Due regali “educativi”

Avevo sedici e diciassette anni quando mio fratello Adriano mi regalò le due piccole, preziose edizioni Scheiwiller qui riprodotte. Per il Natale 1962 ricevetti, con una dedica molto particolare che ha segnato il corso della mia vita, un sottile libretto di formato 13x18 contenente un breve saggio di Wyndham Lewis sulla vita e l’opera di Ezra Pound, con in copertina un autoritratto del trasgressivo poeta americano. L’anno dopo, credo per il mio compleanno, ecco un altro dono letterario da parte di Adriano, che insisteva nelle sue mire “educative” nei miei confronti: tre poesie giovanili di T. S. Eliot nella traduzione e con un saggio introduttivo di Eugenio Montale. Due chicche, che ho religiosamente conservato.
Invito chi leggerà la prima di queste operine a superare, come ho fatto io, il possibile pregiudizio sulle opinioni politiche di Pound (che gli costarono il Premio Nobel), ma soprattutto sull’amico pittore W. Lewis, dichiaratamente di idee antisemite. La poesia, l’arte di Ezra Pound vanno interpretate ben al di là dei momentanei convincimenti ideologici, al pari di Céline, di Knut Hamsun o di D’Annunzio, per stare su questo lato del versante. Ma lo stesso ragionamento vale su quello opposto, se si guardi a Bréton, Sartre o Pasolini, ad esempio. Per quanto riguarda Eliot vorrei solo ricordare che la passione per la sua poesia, la cui influenza su mio fratello è ben visibile nei versi della sua prima raccolta *Le pietre e gli dei* (Bologna, 1961), mi fu trasmessa proprio da questo libretto 12x18, prima uscita della collana “Poeti stranieri tradotti da poeti italiani” ideata e curata da Vanni Scheiwiller.
Negli anni in cui ricevetti in dono queste opere sia il “vorticista” e tonitruante Ezra Pound, sia il riflessivo e fatalista Thomas Stearns Eliot erano ancora in vita, legati da una lunga amicizia culminata in osmosi poetica: anche se in verità si dovrebbe parlare di un rapporto tra allievo e maestro, con il debordante Ezra nel secondo ruolo, come testimoniano i copiosi interventi sul dattiloscritto (che qui riportiamo) delle composizioni che poi costituirono il capolavoro di Eliot, *La terra desolata*, non a caso dedicata “A Ezra Pound: il miglior fabbro”.
Immagini tratte dal volume, pubblicato da Rizzoli nel 1985, con traduzione e note di Alessandro Serpieri, da cui provengono anche le storiche fotografie di Pound con James Joyce e di Eliot con Virginia Woolf.
Maurizio Spatola

Ezra Pound

un saggio e tre disegni

di

WYNDHAM LEWIS

A mio fratello Maurizio
perché impari a scrivere
(e a vivere) "come
Pound vuole"

Adriano

24 dicembre 1962

Ezra Pound

un saggio e tre disegni

di

WYNDHAM LEWIS

ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO
MILANO - MCMLVIII

Versione dall' inglese di Mary di Rachewiltz

Printed in Italy

Nella scelta di articoli[1] (che han tutti Ezra Pound per soggetto), tra cui questo verrà a trovarsi, il tema principale sarà la poesia. I poeti di professione metteranno in evidenza la maestria tecnica — la flessibilità emotiva, l'irrequietezza innovatrice. Sento che se si considererà convenientemente Pound, il mago della prosodia — lo si porterà alle stelle, come di dovere. È da sperare che Pound, grande poeta, non si sperda sotto la montagna del « bric-à brac » virtuosistico.

Sento che Ezra Pound è probabilmente un poeta di ordine più alto e più raro di quanto non sia facile supporre, a causa della polvere estranea che la sua personalità solleva nell'attraversare di furia, a grandi passi, impetuosamente, la scena contemporanea. I *Cantos*, per esempio, mi paiono ingombrati da depositi di questa materia spesso densa, come lapilli. Vorrei ventilare l'opinione — per quanto il giudizio finale spetti ai poeti di profes-

1 - Dal volume *Ezra Pound* by Wyndham Lewis. (Three essays). Scheiwiller, Milano - New Directions, New York: *in corso di stampa*.
Il presente saggio è stato pubblicato per la prima volta in: *Ezra Pound*. A collection of essays edited by Peter Russell to be presented to Ezra Pound on his sixty-fifth birthday. Peter Nevill Ltd. & New Directions, London e New York 1950.

sione — che ha scritto versi, nella nostra lingua, di maggior bellezza che qualsiasi altro poeta contemporaneo. Il suo talento nativo è ovviamente spaventoso. Ha dimostrato un potere demoniaco sulle parole.

Siccome quasi tutti questi scritti avranno per soggetto la sua poesia, e siccome nessuno dei contribuenti (eccetto, se ci sono, Carlos Williams e T. S. Eliot) ha conosciuto Pound, bene come me, il mio soggetto sarà Ezra Pound in persona. Mi riservo il compito, meno brillante, di scrivere di quella personalità, cui già altre volte ho avuto modo di accennare.

Quando ci incontrammo per la prima volta, Ezra Pound era un giovane americano penosamente teso, snervante, scattante, castano-rossiccio. Credo sia giunto al luogo dove lo incontrai, a Londra, direttamente dalla Facoltà d'Inglese del Hamilton College, N.Y.; aveva ricoperto per breve tempo la carica di « istruttore ». Comunque erano i primi giorni di debutto qui da noi. Socialmente non faceva una buona impressione. Era una goccia d'olio in un bicchiere d'acqua. Il guaio era, credo, che non aveva alcuna voglia di *mescolarsi*: voleva semplicemente *far colpo*. Ma i Britannici in questione non erano tipi da lasciarsi impressionare, anzi odiavano soprattutto essere impressionati e chi cercava di far colpo. Posso pure aggiungere che non approvavano gli Americani.

Pound si avvicinava a questi estranei come a una pantera o a qualsiasi altro quadrupede pericoloso — teso e guardingo senza parlare nè sorridere; facendo vedere che non aveva paura, già preparato interiormente a qualche mossa ostile. Ma quando veniamo al suo desiderio di *far colpo*, l'immagine della pantera non serve più. Egli non voleva dimostrare a questa gente che li superava in forza fisica, bensì che era superiore in intelletto a tutti gli altri intellettuali e a tutti i poeti nella prosodia. *Essi* erano dei semplici spettatori di poco conto. M'accorsi che il senso d'antipatia era reciproco e immediato. Non cercava mai di nascondere il suo disprezzo.

Nei primi tempi in Inghilterra Pound era, in società, un po' troppo « cow-boy cantante ». La sua « gaucherie » era superflua. Ho incontrato altri giovanotti dell'Idaho — o giù di lì — senza denaro, ma con i modi di un Henry Adams in erba. Comunque. *Egli* si era gettato con tutta la cruda solennità del classico Middle West in una società sofisticata *fin de siècle*, che sognava l'ottocento, discuteva intorno alla qualità delle rispettive cantine degli Oxford Colleges, e chiamava le residenze di campagna « places », omettendo di tanto in tanto le finali — per cui lo spettacolo di questo « sforzo » americano — nella tradizione di « Bull Moose » non meritava neppure un sorriso. Lo fissavano freddamente e con somma noia.

Soprattutto non amavano le prediche in cui si analizzavano le loro manchevolezze in fatto di gusti letterari e si metteva in luce il loro dilettantismo cronico.

Nel gruppo dove lo incontrai si trovava anche della gente colta. Erano i giorni in cui un uomo che si accingeva a un lungo viaggio in treno si metteva in tasca una copia dell'*Iliade* in greco: dopo tutto la definizione di un *gentleman* di Lionel Johnson era: uno che sa il greco e il latino. Ezra Pound dimenticava ogni tanto questi dettagli. A quel tempo avrebbe potuto infondere una disciplina utilissima alla cultura letteraria inglese — come dimostrò infatti la sua influenza decisiva su Eliot e altri. In quanto a dottrina — coloro che ne possedevano generalmente non ne facevano uso, ed egli mostrò loro quel che se ne poteva fare (per quanto difettosa poteva essere la sua). Pound arrivò da estraneo non assimilabile e aggressivo: col suo *Imagismo* divenne, in senso estetico, un ribelle molesto.

Non era colpa dell'Inghilterra, nè sua, e spero di non apparire sensazionale se, guardando indietro, dico che non avrebbe potuto fermarsi qui da noi a lungo senza un intermediario come Ford Madox Hueffer. Recentemente un editore americano mi mise alla caccia di vecchie lettere di Ezra. Finora ne ho trovate solo alcune. Le mie non sono

interessanti nè dei buoni esempi, eccetto forse una, ma è rovinata dal lato editoriale da uno sfogo nazionalistico. Si riferisce a un giovane bibliofilo inglese che gli mandai a Rapallo nel 1938. Non so quel che successe: la sua lettera conteneva il feroce assioma « l'unica cosa da fare con un Inglese è di spaccargli il muso ».

Lo deve aver seccato molto, altrimenti non avrebbe scritto a quel modo. Ma una grande incompatibilità esisteva, dal principio alla fine, tra Pound e gli Inglesi. Peccato. Ma è una chiave indispensabile al suo carattere. Inoltre, questi rapporti colorano una delle principali fasi biografiche, così come, disgraziatamente, i suoi rapporti più cordiali con certi moderni Italiani colora, anche troppo, la sua penultima fase biografica.

In *Pavannes and Divisions* [1918] scrive dell'Inghilterra:

> In un paese innamorato dei suoi dilettanti, dove gli incompetenti sanno comportarsi così bene e hanno personalità così fragili e affascinanti che non si ha il coraggio di farli restar male introducendo una critica competente, è bene che un uomo almeno possa intravvedere la perfezione e ammalarsi a morte e disperarsi perchè non può raggiungerla.

Per quanto i miei sentimenti verso gli Inglesi siano diversissimi da quelli di Pound, potrei sottoscrivere ciò che dice qui sopra circa le loro colpe culturali.

Il *professionalismo* fin dai tempi di Congreve (nonostante un recente tentativo di imbiancatura) era considerato in Inghilterra cosa da evitare e rinnegare. E col passar del tempo la gente non è diventata *meno* snob. Anzi, mi pare che ogni decennio peggiori.

La parola *perfezione* (parola chiave nella citazione di cui sopra) ha ovvi rapporti professionali. Perfezione implica il prodotto rifinito, risultato di competenza nel mestiere, tabù quindi in una società dove una classe agiata vuole i frutti del mestiere senza la fatica, o in una società dove non si dà tempo al lavoratore, e ciò che vien fatto può essere solo frammentario, superficiale, affrettato, non

rifinito. « È impossibile », scrisse Pound (*Pavannes*), « parlare di perfezione senza essere detestato. È ancora più difficile parlarne in una capitale dove ogni Zia Lucia o Zio Giorgio ha scritto qualcosa ». Come vedete, riconosceva che il parlare di perfezione non era comodo *da nessuna parte*.

Un'enorme armata di borghesi intellettuali o di artisti che vivevano di rendita emerse, come nuvola di locuste, dall'era Vittoriana, ricoprendo l'intero paesaggio, con disperazione del vero artista. Giravano come in sogno, pennelli alla mano o un taccuino da romanziere infilato nella tasca del soprabito, soffocando il talento professionale attirando tutti gli applausi, come indica Pound, perchè era gente così beneducata; ed è inutile dirlo, i critici non cercavano *perfezione* artistica bensì *buone maniere*. Questa schiera inanimata di gente carina, naturalmente guardava Pound di sbieco. Un *professionista!* Hem! Già, era proprio quello il guaio con gli Americani! Prendono i loro sport troppo sul serio.

Pound non rimase la rozza figura del neo laureato dei primi giorni. Al tempo di *Pavannes* [1918] era già sposato, si era fatto crescere la barba ed era diventato una specie di pungente, appartato mandarino ribelle agli occhi del mondo. Ormai conosceva bene la sua Inghilterra, senza essere mai sceso a patti. Dopo la prima guerra mondiale partì all'improvviso senza più tornare. Era la cosa più logica.

Ora Ezra Pound è tornato a casa sua. Ma Parigi fu la tappa seguente del suo lungo esilio, dopo che si era accorto di essere, dopo tutto, troppo americano, o qualcosa del genere, per vivere con gente « ancora dominata da un verbalismo settecentesco » — esponenti « di un mondo opalescente, di una tradizione rettorica ». E altro ancora. Guardando indietro mi meraviglio soltanto che la sua vita a Kensington ai piedi di ciò che egli chiama « Rotting Hill » abbia durato tanto.

Al primo incontro nel suo studio a Parigi vidi un gran

cambiamento, dall'oscuro quartiere di Kensington. Trovata la sua abitazione, suonai. Si sentiva un gran chiasso, ma nessuno rispondeva: spinsi la porta che dava praticamente nello studio. Non lontano da me stava un giovanotto ben piantato, a torso nudo, bianchissimo. Era alto, bello e sereno, coi suoi guantoni da boxe respingeva — senza eccessiva fatica — gli eccitati assalti di Ezra. Dopo uno *swing* finale all'abbagliante plesso solare (evitato senza sforzo dalla statua in pantaloni) Pound si buttò sul divano. Il giovanotto era Hemingway. Pound andava d'accordo a meraviglia con questa particolare statua. Ed è logico. A Parigi si trovava più nel suo elemento. Credo cucinasse anche meglio a Parigi che non a Londra e, come Sickert, Pound è un ottimo cuoco.

Finora le mie osservazioni non miravano tanto a soppesare il valore del soggiorno di Pound in Inghilterra — per lui o per gli inglesi — quanto a porre in rilievo la sua personalità. Il fatto è questo: Pound è, è sempre stato e sempre sarà violentemente americano. Nel suo portamento c'è Tom Sawyer, le *Foglie d'Erba* sopravvivono col loro maschio candore nel suo volto largo e barbuto: il « duro » che ha reso famoso Hemingway in tutto il mondo e lo « sforzo » del *Big Stick*, sono espressioni dell'etica americana con cui Pound si accorda perfettamente. Racchiude tutto il buono, il cattivo e l'indifferente dell'americanismo per farne un esempio perfetto — in quanto a *questo* non si potrebbe scegliere di meglio. Per i suoi compatrioti ha una specie di attrattiva della tribù, al di sopra del fascino del suo genio poetico. Nella sua presente grande disgrazia la simpatia è stata decisamente spontanea. Oserei dire che lo spettacolo di un grande americano in eclissi ha così un effetto che trascende le sorti della letteratura americana.

Comunque, del passato, non sono Whitman, nè Mark Twain analogicamente più vicini a Pound, bensì è un pittore, James McNeil Whistler, il « maestro gentile di tutto ciò che in arte è bello e leggero ». Whistler firmava i suoi quadri con una farfalla. Infatti, la loro delicatezza non tollererebbe l'intrusione massiccia di una calligrafia estroversa nell'angolo destro in basso, dove si proclama l'autore dell'opera. L'identità dell'artista veniva rivelata soltanto dalla presenza discreta di questo insetto alato. Whistler, come Pound in letteratura, trovò nell'Estremo Oriente la rispondenza fondamentale ai suoi gusti. Ma vorrei segnalare qui la strana contraddizione della « durezza » e di tante altre cose americane alla Farfalla — presa come simbolo.

Due dei più famosi quadri del secolo scorso, il *Ritratto di Thomas Carlyle* e la *Madre* sono naturalmente di Whistler. Che Pound fosse conscio di questa affinità ci viene suggerito dal frontespizio di *Pavannes and Divisions* ove posa, da uomo di mondo, di profilo, col soprabito a coda, in ricordo di Carlyle (con esagerazione e rettorica). Ma, da intruso americano — come « Jimmie » prima di lui — aggressivo tra gli isolani addormentati, cacciando novità in gola ai ricalcitranti — e così via — Pound aveva in mente il « gentile maestro » al cavalletto, (un « duro del quartiere di Bowery — secondo quanto mi disse il suo discepolo Sickert — un « duro » nel difendere la sua arte delicatissima e indifesa) e non chi posava: l'autore di *The Gentle Art of Making Enemies*, non il vecchio saggio responsabile per *Latter Day Pamphlets*.

Abbiamo sentito Pound alludere alla *perfezione*, parlando del culto dell'incompetente che incontrò in Inghilterra. E tra gli artisti dell'era moderna — dal tempo dei « vecchi maestri » cioè — ce ne sono stati ben pochi che abbiano cercato la perfezione come Whistler, o, aggiungerei, che l'abbiano raggiunta. Se Pound stesso, nel suo campo artistico, abbia raggiunto la perfezione nelle stesse imponenti proporzioni, verrà deciso alla fine, in un modo o nell'altro, dai *Cantos*. Certo si è che è stato punto dallo stesso inesorabile insetto, fanaticamente teso verso gli stessi limiti dell'espressione umana.

In quanto alla sua situazione presente, quale martire dell'economia del « credito », per lo meno si sa (senza ba-

dare alle opinioni personali su questa economia, e per quanto sia una magra consolazione per uno dei suoi più vecchi amici) che Pound è sincero. Una volta, in un momento di impazienza usai la parola « semplicione »: aggiunto a tutto il resto — anche ora sono impaziente. Naturalmente non lo è. Ma egli esige *perfezione* nelle azioni come nell'arte. E sembra aspettarsi la perfezione — e ciò che egli intende per tale, anche nel mondo della politica.

Sappiamo che Pound, l'economista, è molto più sofisticato di un William Jennings Bryan: nè gli è mai sfuggito un grido elettrizzante come « Non crocifiggerai l'umanità su di una croce d'oro! ». Ma anche lui ha il pallino dell'ORO. È trascorso mezzo secolo, il problema è cambiato: per il profeta contemporaneo « oro » non sarebbe più la parola magica, bensì « debito » e con debito, *Usura*. L'umanità non più crocefissa sull'oro, ma universalmente schiava del Debito, questa è la lamentazione del Geremia moderno. Usura (usuria), ora in una lingua, ora in un'altra, domina gli incantesimi di Ezra.

con usura
... ...
non si fa quadro che duri e rallegri la vita
ma per vendere e vendere presto
con usura, peccato contro natura,
il tuo pane sempre più è di cenci ammuffiti
il tuo pane come carta arido,
senza frumento di montagna, nè buona farina
con usura la linea s'ingrossa
con usura nessun chiaro confine
e nessuno trova luogo per dimora.
Allo scalpellino vien tolta la pietra,
al tessitore il telaio
CON USURA
la lana non giunge al mercato,
le pecore non rendono con usura.
Usura è una morìa, usura
spunta l'ago in mano alla fanciulla
e ferma del filatore l'ingegno.

Questo dal *Canto XLV*. E ci insegna che l'usura è ovunque, un dilagante marciume. Se la sua intelligenza analitica lo conduce a questa sinistra visione — anche se voi la considerate sbagliata o perversa — le sue azioni devono per forza essere di natura differentissima da quelle degli uomini politici. Egli può essere giudicato soltanto come moralista.

È la bellezza della poesia di Ezra Pound — la sua opera — che ha spinto gli svariatissimi collaboratori di questi saggi, per quanto presi dai propri lavori, a rispondere a questo invito editoriale. Ma Pound, nel suo atteggiamento verso il lavoro degli altri, è stato generosissimo. È poco probabile che venga scritto un resoconto accurato del destino di Joyce dopo che lasciò Trieste. Non ho tutti i dati, ma in quegli anni vedevo Pound spesso. Per quanto io m'interessassi d'altri problemi, nel suo appartamento di Kensington c'erano sempre diversi manoscritti inviati da estranei, che magari si presentavano poi in carne ed ossa. Alcuni, come Eliot, diventarono degli *habitués*. Perciò io conosco molti fatti, nella natura delle cose, che mi permettono di dire come senza Pound l'autore di *The Portrait of the Artist* forse non sarebbe mai emerso dal suo esilio nell'Europa centrale, nè sarebbero stati scritti *Ulysses* e *Finnegan's Wake*.

Non tolgo nulla a quell'ammirevole e altruista signora quacchera che è Miss Weaver, dicendo che non è stata lei alla fin fine a scoprire il romanzo di Joyce, *The Portrait of the Artist* e a riconoscerne il valore: esso venne pubblicato a puntate sulla rivista *The Egoist* in seguito al riconoscimento di Pound e alla sua calorosa difesa. (Nè dipendevano dalla sua iniziativa editoriale i versi di Eliot, nè il mio romanzo *Tarr* che pure fu pubblicato a puntate; erano lavori sottoposti a lei da Pound). In altre parole Ezra Pound « vendette » questa idea di Joyce a Miss Harriet Weaver. In seguito quella signora mise da parte un certo capitale, valutato in vari modi, ma sufficiente per cambiare da un giorno all'altro uno squattrinato insegnante

del Berlitz in un modesto *rentier;* sufficiente perchè potesse vivere comodamente a Parigi, scrivere *Ulysses,* farsi curare gli occhi regolarmente, ecc. Io so soltanto che queste *rendite* erano sue, finchè non divenne molto famoso: e il mago di questa favola da mille e una notte fu senza dubbio Ezra.

Questo è l'esempio più spettacoloso del ruolo dinamico della sua simpatia critica: di fatto una simpatia creativa. Ed è molto vasta. Egli non soffre affatto nell'essere d'aiuto a qualcuno (come quasi sempre succede agli altri) se questi ha molto talento. Mai alcuna invidia personale attaccata al lavoro. Non ho mai conosciuto una persona più incurante dei sentimenti personali. Forse è questo che ha fatto di Pound questa strana figura di grande poeta e grande impresario nello stesso tempo. Inoltre è un maestro nato; con la sua influenza diretta e indiretta, egli ha dato luogo a profondi cambiamenti nella nostra tecnica e critica letteraria: cambiamenti, in entrambi i casi, per il meglio.

INDICE DEI DISEGNI

Questo fascicolo a cura di Vanni Scheiwiller è stato stampato dalle Officine Grafiche "Esperia,, di Milano, in 1000 copie numerate da 1 a 1000, il 9 Luglio 1958

COPIA N. 28

T. S. ELIOT

tradotto da

EUGENIO MONTALE

con un saggio introduttivo

ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO
MILANO - MCMLXIII

A mio fratello
Maurizio, 1963

Adriano

TRE POESIE DI T. S. ELIOT

to Vanni Scheiwiller

Rather than inscribe the lines
from Animula I would give
the words of The Master:

Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,

l'anima semplicetta, che sa nulla,
salvo che, hossa di lieto fattore
volentier torna a ciò che la trastulla.

T. S. Eliot

T. S. ELIOT

tradotto da

EUGENIO MONTALE

con un saggio introduttivo

ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO
MILANO · MCMLXIII

PRIMA EDIZIONE 1958
SECONDA EDIZIONE 1963

PRINTED IN ITALY

INVITO A T. S. ELIOT
(1950)

Due anni fa, in primavera, partecipai a un invito in onore di T. S. Eliot, in casa della principessa di Bassiano, a Roma. Eliot non aveva avuto ancora il premio Nobel ma era considerato il maggiore dei « papabili » e la sua celebrità, fra i giovani dei due mondi, era indiscussa. Ciò non tolse che si creasse uno stato d'imbarazzo fra gli intervenuti che, entrando, non seppero riconoscere al primo colpo d'occhio il poeta. Naturalmente, chi l'aveva visto in fotografia non poteva esitare; ma gli altri — attratti da un nome che restava un semplice nome, non legato ad alcuna immagine fisica — non sapevano scegliere fra tante barbe, tante zazzere, tanti occhiali, tanti volti autorevoli. Poi fra gli incerti passò una voce, si disegnò una direzione, una freccia indicativa guizzò nell'aria e puntò verso un distinto signore magro e sbarbato, di età incerta fra i cinquanta e i

sessanta, un tipo più di *clergyman* che di professore, se non fosse stato per quel suo sguardo limpido e penetrante, difeso da un paio d'occhiali di tartaruga. Un poeta quello? Il più grande poeta di un'Europa che ne ha ormai tanto pochi? (Da questa ossessione del « grande poeta », anzi del più grande, è difficile si sottraggano anche coloro che non considerano i poeti come dei podisti da giudicarsi col cronometro alla mano, in base ai loro *record*).

Un poeta, sì, e probabilmente un grande poeta, ma del tutto irriducibile all'idea che il grosso pubblico si fa del Bardo, quale di un essere anche fisicamente fuori linea, fuori classe. La barba color carota e i colletti alla Robespierre di Ezra Pound, la calvizie, il pizzo e il monocolo di d'Annunzio, le canute chiome a raggera degli scrittori nordici che l'accademia Svedese spesso predilige e onora del suo lauro, questo sì *fa poeta*, rientra in quei caratteri e in quella regìa che il pubblico chiede ancora allo scrittore eccezionale. Ma T. S. Eliot, poeta borghese, ex impiegato di banca e tuttora membro dello *staff* di una casa editrice londinese che fa buoni affari pubblicando libri di giardinaggio e può così stampare in perdita libri di poesie, T. S. Eliot non più Esquire ma O.M. (Ordine al Merito, una decorazione eccezionalmente rara) si distacca dagli altri

poeti per il suo aspetto aristocraticamente neutro di uomo della strada. È il vero inglese come lo immagina la gente che non è mai stata in Inghilterra: compassato, distinto, incapace di alzare la voce e di trinciare gesti scomposti; un inglese, per dire il vero, niente affatto inglese perchè è un americano (nato a St. Louis, Missouri, il 20 settembre 1888) che ha scoperto nell'Inghilterra la sua seconda patria e che risiede a Londra da quasi quarant'anni.

Cittadino britannico, ornamento del ramo anglocattolico della Chiesa Anglicana (quel ramo, o tendenza, che viene chiamata High Church) T. S. Eliot quando riceve nel suo studio in Russell Square, presso la società editrice Faber and Faber, obbliga tutti alla sua compostezza. Lo visitai là con due altri amici, pochi mesi prima di ritrovarlo a Roma e fui sorpreso che in uno spazio tanto ristretto, in uno sgabuzzino folto di libri e dominato da due grandi fotografie (il Papa e Virginia Woolf) potesse svolgersi senza disagio fisico e oppressione un colloquio a quattro così intenso e armoniosamente regolato.

L'appuntamento era previsto da quindici giorni, debitamente scritto nel nostro programma di visitatori invitati dal « British Council »; e tutti ci dissero che un'attesa di quindici giorni doveva considerarsi un minimum perchè di solito le « antica-

mere » durano assai di più. In Inghilterra non esiste un mondo letterario organizzato come in Francia, non esiste un ambiente visibile e tangibile nel quale la *chose littéraire* si manifesti in forme sociali, rituali. Anche là, come da noi, gli uomini di lettere sono degl'isolati, non fanno catena, raramente si raggruppano, e per poco tempo; ma quando, in quel mondo, un uomo riesce veramente a fare spicco, non finisce più di essere importante. E così è avvenuto per Eliot, importante come critico, come teorico di un nuovo ordine classico e come cittadino esemplare anche per coloro (e sono molti persino in Inghilterra) che non comprendono la sua poesia. Molto onore, per un poeta che sta a Londra, significa purtroppo molti visitatori; ai quali bisogna pur dare qualche cosa, perchè Eliot non riceve solo per dovere di etichetta. Viene di qui, senza dubbio, quella sua tecnica del ricevere, del conversare, del saper chiedere e ascoltare che in lui, uomo di mondo e autore di teatro, tocca un'alta perfezione. Non è la politesse del francese, la sua; è veramente l'apertura di un'anima che sente di poter imparare qualcosa anche dai suoi lettori più sconosciuti; ma che non abbandona mai un certo riserbo. Quel riserbo ch'egli impone anche agli altri, e che mi impedisce di spiattellare l'argomento della nostra conversazione. D'altronde Eliot

ha molte ragioni per scoraggiare certi suoi ammiratori. Un poeta tanto imitato come potrebbe prender sul serio i suoi pappagalli? È un uomo freddo Eliot, in apparenza; eppure è il solo poeta d'oggi che possa recitare in pubblico i suoi versi senza far ridere. A Roma, dopo una conferenza su Edgar Poe, egli lesse alcune sue liriche (la *Marcia trionfale*, *Marina*, il *Viaggio dei Magi*, il *Mercoledì delle Ceneri*) davanti a una piccola folla che seguiva la dizione con lo « spartito » delle poesie sotto gli occhi. Nessuno capiva, tutti capivano. Chi vuole procurarsi quel piacere non ha che da acquistare i dischi dei « Quattro Quartetti » incisi in Inghilterra, senza dimenticare il controllo sul testo stampato. Consiglierei l'esperienza anche a chi non sa una parola d'inglese e soprattutto a coloro che, ben a ragione, diffidano della poesia recitata. Prima di aver ascoltato Eliot io non credevo possibile questo miracolo: *una lettura interiore fatta ad alta voce*. Il miracolo avvenne anche nella *Marcia trionfale*, una sorta di parata, di sfilata tipo *Aida*, in onore di un moderno Dittatore, dove sfilano

5.800.000 fucili e carabine
102.000 mitragliatrici
28.000 mortai da trincea

e l'elenco continua a lungo al ritornello di *Dust!*

Dust! (polvere, polvere) finché il bimbo Cirillino viene portato in Chiesa e allo squillo della campanella urla eccitato: *Crumpets!* (bombe). L'ultimo verso è in francese, forse una citazione:

Et les soldats faisaient la haie? IL LA FAISAIENT.

Che genere di poesia è questo? — chiederà il lettore non iniziato.

Per quanto sia impossibile farlo in poche parole, tenteremo di dargli qualche indicazione: lieti se poi un lettore su cento vorrà continuare il viaggio per conto suo. Questo poeta, di cui s'è detto giustamente che si è proclamato erede dell'alta tradizione poetica europea, è un anello di quella catena che va dal Poe e dal Coleridge fino agli ultimi poeti francesi post-surrealisti: un lirico concentratissimo che dice in dieci parole ciò che un poeta romantico avrebbe detto in cento. Da più di un secolo la lirica ha preso coscienza in modo rigoroso ed esclusivo della sua natura, rifiutandosi di essere esornativa, esplicativa, didascalica. Nell'età che ha visto, per opera del Croce, la negazione dei generi letterari la lirica si è costituita in genere, provocando di contraccolpo una crisi degli altri generi, i quali per sopravvivere debbono darsi una più chiara fisionomia teorica. La lirica pura ha partorito il romanzo puro, il *teatro-teatro*, e

persino il puro saggio (critico o di costume). Tecnicamente la cosiddetta lirica pura non si limita al verso, ma anche quando si esprime in prosa trae pur sempre dalla musica il suo più forte accento. D'altronde Eliot non è un poeta puro come lo era il Mallarmé (e assai meno il Valéry) e come lo sono i recenti post-surrealisti ai quali s'è accennato (p. es.: René Char): non è un poeta puro nel senso ch'egli elimini dall'atto poetico ogni elemento razionale. Come Gerard Manley Hopkins, come parecchi altri dei migliori poeti moderni passati attraverso Baudelaire, Eliot tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione, senza ridurlo a semplice, « aurorale » ineffabilità, senza ridursi allo stato di un automa che diffidi del proprio pensiero e scriva solo in stato di sonnambulismo. In certo senso Eliot è fin troppo razionale: il poema che gli ha dato fama fin dal '22 — *La terra desolata* — è un fitto tessuto di citazioni che vanno dalla Bibbia a Shakespeare, dal Rig-Veda alle leggende arturiane, da Dante a Wagner. Il verso è di tono basso, tono di recitativo, e si attiene agli insegnamenti della scuola degli Imagisti (Ezra Pound ed altri); è un verso inventato volta per volta, sapiente smontatura e riduzione del verso che fu già di Whitman, non modellato su alcun schema fisso, salvo il frequente ritorno del *blank verse*, dell'im-

propriamente detto decasillabo giambico che nella poesia inglese ha un po' la funzione del nostro endecasillabo sciolto. A noi europei che abbiamo seguito l'evoluzione del verso libero per altre vie (Laforgue, le *Illuminazioni* di Rimbaud, sino al verso biblico-whitmaniano di Claudel) tali esperienze non suonano poi tanto nuove; ma non si può prescindere dall'influsso francese sulla recente poesia anglo americana. Alla *Terra desolata*, « edificio di bassa epoca deliberatamente eretto sull'Ultima Thule del pensiero europeo, proprio al limite della desolazione incombente che minacciava di travolgere ogni traccia d'una cultura secolare » (citiamo da Mario Praz), hanno fatto seguito altre liriche (gli *Ariel Poems*), più obiettive, nel senso che l'emozione del poeta vi è sempre più nascosta, non mai confessata direttamente (Eliot non scrive mai in prima persona, non dice mai *io*). Come i pittori cubisti egli cerca di costruire oggetti che sprigionino il sentimento senza dichiararlo. Tale procedimento ha trovato anche un'esposizione teorica: l'opera d'arte, l'*oggetto poetico* dovrebbe essere il « correlativo obiettivo » dell'emozione stessa; la poesia può, anzi deve, esser metafisica non esprimendo idee ma il fondo emotivo delle idee. Per tale via Eliot si riaffaccia a Dante, al Paradiso; e su Dante egli ha scritto un saggio che ai non Italiani può riuscire utilissimo.

Un cosiffatto, apparente obiettivismo (mantenuto anche nei *Quattro Quartetti* — 1944 — che rappresentano la punta più elevata della lirica eliotiana) ci permette di parlare di un classicismo del loro autore? T. S. Eliot ci ha spiegato in un saggio dedicato a Virgilio « che cos'è un classico ». Il poeta classico è il poeta di un'età matura, l'uomo che risolve e interpreta con la semplicità di un fenomeno naturale lo spirito dei suoi tempi; è un uomo giunto al momento opportuno, che parla per tutti ed è accessibile a tutti. Nasce classico chi, dotato del genio necessario, *nasce a tempo*.

È chiaro che secondo questa nozione, da noi peraltro troppo semplificata, dovremmo negare che di classicismo si possa parlare nel caso di Eliot e dei poeti moderni a lui affini. Ci pare però che la questione abbia, così posta, un mero carattere accademico. I classici, senza dubbio, non sapevano di esserlo, i greci in certo senso *non sapevano il greco*. Dire: io sono un classico, è già un ammettere di non esserlo. Solo la posterità, la distanza temporale permette quell'illusione prospettica per cui le asperità di un poeta appaiono livellate e la poesia sembra totalmente distaccata da chi l'ha scritta. Credere che l'aperta soggettività, il dire *io*, renda più precaria, meno universale la poesia è probabilmente una illu-

sione. Dante, Petrarca, lo Shakespeare dei Sonetti e Leopardi hanno scritto in prima persona. Sono romantici o classici? Eugenio d'Ors, che vede nel romanticismo una semplice variante, storicamente localizzata, dell'eterna categoria del Barocco direbbe ch'essi sono (Leopardi escluso) dei grandi poeti barocchi; ma neppur così il problema, evidentemente mal posto, può essere risolto.

* * *

La *Terra desolata* (433 versi in tutto), un'altra trentina di brevi composizioni epico-liriche, uno stringatissimo poemetto, *Mercoledì delle Ceneri*, e i *Quattro Quartetti*, formano l'intera opera poetica di Eliot. A eccezione di Gottfried Benn non c'è forse nell'Europa d'oggi un altro poeta che si presenti con un bagaglio lirico più leggero. Valéry è stato un fiume, a suo confronto, Rilke un acquazzone interminabile. Ma qui sta appunto l'originalità di Eliot: nell'aver scritto solo dopo una profonda accumulazione interiore. Non per questo, però, egli si è attenuto al pregiudizio di quei poeti puri che riducono la lirica al momento della semplice contemplazione, dell'elegia. In Eliot troviamo anche l'ironia, il sarcasmo, l'invettiva. Certe sue parodie (*Sweney Agonistes*) fanno

pensare al *Mikado*, ai libretti musicati da Sullivan. In lui la parola prosastica convive accanto a quella aulica, il tono diventa lirico per accensione interiore, non già perchè obbedisca alle leggi di un metronomo. Eliot giunge spesso al canto dal recitativo, al tono alto dal tono più parlato che possa darsi. È soprattutto (diciamo la parola) un poeta-musicista; e non è mai o quasi mai (come lo era Valéry e lo fu spesso Rilke) un neo-classico. È questa la sua maggiore modernità; e sia detto senza voler porre confronti, che sarebbero inaccettabili. Non per nulla Eliot è giunto dopo; e s'è visto quanto per lui conti « arrivare a tempo ».

T. S. Eliot non è solo un poeta ma anche un saggista, un critico e un drammaturgo. Non possiamo riassumere in una formula il suo pensiero critico che è quello di un intenditore, di un *expert* e non quello di chi aderisca a un sistema di pensiero organicamente formulato. Limitiamoci a dire che la sua critica non contraddice ma completa quella che è venuta elaborandosi da noi, di tipo crociano, rigorosa nelle sue premesse ma troppo raramente fondata sul mezzo espressivo, sul concreto del linguaggio. Molti dei saggi eliotiani uscirono sulla rivista ch'egli diresse per parecchi anni, *The Criterion*, morta all'inizio della guerra.

L'Eliot più discusso è l'autore di teatro. Due lavori religiosi, *La Rocca* — un abbozzo, il pretesto per alcuni cori — e l'*Assassinio nella cattedrale*, questo ultimo rappresentato dovunque e anche in Italia; e due *plays* borghesi, moderne, benchè nella prima appaiono le Eumenidi: *La riunione di famiglia* (data alla radio, a Milano) e il recente *Cocktail party*. In queste ultime l'Eliot adotta un verso irregolare con quattro accenti forti e una cesura (che non sempre il nostro orecchio latino sa cogliere). Ogni verso ha un senso in sè. È un verso che si presta, assai più dei cori alla Péguy dell'*Assassinio*, a un largo impiego teatrale e consente una forte stilizzazione del comune *parlato*.

Sebbene l'opinione del pubblico e dei critici prediliga i drammi religiosi noi crediamo che solo con queste commedie borghesi, e particolarmente col *Cocktail party*, che io credo la sua più bella poesia, Eliot abbia aperto una via a se stesso e agli altri. Ma si tratta di lavori pressochè intraducibili, che a molti sembrano troppo britannici mentre qualche critico inglese ha trovato troppo bostoniani (di una Boston 1880) i personaggi della *Riunione di famiglia*. Può incuriosire i lettori il sapere che la figura più importante del *Cocktail party* è un medico delle anime, non propriamente uno psichiatra o uno psicanalista ma uno

che guarisce, o uccide, i malati intromettendosi nei fatti loro. Ciò che non è raro neppure in Italia...

Realismo e misticismo, satira e alte punte di poesia pervadono il teatro eliotiano, che probabilmente non raggiungerà mai la popolarità e che troppo presuppone la conoscenza dell'Eliot lirico. Di fronte ad esso ci si può chiedere se abbia senso un teatro per pochi, per gli *happy few*. Forse può esistere in Inghilterra dove il teatro è una istituzione; non da noi dov'esso è una burletta sostenuta e foraggiata (male) dallo Stato, per non far morire d'inedia la vasta « categoria » dei teatranti. In ogni modo resti inteso che chi vuole iniziarsi a Eliot (1) deve lasciar per ultimo il suo teatro, al quale non si accede senza una conoscenza approfondita della letteratura e della vita inglese. Teatro di punta e di polemica, il suo, forse lontano da quelle semplificazioni « classiche » che per alcuni sono necessarie alla vitalità pratica ed estetica di un'epoca veramente teatrale. Deciderà l'avvenire. Può darsi che Eliot non sia o non sia

(1) Una iniziazione alla critica di Eliot è facile anche per chi non conosce l'inglese. Si veda *Il Bosco Sacro* a cura di L. Anceschi (ed. Muggiani) e la prefazione in cui l'Anceschi studia a fondo il pensiero dell'E. Anche il *Dante* è tradotto in italiano da L. Berti (ed. Guanda). Per i *Saggi elisabettiani* e i *Saggi scelti* converrà ricorrere alle traduzioni francesi. Lo stesso si dica per

ancora un poeta che possa vincere sul palcoscenico le sue battaglie (a parte i teatri d'eccezione e i *festival* che credo gli importino poco). L'importante, in ogni modo, è ch'egli ha già saputo vincerle altrove.

EUGENIO MONTALE

le *Poesie scelte* e i *Quattro Quartetti* che in Francia sono stati splendidamente tradotti, col testo a fronte da Pierre Leyris (ed. du Seuil). Una buona versione letterale della *Terra desolata* ha dato in Italia Mario Praz (ed. Fussi). Una scelta di poesie col testo a fronte ha pubblicato Luigi Berti (ed. Guanda); per altre poesie si veda il mio *Quaderno di traduzioni* (ed. della Meridiana). I saggi su Eliot pubblicati in Inghilterra non si contano. Limitiamoci a indicare i *Four Quartets Rehearsed* di Raymond Preston (Sheed and Ward, London), e, per il teatro, il libro *The Poet in the Theatre* di Ronald Peacock (Routledge, London). Fondamentale: *T. S. Eliot, a Symposium compiled by Richard March and Tambimattu* (Poetry London), raccolta di saggi offerta al poeta dopo il conferimento del premio Nobel. Contiene saggi di numerosi critici stranieri e degli Italiani Anceschi, Angioletti, Cecchi, Montale e Praz; e non lascia inesplorato alcun aspetto dell'attività di T. S. Eliot.

CANTO DI SIMEONE

(1928)

A SONG FOR SIMEON

Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and
the winter sun creeps by the snow hills;
the stubborn season has made stand.
My life is light, waiting for the death wind,
like a feather on the back of my hand.
Dust in sunlight and memory in corners
wait for the wind that chills towards the dead land.

Grant us thy peace.
I have walked many years in this city,
kept faith and fast, provided for the poor,
have given and taken honour and ease.
There went never any rejected from my door.
Who shall remember my house, where shall live my chil-
[dren's children.
when the time of sorrow is come?
They will take to the goat's path, and the fox's home,
fleeing from the foreign faces and the foreign swords.

Before the time of cords and scourges and lamentation
grant us thy peace.
Before the stations of the mountain of desolation,
before the certain hour of maternal sorrow,
now at this birth season of decease,
let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word,

CANTO DI SIMEONE

Signore, i giacinti romani fioriscono nei vasi
e il sole d'inverno rade i colli nevicati:
l'ostinata stagione rincrudisce . . .
La mia vita leggera attende il vento di morte
come piuma nel dorso della mano.
La polvere del sole e il ricordo negli angoli
attendono il vento che corre freddo alla terra deserta.

Accordaci la pace.
Molti anni camminai tra queste mura,
serbai fede e digiuno, provvedetti
ai poveri, ebbi e resi onori ed agi.
Nessuno fu respinto alla mia porta.
Chi penserà al mio tetto, dove vivranno i figli dei miei figli
quando arriverà il giorno del dolore?
Prenderanno il sentiero delle capre, la tana delle volpi
fuggendo i volti ignoti e le spade straniere.

Prima che tempo sia di corde verghe e lamenti
dacci la pace tua.
Prima che sia la sosta nei monti desolati,
prima che giunga l'ora di un materno dolore,
in quest'età di nascita e di morte
possa il Figliuolo, il Verbo non pronunciante ancora e
[impronunciato

grant Israel's consolation
to one who has eighty years and no to-morrow.

According to thy word.
They shall praise Thee and suffer in every generation
with glory and derision,
light upon light, mounting the saints' stair.
Not for me the martyrdom, the ecstasy of thought and prayer,
not for me the ultimate vision.
Grant me thy peace.
(And a sword shall pierce thy heart,
thine also.)
I am tired with my own life and the lives of those after me,
I am dying in my own death and the deaths of those
[after me.

Let thy servant depart,
having seen thy salvation.

dar la consolazione d'Israele
a un uomo che ha ottant'anni e che non ha domani.

Secondo la promessa
soffrirà chi Ti loda a ogni generazione,
tra gloria e scherno, luce sopra luce,
e la scala dei santi ascenderà.
Non martirio per me – estasi di pensiero e di preghiera
né la visione estrema.
Concedimi la pace.
(Ed una spada passerà il tuo cuore,
anche il tuo cuore.)
Sono stanco della mia vita e di quella di chi verrà.
Muoio della mia morte e di quella di chi poi morrà.
Fa che il tuo servo partendo
veda la tua salvezza.

LA FIGLIA CHE PIANGE

(1911)

LA FIGLIA CHE PIANGE

O quam te memorem virgo . . .

Stand on the highest pavement of the stair –
lean on a garden urn –
weave, weave the sunlight in your hair –
clasp your flowers to you with a pained surprise –
fling them to the ground and turn
with a fugitive resentment in your eyes:
but weave, weave the sunlight in your hair.

So I would have had him leave,
so I would have had her stand and grieve,
so he would have left
as the soul leaves the body torn and bruised,
as the mind deserts the body it has used.
I should find
some way incomparably light and deft,
some way we both should understand,
simple and faithless as a smile and shake of the hand.

She turned away, but with the autumn weather
compelled my imagination many days,
many days and many hours:
her hair over her arms and her arms full of flowers.

LA FIGLIA CHE PIANGE

O quam te memorem virgo . . .

Sosta sul piú alto piano della scala –
appoggiati ad un'urna di giardino –
tessi, tessi la luce del sole nei tuoi capelli –
stringi i tuoi fiori a te con sorpresa attristata –
gettali a terra e volgiti
con un rapido cruccio negli sguardi:
ma tessi, tessi la luce del sole nei tuoi capelli.

Cosí avrei voluto vederlo andare,
cosí avrei voluto ch'ella restasse e soffrisse,
cosí egli sarebbe partito
come l'anima lascia il corpo contuso e lacero,
come lo spirito lascia il corpo che ha logorato.
E troverei
un modo incomparabilmente lieve e abile,
un modo che capiremmo tutt'e due,
semplice e infido come un sorriso e una stretta di mano.

Ella si volse, ma col tempo d'autunno
sforzò per molti giorni la mia mente,
molti giorni e molte ore.
La sua chioma sulle sue braccia, le sue braccia piene di fiori,

And I wonder how they should have been together!
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
the troubled midnight and the noon's repose.

e mi chiedo com'essi sarebbero stati insieme!
Avrei perduto un gesto ed una posa.
Questi pensieri a volte meravigliano ancora
la mezzanotte turbata e la pace del mezzodí.

ANIMULA

(1929)

ANIMULA

« Issues from the hand of God, the simple soul »
to a flat world of changing lights and noise,
to light, dark, dry or damp, chilly or warm;
moving between the legs of tables and of chairs,
rising or falling, grasping at kisses and toys,
advancing boldly, sudden to take alarm,
retreating to the corner of arm and knee,
eager to be reassured, taking pleasure
in the fragrant brilliance of the Christmas tree,
pleasure in the wind, the sunlight and the sea;
studies the sunlit pattern on the floor
and running stags around a silver tray;
confounds the actual and the fanciful,
content with playing-cards and kings and queens,
what the fairies do and what the servants say.
The heavy burden of the growing soul
perplexes and offends more, day by day;
week by week, offends and perplexes more
with the imperatives of « is and seems »
and may and may not, desire and control.
The pain of living and the drug of dreams
curl up the small soul in the window seat
behind the Encyclopaedia Britannica.
Issues from the hand of time the simple soul

ANIMULA

« Lascia la mano di Dio la semplice anima » e volge
a un piatto mondo di luci mutevoli e di rumore,
al chiaro, al buio, all'asciutto o all'umido, al fresco o al
s'indugia tra le gambe delle sedie e dei tavoli, [caldo;
alzandosi o cadendo, baci afferrando o gingilli,
s'avanza franca, poi s'allarma subito,
si rifugia nell'angolo di un braccio e d'un ginocchio,
pronta a rassicurarsi, a rallegrarsi
del fragrante lucore che dà l'albero
di Natale, del vento e del sole e del mare;
sul pavimento scruta il trapunto dei raggi,
intorno a una sottocoppa d'argento una fuga di cervi,
verità e fantasia scambia e confonde,
carte da gioco e re e regine l'appagano,
ciò che fanno le fate, ciò che dicono i servi.
Il pesante fardello dell'anima che cresce
è sempre maggiore imbarazzo e offesa di giorno in
di settimana in settimana, è offesa [giorno,
d'imperativi – l'essere e il parere,
il si può, il non si può, il desiderio e il possesso.
Pena di vita e narcotico di sogni torcono l'anima
piccoletta che accanto alla finestra
siede al riparo dell'*Enciclopedia Britannica.*
Lascia la mano del tempo la semplice anima, incerta

irresolute and selfish, misshapen, lame,
unable to fare forward or retreat,
fearing the warm reality, the offered good,
denying the importunity of the blood,
shadow of its own shadows, spectre in its own gloom,
leaving disordered papers in a dusty room;
living first in the silence after the viaticum.

Pray for Guiterriez, avid of speed and power,
for Boudin, blown to pieces,
for this one who made a great fortune,
and that one who went his own way.
Pray for Floret, by the boarhound slain between the yew trees,
pray for us now and at the hour of our birth.

ed egoista, storta e zoppicante,
incapace di starsi avanti o indietro,
e teme la realtà calda, l'offerto bene,
rifiuta il sangue come un importuno,
ombra delle sue ombre e spettro del suo buio,
nella stanza scompiglia i fogli tra la polvere
e comincia la vita nel silenzio che segue il viatico.

Prega per Guiterriez, avido di successo e di potere,
e per Boudin ch'è crollato,
per chi s'è fatto ricco e chi ha tirato
per la sua strada; prega per Floret che i segugi
sbranarono fra gli alberi di tasso; per noi prega
ora e nell'ora della nostra nascita.

NOTA

A voler distinguere qualche fase nella poesia di Thomas Stearns Eliot e accettando per ragioni di comodo l'indicazione del Pound di un Laforgue « spartiacque » della poesia europea moderna, si potrebbe riconoscere un periodo iniziale, realistico, ironico e post-laforguiano, del quale il *Love Song of Alfred Prufrock*, il *Portrait of a Lady*, e altre liriche raccolte nel volume *Poems* (ed. Faber & Faber) possono rendere una compiuta idea. *The Waste Land*, che è apparso in *Circoli* tradotto da Mario Praz, potenzia e conclude tale periodo che è il piú noto e svolto di Eliot, quello che maggior influsso ha avuto sulla nuova poesia americana. La liquidazione di tale fase (che il Mirskij indicherebbe come « morte della poesia borghese ») si compie col *Fragment of an Agon* (riprodotto anche nell'antologia *Profile* pubblicata dal nostro Scheiwiller) e con l'altro frammento di *Sweeney Agonistes* (Faber & Faber). *Ash Wednesday* (Faber & Faber) – e la successione s'intende ideale piuttosto che cronologica – segna con le sue risoluzioni stilnovistiche e dantesche un passaggio alla piú recente maniera epica, obbiettiva, quale è documentata dalle liriche che Eliot è andato pubblicando nella serie degli Ariel Poems (Faber): *Journey of the Magi*, *A Song for Simeon*, *Marina*, *Animula*, *Triumphal March*. A tale passaggio non è naturalmente estraneo il « passaggio » dell'Eliot a una fede confessionale che crediamo quella anglicana. Significative a tale riguardo il *Journey of the Magi* e il *Song for Simeon* che già pubblicai tradotto in *Solaria* (Dicembre 1929) e che si ripubblica qui. L'altra lirica eliotiana che presentiamo: *La figlia che piange*, è meno notevole e appartiene alla serie dei primi *Poems*. Discusso e talvolta osteggiato da facili « superatori », T. S. Eliot segna una data nella nuova poesia americana, la quale è

stata come ossessionata dai suoi ritornelli, dalle sue suggestive cadenze, e dalla sua inquieta musicalità. I *big drifts* dell'eloquenza gli sono rimasti estranei. Ciò riuscí nuovo, e per lui la moda è passata alla concentrazione, allo scorcio, non senza influssi della lirica francese che va da Rimbaud-Laforgue ad Apollinaire. Debitore al Pound di qualche soluzione ritmica e forse del suo primo orientamento d'artista, Eliot è riuscito poi personale, e forse piú profondo, in una espressione che costituisce, per usare una sua formula nota, il « correlativo obbiettivo » del suo mondo interiore. Il cosí detto « classicismo » di Eliot è tutto qui; e nulla contiene di archeologico e di vuoto.

Dell'Eliot critico si vedano – oltre alla collezione della sua rivista *The Criterion* – i Saggi su Dryden e su Dante – e piú importanti per la conoscenza del suo metodo: *The Sacred Wood* (Methuen) e i recenti *Selected Essays* (Faber & Faber).

E. M.

« Circoli » III, 6 Genova, Nov. Dic. 1933.

NOTA DELL'EDITORE

Le tre poesie di T. S. Eliot tradotte da Eugenio Montale sono tolte da: EUGENIO MONTALE: *Quaderno di traduzioni*. Edizioni della Meridiana, Milano 1948. Le prime due traduzioni risalgono al 1928-29.

L'*Invito a T. S. Eliot* è tolto da *Lo Smeraldo*, IV, 3, Milano, 30 maggio 1950, con un solo piccolo ritocco.

INDICE

POETI STRANIERI TRADOTTI
DA POETI ITALIANI

N. 1

Questo volumetto a cura di Vanni Scheiwiller è stato impresso dalla Tipografia U. Allegretti di Campi in 1000 copie numerate da 1 a 1000 più cinque copie *ad personam* in carta azzurra
26 settembre 1963
75° compleanno di T. S. Eliot

COPIA N. 10

POETI STRANIERI TRADOTTI
DA POETI ITALIANI

N. 1 *T. S. Eliot tradotto da Eugenio Montale.* 2ª edizione, 1963	L. 800.—
N. 2 *Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale.* 1958	esaurito
N. 3 *Jorge Guillén. La Fuente. Versione di Mario Luzi.* 1961	L. 500.—
N. 4 *Murilo Mendes. Finestra del caos. Traduzione di Giuseppe Ungaretti.* 1961	L. 500.—
N. 5 *André Frénaud tradotto da poeti italiani*	in corso di stampa

IN PREPARAZIONE:

Henri Michaux tradotto da Giuseppe Ungaretti e Mario Luzi.
Ezra Pound. Studio d'estetica. Versioni di Vittorio Sereni.
D. H. Lawrence tradotto da Alberto Moravia.
Gyula Illyes tradotto da Edith Bruck e Nelo Risi.
Max Jacob: Natale bretone. Versioni di Nelo Risi.

POETI ITALIANI TRADOTTI
DA POETI STRANIERI

N. 1 *Giuseppe Ungaretti tradotto da P. J. Jouve.* 1960	L. 500.—
N. 2 *Eugenio Montale tradotto da P. J. Jouve.* 1963	in corso di stampa

IN PREPARAZIONE:

Salvatore Quasimodo tradotto da Rafael Alberti.
Dante Alighieri: Le canzoni pietrose. Tradotte in portoghese da Haroldo de Campos con una nota di Murilo Mendes.

Pound in compagnia di Joyce

HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES: Part I.

THE BURIAL OF THE DEAD.

First we had a couple of feelers down at Tom's place,
There was old Tom, boiled to the eyes, blind,
(Don't you remember that time after a dance,
Top hats and all, we and Silk Hat Harry,
And old Tom took us behind, brought out a bottle of fizz,
With old Jane, Tom's wife; and we got Jane to sing
"I'm proud of all the Irish blood that's in me,
"There's not a man can say a word against me"),
Then we had dinner in good form, and a couple of Bengal lights.
When we got into the show, up in Row A,
I tried to put my foot in the drum, and didn't the girl squeal,
She never did take to me, a nice guy but rough;
The next thing we were out in the street, Oh was it cold!
When will you be good? Blow in to the Opera Exchange,
Sopped up some gin, sat in to the cork game,
Mr. Fay was there, singing "The Maid of the Mill";
Then we thought we'd breeze along and take a walk.
Then we lost Steve.
("I turned up an hour later down at Myrtle's place.
What d'y' mean, she says, at two o'clock in the morning,
I'm not in business here for guys like you;
We've only had a raid last week, I've been warned twice.
~~Sergeant Smith~~, I've kept a decent house for twenty years,
There's three gents from the Buckingham Club upstairs now,
I'm going to retire and live on a farm, she says,
There's no money in it now, what with the damage done,
And the reputation the place gets, ~~on account~~ of a few bar-flies,
I've kept a clean house for twenty years, she says,
And the gents from the Buckingham Club know they're safe here;
You was well introduced, but this is the last of you.
Get me a woman, I said; you're too drunk, she said,
But she gave me a bed, and a bath, and ham and eggs,
And now you go get a shave, she said; ~~I-but-cannot-enough~~,
Myrtle ~~our always a good company~~.
We'd just gone up the alley, a fly cop came along,
Looking for trouble; committing a nuisance, he said,
You come on to the station. I'm sorry, I said,
It's no use being sorry, he said; let me get my hat, I said.
Well by a stroke of luck who came by but Mr. Donavan.
What's this, officer, You're new on this beat, aint you?
~~I thought so, You know the Bengal Rose, I do,~~
~~Said the fresh cop, very peevish.~~ Then let it alone,
These gents are particular friends of mine.
-Wasn't it luck! Then we went to the German Club,
~~He~~ and Mr. Donavan and his friend ~~Jacobsky~~,
~~Found it shut.~~ I want to get home, said the cabman,
We all go the same way home, said Mr. Donavan,
Cheer up, Trixie and Stella; and put his foot through the window.
The next I know the old cab was hauled up on the avenue,
And the cabman and little Ben Levin the tailor,
The one who read George Meredith,
Were running a hundred yards on a bet,
And Mr. Donavan holding the watch.
So I got out to see the sunrise, and walked home.

Dattiloscritto di Eliot con le correzioni di Pound

HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES: Part II.

The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble, where the swinging glass
Held up by standards wrought with golden vines
From which one tender Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes
Unguent, powdered, or liquid- troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended,
Fattening the candle flames, prolonged,
and flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Upon the hearth huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carved dolphin swam.
Above the antique mantel was displayed
In pigment, but so lively, you did thought,
A window gave upon the sylvan scene,
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced, yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice,
And still she cried (and still the world pursues)
Jug Jug, into her dirty ear
Under the fire, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.

"My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
"Speak to me. Why do you never speak. Speak.
"What are you thinking of? What thinking? What?
"I never know what you are thinking. Think".

I think we met first in rats' alley,
Where the dead men lost their bones.

"What is that noise?"

The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"

The typist home at teatime, who clears away her breakfast, lights
Her stove, and lays out squalid food
Prepares the room and sets the room to rights.

Out of the window perilously spread
Her drying combinations meet the sun's last rays,
And on the divan (at night her bed),
Are stockings, dirty camisoles,

A bright kimono wrap her as she
In nervous terror on the window seat;
A touch of art is given by the false
Japanese print,

I Tiresias, old man with wrinkled dugs,
Perceived the scene, and foretold the rest,
I too awaited the expected guest.

spotted about the face,
One of those slimy letterers
We may have seen in any public place
At almost any hour of night or day.

His hair is thick with grease, and thick with scurf,
his inclinations touch the stage -

He, the young man carbuncular,
in "London's one safe",
And he will tell her, "I have been with Nevinson today".

Daily, from flat to flat,
One of the few on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.

He knows his way with women
Impertinently tilting back his chair
And dropping cigarette ash on the art.

The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired;
Endeavours to engage her in caresses,
Which still are unreproved, if undesired.

Dattiloscritto di Eliot con le correzioni di Pound

Pound con Virginia Woolf