference: T. S. Eliot and John Middleton Murry in English literary criticism*, *1919-1928*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Ronald Schuchard, *Eliot's dark angel: intersections of life and art*, London, Oxford University Press, 1999.

Warren Roberts and Paul Poplawski, *A bibliography of D. H. Law1rence,* Cambridge, Cambridge university uress, 2001.

Jason Harding, *The* Criterion*: Cultural politics and periodical networks in inter-war Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Paolo Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. II, Torino, Einaudi, 2003.

Gerald Gillespie, *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Washington, The Catholic University of America Press, 2003

Edoardo Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'*entre deux guerres, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2004.

Mark S. Micale (edited by), *The mind of modernism: medicine, psychology, and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

INDICE DEI NOMI

Abel, R., 141n, 142, 143n, 152 e n.
Adler, A., 27.
Agostino, A., 244.
Alain-Fournier, 141.
Aldington, R., 14n, 43, 209n, 244 e n.
Andrewes, L., 48, 49 e n.
Angioletti, G. B., 207 e n, 208.
Aristotele, 32, 42.
Arland, M., 38 e n.
Arnauld, M., 21n.
Arnold, M., 22, 40.
Apollinaire, G., 209.
Aron, R. (e Dandieu, A.), 222 e n.
Auden, W. H., 72, 152, 178n.
Austin, Allen, 138n.

Babbitt, I., 19 e n, 31n, 35-36, 40n, 41, 49, 55n, 63-64, 137.
Baker, E. A., 27n, 36n, 62n, 125n, 158n, 172n, 200n, 211n.
Balzac, H. de, 169-170.
Barreda, O., 143.
Barrés, M., 41, 60, 61 e n, 169.
Barthes, R., 210, 211n.
Baudelaire, C., 66, 73, 75, 83 e n, 84-85, 90, 92-94, 98, 100, 117n, 157n, 173, 177, 178n, 187.
Beaumarchais, J.-P., 14n, 72n, 161n, 163n.
Beaumont, E. de, 211.
Beckett, S., 201.
Belgion, M., 61n, 91, 202-203, 208-209, 218-220, 221-222 e n, 223-224, 225-226 e n, 228, 230-231 e n, 232, 233-235 e n, 236, 237-238 e n.

Bell, C., 185n, 200-201.
Benda, J., 18, 19 e n, 39, 40-41 e n, 42, 45, 46n, 56, 139, 168, 226, 239.
Bennett, A., 185.
Benjamin, W., 143.
Bergson, H., 31 e n, 32, 122
Bernanos, G., 222, 232, 234-235, 236 e n, 238.
Bertinetti, P., 51n.
Birrell, F., 185, 244 e n, 267.
Blake, W., 32-33, 118n, 124n, 229.
Blondel, M., 236.
Bloom, H., 12, 109n.
Blunden, E., 83n.
Boase, A. M., 245-246 e n.
Bontempelli, M., 9.
Bourget, P., 172-173, 176-177.
Bradley, F. H., 31 e n, 48.
Braque, G., 209.
Brecht, B., 100.
Breton, A., 88, 92, 100, 108, 144 e n, 210n, 212, 220.
Bridges, R., 79.
Brönte, E., 177.
Browning, R., 120
Brunetière, F., 51.
Byron, G. G., 172n, 229.

Caetani-Bassiano, M., 149n.
Campana, D., 141n.
Caramella, S., 109n.
Cecchi, E., 140n, 178n.
Čechov, A. P., 187, 209.
Céline, L.-F., 232, 233 e n, 234-235, 236 e n, 237.
Cézanne, P., 78 e n.

Chaplin, C. (Charlot), 210, 213.
Chesterton, G. K., 36.
Cianci, G., 13n, 24n, 226-228n,
Claudel, P., 32, 36n, 139 e n, 140n, 202, 211, 227.
Cocteau, J., 69, 209-216 e n, 219, 237, 239.
Codrington, J. 59.
Coleridge, S. T., 30, 160.
Conrad, J., 24 e n, 172, 185, 231n.
Copeau, J., 212- 213.
Corbière, T., 83n, 84 e n, 92, 93 e n, 94, 95-100 e n, 101n , 102, 104, 137.
Cowley, A., 83n.
Crashaw, R., 291n, 246.
Crémieux, B., 184.
Crevel, R., 219-221.
Croce, B., 160.
Cromelynck, P., 210n.
Cronin, V., 137 e n, 140n, 141 e n, 145-146n.
Curtius, E. R., 13, 33, 34n, 55n, 57, 61, 168, 169 e n, 170, 184-186, 187-192 e n, 194-195, 207n, 219, 227, 239n.

Daireux, M., 101n.
Daniel-Rops, 222.
Dante (Alighieri, D.), 53, 59, 60 e n, 63, 72, 75, 102, 106, 120, 123 e n, 164, 236.
Daudet, L., 48n, 183, 232.
Davies, G., 71.
Debenedetti, G., 184 e n, 185, 188n, 190n, 191 e n, 192-193n, 196 e n, 198n.
Dècina Lombardi, P., 210-212n.
Descartes, R., 236.
Diaghilev, S. 215.
Diderot, D., 242,
Dobrée, B., 210n, 213n.
Donne, J., 49, 84 e n, 106n, 245 e n, 246.

Doolaard, A. den, 207.
Doolittle, H., 14n.
Dostoievskij, F. M., 15n, 61n, 172.
Du Bos, C., 128, 129 e n, 130-131, 132 e n, 133, 169, 172n, 183, 229-230 e n.
Du Camp, M., 162.
Duhamel, G., 213 e n.
Durand, E., 246.
Dujardin, E., 16.

Eliot, T. S., 8-11, 13, 14 e n, 15 e n, 16n, 17n, 21-22 e n, 24 e n, 25-26n, 27, 28 e n, 29, 30n, 31 e n, 32, 33-36 e n, 38-45 e n, 46n, 47 e n, 48-49n, 50, 52, 53n, 55-57 e n, 59-65 e n, 66n, 67-68 e n, 70n, 73 e n, 75-76, 77 e n, 81 e n, 82, 83-84 e n, 85-87n, 89 e n, 91, 95, 96n, 99, 100n, 101 e n, 102, 104-106 e n, 107n, 108 e n, 109n, 110-112 e n, 118 e n, 119n, 121n, 122-123 e n, 124n, 125, 126, 128n, 129, 133n, 134-136 e n, 137-142e n, 146 e n, 148-149 e n, 150, 151 e n, 152, 153 e n, 154-155, 156 e n, 157, 158n, 159-160, 161 e n, 164, 166-168, 169 e n, 171, 177, 178n, 181 e n, 184-185 e n, 188, 190 e n, 194, 200 e n, 202 e n, 204n, 205 e n, 206, 207 e n, 210 e n, 209n, 211n, 213n, 214 e n, 218-219 e n, 220, 221 e n, 223, 225-226 e n, 227, 228 e n, 231 e n, 237-240 e n, 241, 243-244.
Esposito, E., 168n.

Febvre, L., 154.
Fernandez, R., 18-19, 29-31 e n, 32-34, 35-36 e n, 38, 139, 186, 230 e n, 239.
Fini, M., 19n, 22n, 31n, 38n, 162n, 183n.
Flaubert, G., 12, 66, 113n, 160-162, 163-165 e n, 166-168, 170, 1172-173, 175-177, 179-181, 187, 201, 220.
Fletcher, J. G., 60, 61n, 63.
Flint, F. S., 57, 63, 187.
Foerster, N., 35-36.
France, A., 236.
Frazer, J. G., 148.
Freud, S., 15n, 23 e n, 24, 25 e n, 58, 75, 221, 222.

Frezza, L., 80, 89-90n.
Fry, R., 28n, 69-71 e n, 76-80 e n, 81, 102n, 113n, 248.

Gaugain, P., 95, 157.
Gazzola Stacchini, V., 109n, 119n, 128n, 168n.
George, S., 62n, 168.
Gheon, H., 183.
Giaveri, M. T., 110n, 204n.
Gide, A., 21, 24, 58, 107, 129, 140, 183, 186, 202, 214n, 216, 221, 226-230 e n, 231n, 233, 237n.
Gillespie, G., 174n.
Godard, J., 245.
Goldie, D., 20n.
Gongóra y Argote, L. de, 161, 191n.
Gothot, G., 161n.
Gourmont, R. de, 33n, 42, 43-44 e n, 45, 46n, 50, 51n, 108n, 187, 225 e n.
Gournay, M. de, 246n.
Green, E., 38 e n, 41n, 45, 46n, 48n, 51n, 65n, 68n, 110n.
Greenbaum, L., 220n.
Groethuysen, B., 143.
Grojnowski, D., 86 e n.

Harding, J., 23, 26n, 56n, 59n, 63n, 138n, 208-210n, 220-221n, 226n, 237n, 238 e n, 239n.
Hardy, T., 176 e n, 177.
Hartmann, H., 149n.
Hesse, H., 14 e n, 56, 57 e n.
Hinks, R., 125-126 e n.
Hitler, A., 68, 91, 231n.
Hodson, L., 182n, 196n, 200n.
Hofmannsthal, H. von, 143, 151 e n.
Howarth, H., 38-39n, 140 e n, 207.

Hudson, S., 22
Hugo, V., 93, 109n, 236.
Hulme, T. E., 19 e n, 24n, 31 e n, 33n, 43-44, 49, 55n, 65, 92, 105, 226, 228 e n.
Huysmans, J.-K., 70, 173.

Ibsen, E., 209.
Ivanoff, G. e A., 143.

James, H., 172, 220.
Joyce, J., 15-16, 17 e n, 96, 158 e n, 174 e n, 182, 219.
Julius, A., 237n.
Jung, C. G., 26n, 27.

Kafka, F., 234.
Kavafis, C. P., 9, 82, 158n.
Keats, J., 51n.
Kessel, J., 209 e n.

Labouré, J., 48n.
Laforgue, J., 16n, 73, 75, 83-90 e n, 92-95, 96 e n, 98n, 99-100, 101n, 102, 104, 137, 140, 213n.
Larbaud, V., 13, 14-17 e n, 29.
La Rochelle, D., 209.
Lawrence, D. H., 12, 21, 95-96, 101, 178n, 186, 205, 214n, 219, 223-225 e n, 226.
Levenson, M. H., 24n, 228n.
Lewis, C. D., 83n.
Lewis, W., 33, 34n, 55n, 69, 105.
Linati, C. 15.
Lioure, F., 14n.
Lombardo, A., 73-74 e n, 75.
Lucrezio Caro, T., 32, 123.
Lund, H. P., 72n.

Machiavelli, N., 48.
Mac Leish, A., 158.
Maeterlinck, M., 86.
Mairet, P., 26.
Malebranche, N. de, 236.
Malherbe, F. de, 246.
Mallarmé, S., 28n, 69, 70 e n, 71 e n, 74 e n, 75, 76n, 77-80 e n, 81n, 82, 90, 92, 102, 107, 109n, 113-114n, 119 e n, 121n, 152, 156, 168, 174, 178 e n.
Malraux, A., 222, 223 e n, 224 e n, 225, 231, 234.
Mann, T., 23, 25 e n, 182.
Manning, F., 30 e n.
Mansell Jones, P., 246 e n, 247.
Margolis, J. D., 14n, 39n, 40 e n, 41n, 219n, 228n.
Marichalar, A., 207-208.
Marinetti, F. T., 210n.
Marino, G., 245 e n.
Maritain, J., 18, 19 e n, 36, 39, 49, 57, 63, 64-68 e n, 214, 239.
Marvell, A., 85.
Mascall, E. L., 40n.
Massine, L., 211.
Massis, H., 18-19, 25n, 49, 54n, 56-58 e n, 59-60, 61 e n, 62, 186, 203 e n, 204, 221 e n, 234, 237, 239.
Matthiessen, F. O., 218 e n.
Maulnier, T., 222.
Maupassant, G. de, 164n, 172, 173 e n, 174, 175-176 e n, 177, 178-179 e n, 180, 187, 201.
Mauriac, F., 184, 227.
Mauron, C., 18, 23, 27, 28 e n, 34, 77, 78 e n, 139.
Maurras, C., 9, 18, 19 e n, 36, 39, 41 e n, 47-48 e n, 49, 50 e n, 51, 52 e n, 53, 54 e n, 56-57, 60, 61 e n, 139, 168, 188, 221 e n, 222, 223n, 226, 228, 234, 239.
Mayne, E. C., 128.

Mc Eachran, F., 64.
McGreevy, T., 229, 230n.
Mengaldo, P. V., 96n, 99n.
Metta, V. B., 61 e n, 256.
Middleton Murry, J., 9, 20, 27, 31n, 33-36, 63-64, 108, 118 e n, 138, 160-161, 163-165, 182 e n,185, 187, 192, 193 e n, 225 e n, 247.
Miles, H., 185n, 200, 202n, 230 e n.
Miller, H., 234-235.
Milton, J., 123n.
Molière, 65.
Monnier, A., 14.
Montaigne, M. E. de, 107 e n, 244.
Montale, E., 82, 87, 96n.
Montesquieu, 236.
Moore, T. S., 118-124 e n, 125, 134n, 167.
Mordell, A., 137n.
Mussolini, B., 48, 55, 91, 237.

Newman, J. H., 30, 31 e n.
Nietzsche, F., 15n, 25, 32, 95, 227.
Novalis, 25.

Omero, 33, 54 e n, 123n, 169.
Ortega y Gasset, J., 184.

Palazzeschi, A., 89n.
Pascal, B., 236.
Pater, W., 65.
Péguy, C., 202.
Picabia, G. E., 210n.
Picasso, P., 66, 209, 211.
Pierre-Quint, L., 230n.

Pillat, I., 143.
Pirandello, L., 209, 214 e n.
Pitoëff, G., 213 e n.
Plutarco, 244.
Poe, E. A., 108, 121 e n, 122n, 135 e n, 173, 177, 178-179 e n, 204n.
Pound, E., 43-44, 61n, 83 e n, 86n, 105-106, 109n, 125, 139, 219-220 e n, 221n.
Praz, M., 82, 178n, 207n.
Proust, M., 9, 16, 29, 30 e n, 58 e n, 147 e n, 162 e n, 171-172, 181-182 e n, 183-184, 185 e n, 186, 187-188 e n, 189-190, 191 e n, 192, 193 e n, 194-195, 196-202 e n, 203-204, 205 e n, 206, 220, 221n, 227, 239, 244.

Queneau, R. 234.
Quennell, P., 83-87 e n, 88, 90, 102n.

Racine, J., 65.
Radiguet, R., 209, 214.
Read, H., 23, 24n, 26 e n, 29 e n, 31n, 34, 214n.
Richards, I. A., 23, 26 e n, 59n, 63, 64 e n, 65, 219, 225.
Rimbaud, A., 66, 83 e n, 85, 101 e n, 187, 220.
Rivière, J., 19 e n, 20, 21-23 e n, 24-25, 26 e n, 29, 38 e n, 39, 64, 168, 183 e n, 184, 200, 202, 239.
Roberts, M., 24n.
Robertson, J. M., 160 e n, 161, 162-163 e n, 164-168.
Romains, J., 213.
Ronsard, P. de, 245-247.
Rossetti, D. G., 120.
Rousseau, J.-J., 58, 109, 200, 227, 236, 244.
Ruskin, J., 204.
Russell, B., 31 e n, 34n, 221.
Rychner, M.,61, 62n, 207 e n, 208.

Saba, U., 89, 95, 96n.

Sabbadini, S., 226n.
Saint-John Perse (Saint-Léger Leger, A.), 82, 121n, 139 e n, 140, 141-145 e n, 146n, 147-148 e n, 149, 151-153 e n, 154, 155-159 e n, 241.
Sainte-Beuve, C. A. de, 51.
Saintsbury, G., 185.
Satie, E., 209-210.
Sbarbaro, C., 99 e n.
Scherer, J., 71.
Scott-Moncfrieff, K. C., 182, 185-6, 196.
Selby, F. G., 244 e n.
Sencourt, R., 172 e n, 173, 174 e n, 175-178, 179 e n, 180, 229.
Seneca, L. A., 244.
Senofonte, 149 e n.
Shakespeare, W., 28, 75, 86n, 164, 166, 212 e n.
Shah, S. I. A., 61n.
Shanks, P., 167.
Shaw, G. B., 36n, 221, 229 e n.
Shaw, W. H., 211-213 e n.
Shaw Weaver, H., 14n.
Simone, F., 77n.
Socrate, 50n.
Sorel, G., 19n, 39, 41, 236.
Spengler, O., 57.
Spitzer, L., 185, 186 e n, 189 e n, 194e n.
Sponde, J. De, 245.
Stalin, J., 68,
Starkie, E., 108n, 187n, 205n, 227-228.
Steegmuller, F., 216n.
Stravinskij, I., 215.
Swinburne, A. C., 42.
Symons, A., 42, 73-74 e n, 75-76, 77n, 83 e n, 84n, 85 e n, 87 e n, 102n, 137.

Tate, A., 36, 177, 178n.
Taine, H.-A., 51.
Taupin, R., 43 e n, 45 e n, 263.
Thibaudet, A., 38, 107 e n, 109n, 114n, 122, 162, 183.
Thomas, D., 72.
Thomas, J. H., 223n.
Tolstoj, L. N., 166.
Tommaso d'Aquino, 63, 64 e n, 102n, 244.
Trione, A., 109n.
Trockij, L., 65.
Turnell, G. M., 91 e n, 92, 93-98 e n, 99, 100-101 e n, 102n.
Tzara, T., 83n, 95, 210n, 211.

Ungaretti, G., 143, 150 e n, 153n, 155n, 156 e n, 159n.

Valassopoulo, G., 82.
Valéry, P., 9, 14, 57, 70 e n, 75, 77 e n, 82, 99, 105n, 107 e n, 108-110, 111 e n, 113-116 e n, 117, 118-124 e n, 125n, 126 e n, 128 e n, 129-131, 132-133 e n, 134, 135 e n, 154, 156, 161, 190n, 197, 200, 204n, 227, 239.
Verlaine, P., 70, 83n, 84, 92, 94, 95n, 98n.
Villa, L., 227n,
Villiers de l'Isle-Adam, 70, 101n.
Villon, F., 72, 99, 244.
Virgilio, P. M., 106.
Volland, S., 244.
Voltaire, 236.

Walkley, A. B., 196.
Ward, L., 47-48 e n, 49.
Wardle, 70n, 113-117.
Webster, J., 105.
Weston, J. L., 148.

Wiechert, E., 55n.
Wilde, O., 227.
Williams, W. C., 178n.
Wilson, E., 12, 101 e n, 102n, 178n, 187, 188n, 191n, 194-197 e n.
Woolf, V., 12 e n, 69 e n, 78, 79n, 82n, 182.
Wordsworth, W., 26.

Yeats, W. B., 61n.