

Tre autori modernisti
di David Troncarelli

**Premessa:
per una definizione del modernismo**

Con modernismo, in letteratura, si intende la produzione letteraria tra i primi del '900 e la metà degli anni '20 di una serie di autori che affrontano la crisi di valori avvenuta con la presa di coscienza di sé dell'uomo contemporaneo. Rifiutando le risposte rassicuranti della filosofia illuministica e del positivismo, essi esasperano il sentimento di spaesamento e si lasciano trascinare nei meandri dell'inconscio da una *queste* che non ha il fine ultimo di liberare l'uomo dall'angoscia esistenziale della modernità, bensì unicamente quello di rappresentarla.

Se la nascita del termine *modernismo* risale al 1864 come termine dispregiativo con cui la chiesa cattolica definisce alcuni teologi che confutano alcuni dei suoi dogmi secolari; in poesia per la prima volta si definisce "modernista" una corrente poetica latinoamericana di cui gli autori più famosi sono Rubén Darío e José Martí. In questo caso il movimento dell'Europa verso il nuovo mondo si trasforma in movimento dal nuovo mondo. Il modernismo latinoamericano è il primo movimento poetico-culturale a fare il viaggio inverso a quello di Colombo, lo stesso viaggio che compirà T.S Eliot, nato (il caso vuole) proprio nell'anno di nascita del modernismo latinoamericano. Non vi sono ovviamente relazioni strutturali, tematiche o stilistiche se non quella nominale tra "*modernismo*" ispanoamericano e "*modernism*" anglofono, è comunque a mio parere interessante ricordare le origini di questo singolare termine in letteratura.

Ciò detto però, per quanto suggestivo, non è che un preludio alla domanda: cos'è il modernismo in letteratura? L'anno del modernismo letterario è il 1888, come fa notare Pacheco "l'anno di Jack lo Squartatore"¹ (il primo serial killer della storia il quale ci tenne a farci sapere il suo personalissimo contributo alla modernità in una sua lettera: "Quel significato sono io, sono io quell'energia. Un giorno gli uomini diranno, guardandosi indietro, che sono stato il precursore del XX secolo") pochi anni dopo, nel 1895, nasceranno il cinema e la psicoanalisi, come ci fa notare Sanguineti², è l'inizio del Novecento.

Modernità e ventesimo secolo si compenetrano fino a coincidere, perché il '900 è il secolo che rivendica la modernità come proprio aggettivo e come categoria fondante, come discriminante positiva. Se appunto il Novecento comincia prima ancora di essere nominato; l'arte che gli permette di definirsi è il modernismo. Ma con quali tratti caratteristici? Io ne individuo tre fondamentali, che trovo e ritrovo nelle opere tanto dei pittori quanto dei poeti o degli scrittori. Primo l'ingresso della dimensione inconscia nell'arte. La psicoanalisi è in un certo senso l'ultima grande scienza³ ed è agli inizi del novecento anche un grande evento grazie al quale si riscrive e si rappresenta l'essere umano. Tra le scoperte della psicoanalisi, la più incisiva nell'immaginario collettivo è quella dell'inconscio. La scoperta dell'inconscio porta con sé domande nuove e l'uomo di inizio Novecento (o forse possiamo finalmente dire moderno, senza alcun bisogno del corsivo) è disposto ad affrontarle; anzi è spinto a conoscere sé stesso e a cercare sé stesso non fuori, ma dentro

¹ J.E. PACHECO, "La traición de T.S. Eliot" in *Letras Libres*, gennaio 1999, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13956>, articolo consultato il 9 giugno 2010.

² E. SANGUINETI, *Ritratto del novecento*, Manni, Lecce, 2009, p. 30.

³ *Ivi*, p. 31.

di sé. Questa ricerca diventa il tema centrale delle opere più alte del periodo, dalla pittura angosciata di Munch alla *Recherche* proustiana.

Il secondo tratto che ricorre attraverso l'arte modernista è quello del montaggio⁴. Nel cinema il montaggio è il momento in cui l'insieme delle scene girate da angolazioni diverse viene ricostruito a formare un momento unico costituito da diverse inquadrature. Questo processo è ripreso dalle avanguardie storiche del Novecento per dare corpo ad una realtà in movimento, che ha bisogno, per essere rappresentata, di angolature diverse. Al contempo è il momento in cui si scioglie il dilemma che ha caratterizzato tutti i movimenti artistici sino al Novecento: la dicotomia tra forma e avanguardia, tra tradizione e novità. Il montaggio nel modernismo ha una duplice valenza: è l'unico mezzo per la rappresentazione della realtà ed è allo stesso tempo un momento in cui questa realtà si rappresenta. Non nasce in ossequio, né in opposizione ai classici, ma grazie al metodo del "montaggio" riesce a mettere insieme passato e presente ed a restituire vita ai classici, rendendoli *moderni*, parte integrante della rappresentazione dell'oggi.

Il terzo tratto del modernismo è l'idea che l'arte debba confrontarsi con i grandi temi dell'uomo. Possiamo considerare il modernismo "arte della crisi", poiché esso trova la sua profonda ragion d'essere nella condizione critica in cui l'intellettuale occidentale si trova sul nascere del ventesimo secolo. In questo contesto l'arte modernista cerca di confrontarsi e rappresentare il sorgere e l'insorgere dei drammi e dei dubbi dell'uomo, non solo nei temi ma anche nelle forme (che ci riesca o meno è assolutamente opinabile, ma totalmente indifferente ai fini dell'osservazione del fenomeno). È un'arte che si pone le grandi domande con spirito laico, cercando in essa le risposte che la filosofia o le scienze non hanno saputo dare, ma senza il dogma antiscientifico che viziava il romanticismo.

Il modernismo come "arte della crisi", rappresenta non solo la crisi di valori e d'identità, la dialettica tra Io ed Es, l'incomunicabilità tra gli esseri umani, lo sdoppiamento e l'incapacità di armonizzazione dialettica - quindi l'impossibilità di una sintesi - tra il vorticoso sviluppo delle tecnologie e delle scienze e le domande irrisolte della questione metafisica; ma anche la nascita dei paradossi che mettono in crisi alcune verità assolute, la tensione verso il futuro di nuove filosofie e scienze, l'acquisizione di nuovi diritti, il profondo cambiamento della società industriale. La nascita della contemporaneità, insomma, e la distruzione di vecchie certezze minano alla base l'impianto ideologico dell'intellettuale che vive nell'occidente industrializzato, costringendolo ad interrogarsi e ad affrontare il presente. La centralità del presente crea sostanzialmente la categoria del moderno e il modernismo artistico si insinua nelle crepe create nella identità dell'uomo occidentale per svilupparle fino a distruggerne la struttura. Non per generare un improbabile rinascimento con una maschera nuova, adatta ai tempi e più resistente, ma per scoprire cosa giace dietro quella maschera. Per affrontare le conseguenze di questo sconvolgimento e per poter analizzare questo momento storico, artistico e letterario, è necessaria una definizione di *modernismo* e una definizione del moderno.

L'aggettivo *moderno* è di difficile interpretazione. È di per sé un paradosso, un nodo impossibile da sciogliere. Per Baudelaire la modernità è "il transitorio, lo sfuggente il contingente". Secondo Adorno non si tratta neanche di un attributo temporale⁵, bensì qualitativo. Il critico d'arte Terry Smith definisce la modernità come "l'impellenza del nuovo nel pensiero, nel lavoro e nella vita."

Occorre uno sforzo per inquadrare criticamente il modernismo letterario: pur richiamandosi sin dal nome alla modernità e ai suoi concetti, questo movimento (se così si può definirlo) non può esaurirsi nelle categorie di nuovo o presente in quanto tali. Sebbene Ezra Pound abbia esortato al nuovo e molta dell'arte "modernista" abbia espresso novità sostanziali, sia dal punto di vista estetico che da quello contenutistico, non basta la definizione di "nuovo" all'arte modernista. Ne servirà una apposita, una definizione estetica di cosa si intende con *modernismo* cioè con l'attributo che diventa "ismo", movimento, teorizzazione estetica.

Ma il paradosso non è solo teorico. E' anche cronologico. Se dal punto di vista teorico la

⁴ *Ivi*, p. 26.

⁵ T.W. ADORNO, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1994, pp.263-268.

definizione di modernità per il mondo occidentale comincia con la scoperta dell'America nel 1492, che coincide con la fine del medioevo e con la speranza nel progresso della società; artisticamente il moderno diventa qualità e definizione solo quattrocento anni dopo in una situazione completamente diversa, nella quale si constata con angoscia che la società si sviluppa senza progredire.

Accettando dunque in assenza di migliori definizioni, quella fornite in precedenza di “arte della crisi”, che nello stesso tempo esprime i problemi dell'uomo moderno e sottolinea i suoi limiti nel risolvere questi problemi; dando per scontato il termine *moderno* è la forma più ovvia per indicare “appartenente al tempo presente o tutt'al più recente”⁶, dobbiamo anche accettare che usare il termine *moderno/modernismo* significa accettare implicitamente la legittimità di un duplice paradosso. Da un lato un paradosso cronologico, perché dobbiamo mettere in crisi radicalmente il passato, ma nello stesso tempo avere fiducia nel rapporto tra passato, presente e futuro e nella possibilità di esprimere il presente. Dall'altro un paradosso filosofico, perché siamo costretti ad accettare conclusioni contraddittorie: il modernismo è infatti, contemporaneamente, un ritratto del presente e una presa di distanza da ciò che il presente offre, senza rassicuranti fughe nel passato, ma con una chiara coscienza delle radici profonde e della terra feconda che dal passato nutrono le foglie della cultura contemporanea.

James Joyce

James Joyce nacque a Dublino nel 1882, è figlio di una classe media impiegatizia che tenta l'ascesa sociale: il padre John Joyce da doganiere viene promosso esattore delle tasse e la famiglia può permettersi di mandare il figlio ad un collegio il Clongowes Wood College gestito da gesuiti e di trasferirsi poco fuori Dublino in una zona piuttosto esclusiva. Le sorti della famiglia cominciano il loro rapido declino nel 1891 quando i problemi di alcolismo del padre di Joyce cominciano ad influenzare il suo rendimento lavorativo e vedono la conclusione nel 1893 con il licenziamento del padre e l'acutizzarsi dei problemi di dipendenza dall'alcol di quest'ultimo. Il riflesso di questi eventi sono una serie di cambi di scuola per il giovane James Joyce che nel frattempo scrive la propria prima opera letteraria: una poesia di invettiva riguardo l'esclusione del politico irlandese Parnell, entrato in conflitto con la chiesa cattolica oltre che con la dirigenza politica irlandese. Questi avvenimenti torneranno come motivi nella produzione dell'autore, come tema di discussioni dei personaggi immaginati da Joyce o come tema della narrazione stessa. La profonda religiosità dell'ambiente irlandese di quegli anni, legata a doppio filo alla rivendicazione di una identità nazionale in opposizione all'identità protestante/anglicana dell'Inghilterra lavorarono nello scolpire l'immaginario dello scrittore: da una parte ne forgiarono la cosmogonia, dall'altra ne scolpisce le idiosincrasie che più tardi l'autore descriverà come i tre talloni che lo opprimono (e l'autore intende sé stesso come sineddoche dell'Irlanda intera) la Chiesa Cattolica, l'Inghilterra e l'arretratezza culturale dell'Irlanda⁷. Questa insofferenza porterà poi Joyce a lasciare l'Irlanda non appena potrà. Ma nel 1893 i Joyce hanno problemi più gravi legati alle drammatiche condizioni economiche in cui comincia a versare la famiglia, dopo un breve periodo di incertezza il piccolo James viene accettato con una borsa di studio al Belvedere College (sempre gesuita). Terminati gli studi inferiori Joyce frequenta dal 1898 al 1902 lo University College di Dublino. Qui conosce l'opera di Ibsen e

⁶ G. DEVOTO-G. OLI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Lemonnier, Firenze 1994, *sub voce*: *Moderno*.

⁷ In polemica con la "rinascita irlandese", basata sulla riscoperta della lingua gaelica e dei miti e delle tradizioni autoctone proposta da intellettuali come William Butler Yeats. La proposta di Yeats era però una proposta più politica che culturale, di stampo conservatore ma proveniente da un uomo di grandi vedute, cui Joyce opponeva una proposta puramente culturale di stampo cosmopolita e rivolto verso l'Europa continentale.

al drammaturgo norvegese dedica un primo scritto critico e una difesa pubblica. L'influenza di Ibsen sarà fondamentale per la composizione di *Dubliners*⁸. In questi stessi anni Joyce comincia la composizione di *Stephen Hero* prima stesura, in forma di opera teatrale, di ciò che poi sarà *Dedalus- A Portrait of the Artist as a Young Man*. Joyce cambia stesura più volte fino a tentare la pubblicazione dell'opera nel 1904 col titolo *A portrait of the artist as a young man*. Questa prima stesura è una sorta di saggio di estetica misto ad una biografia romanzata ma la pubblicazione gli verrà negata.

Nello stesso anno Joyce conosce Nora Barnacle, una cameriera originaria di Galway. I due si innamorano nonostante la drammatica sproporzione culturale. La data del loro primo appuntamento, il 16 di giugno, è la data poi scelta da Joyce come topos dell'*Ulysses* e viene ancora oggi celebrata per le strade di Dublino con il *Bloomsday*⁹. Dopo la morte della madre, che lo costringe a lasciare Parigi, Joyce vive per un breve periodo nella Martello Tower poi descritta nel primo capitolo dell'*Ulysses*.

La coppia lascia l'Irlanda dopo un breve periodo a Zurigo e a Pola Joyce e la compagna si stabiliscono a Trieste. Qui entra in contatto con la psicoanalisi e con l'autore italiano Italo Svevo, impara il dialetto locale più che l'italiano e termina la stesura di *Dubliners*. Nel 1905 nasce il primo figlio della coppia, Giorgio, le trattative per la pubblicazione della raccolta di racconti si protraggono, nel 1906 sembra che la casa editrice Grant Richards LTD. sia interessata alla pubblicazione, ma tra l'autore e l'editore cominciano una serie di attriti sui contenuti e i toni dell'opera.

La visione dell'Irlanda che traspare dai racconti dublinesi cozza con la rappresentazione idilliaca implicita del movimento nazionalista, inoltre le metafore scelte da Joyce per rappresentare i problemi del paese vengono ritenute troppo esplicite, tanto da spingere l'editore a parlare di "pornografia", la *querelle* porta a uno stallo che dura per altri due anni, Joyce cerca altri editori e si arriva persino ad un rogo delle copie, alla fine Richards acconsente alla pubblicazione, siamo nel 1914.

Dubliners è una raccolta di racconti che ha una serie di fili conduttori, secondo le spiegazioni fornite dallo stesso autore, il tema della paralisi (che a seconda delle sezioni di racconti è sessuale, politica o morale) e il tema dell'epifania. Ogni racconto rappresenta un personaggio bloccato, che ha un improvviso risveglio, un momento di chiarezza che lo costringe a confrontarsi con sé stesso.

Lo stile scelto da Joyce è uno stile realistico a tratti reminiscente del romanzo verista dell'ottocento, sebbene già si intravedono i primi accenni di un superamento della rappresentazione naturalistica della realtà. La raccolta è attraversata dalla tensione morale della denuncia della paralisi nazionale ed è una foresta di simboli, allegorie e metafore, nascoste dietro la quotidianità sordida dei gesti descritti nei racconti. Se compariamo lo stile di *Dubliners* con quello di *Portrait* è possibile notare un primo abbozzo della sperimentazione letteraria che si compirà definitivamente nell'*Ulysses*: l'uso del monologo interiore e del flusso di coscienza viene affinato proprio in questa serie di abbozzi narrativi realistici, la completezza dell'unità narrativa è funzionale al messaggio metaforico, al simbolo che l'autore vuole rappresentare. Dietro il pretesto del racconto realistico zoliano e del moralismo ibseniano si nasconde una straordinaria palestra stilistica.

Dopo le difficoltà e le incomprensioni sulla pubblicazione di *Dubliners* Joyce deciderà di non tornare mai più in Irlanda, da Trieste si trasferisce a Zurigo nel 1915 perché la Svizzera si è dichiarata neutrale rispetto a quello che poi verrà conosciuto come il primo conflitto mondiale. Nel frattempo Joyce pubblica *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹⁰, grazie agli auspici di Yeates che ha insistito con Ezra Pound affinché vengano pubblicati gli scritti del suo controverso connazionale. Questo esce in capitoli su *The Egoist* la rivista letteraria di T.S. Eliot. Lo stile dell'opera, il tono e i temi trattati sono profondamente diversi dalla precedente raccolta di racconti.

⁸ *Gente di Dublino* nella traduzione italiana. I titoli verranno tutti riportati in lingua originale.

⁹ Ogni 16 di giugno per le strade di Dublino attori e semplici appassionati, alcuni in costume altri no, recitano o leggono parti dell'opera maestra di Joyce nei luoghi in cui essa si svolge.

¹⁰ La prima edizione a puntate avviene su *The Egoist* tra il 1914 e il 1915, poi Ezra Pound trova a Joyce un editore negli Stati Uniti e il romanzo esce per intero nel 1916 presso H.W. Huebsch, per essere ripreso da The Egoist Press nel 1917 a Londra.

Joyce sceglie per il *Portrait* uno stile libero ed indiretto, con un continuo spostamento del focus narrativo dal soggettivo all'oggettivo, dalla prima alla terza persona, dal pensiero all'atto. L'opera è estremamente personale e narra a crescita e il rifiuto dei valori borghesi e cattolici del giovane Stephen Dedalus, alter ego dell'autore. La narrazione si apre con i primi, incomprensibili vagiti del neonato Stephen e si chiude con l'epifania dell'essere diventato adulto e la decisione di lasciare l'Irlanda. I Joyce si spostano da Zurigo a Parigi dove James si dedica alla stesura della suo nuovo lavoro grazie ad una serie di donazioni di influenti mecenati dell'epoca.

Il personaggio di Stephen Dedalus sarà poi il protagonista del più famoso romanzo dell'autore: *Ulysses*. Quest'opera vedrà la luce nel 1921, grazie all'appassionato impegno di Sylvia Beach della libreria Shakespeare and Co. di Parigi. A questa prima edizione, tirata in pochissime copie ne seguiranno molteplici ed il libro sarà perseguitato da una lunga serie di controversie fino addirittura al processo per oscenità negli Stati Uniti¹¹. Il libro è organizzato in maniera tale da ricalcare la struttura dell'Odissea di Omero, le diverse sezioni corrispondono ai momenti dell'opera di Omero e Joyce vuole narrare attraverso il monologo interiore e soprattutto il flusso di coscienza la giornata del suo novello Ulisse, Leopold Bloom, come un'odissea. Lo spazio tempo della narrazione è condensato in ventiquattro ore a Dublino, ma lo spazio dell'interiorità è dilatato e affrontato nei più profondi ed intimi dettagli. La tecnica letteraria del flusso di coscienza permette al lettore di immergersi nei pensieri dei personaggi e crea una uno spazio narrativo nuovo che trascende le nozioni aristoteliche di spazio tempo e unità d'azione, la realtà si allarga e restringe dal generale al particolare, dall'universo al dettaglio, dal soggetto all'oggetto in poche righe, superando la punteggiatura e qualsiasi altra nozione narrativa classica. Virginia Woolf lo definì un libro "tremendo, ricco di genio ma volgare"¹², T.S. Eliot nella sua celebre recensione sulla rivista "The Dial" lo definisce "un libro cui siamo debitori e da cui nessuno di noi può fuggire"¹³ e dalla lettura dell'*Ulysses* estrapola anche parte della sua teoria su "tradizione e talento individuale" per "l'uso del mito".

Joyce risiede tra Parigi e Zurigo, dove si reca spesso nel tentativo di curare o per lo meno ritardare la cecità incombente, lavora fino al 1939 a quello che sarà il suo ultimo romanzo: *Finnegan's Wake* pubblicato nel 1939 da Faber & Faber a Londra e da Viking Press a New York. Il libro segnò un'ulteriore ricerca sperimentale da parte di Joyce che abbandona completamente le categorie aristoteliche di spazio tempo e unità narrativa per un'opera completamente parlata, cantata, origliata, frammentaria e senza un vero e proprio centro; che supera fabula e intreccio. Un'opera talmente complessa da lasciare senza parole la quasi totalità degli ammiratori e dei detrattori dell'autore irlandese.

La famiglia Joyce rimane a Parigi sino al 1940, quando l'esercito della Germania nazista si dirige verso Parigi, la famiglia Joyce si trasferisce in Svizzera, rimasta neutrale nel conflitto. Qui Joyce morirà nel 1941 a causa delle complicazioni di un'ulcera perforante all'età di 59 anni.

Thomas Stearns Eliot

Thomas Stearns Eliot nacque a Saint Louis Missouri il 26 di settembre del 1888. La sua

¹¹ R. ELMANN, *Ulysses*, Oxford University Press, Oxford, 1982, p. 492.

¹² V. WOOLF, *A Writer's Diary*, Harcourt Brace, New York, p. 49.

¹³ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, in F. KERMODE (a cura di), *Selected Prose of T.S. Eliot*, Faber&Faber, Londra, 1975, p. 175

famiglia era immigrata dall'Inghilterra negli Stati Uniti nel XVII secolo per stabilirsi nel New England e poi emigrare in Missouri. La famiglia Eliot è una famiglia religiosa, di fede Congregazionista Unitaria; il nonno del poeta fonda la prima chiesa Unitaria del Missouri. Contemporaneamente all'impegno religioso la famiglia di Eliot ha un fortissimo impegno accademico: il trisavolo del poeta è addirittura nominato rettore ad Harvard (pur rifiutando l'incarico) e il nonno fonderà la Washington University a Saint Louis, dove il padre del poeta fonderà una casa editrice; la madre del poeta invece scriverà un dramma su Savonarola. Questo retaggio sarà molto importante nella vita del poeta e nella sua ricerca artistica.

T.S. Eliot crebbe a Saint Louis dove completò gli studi superiori, trasferendosi a Boston nel 1906 per frequentare l'università di Harvard e studiare filosofia. Tra il 1910 e il 1911 frequenterà per un anno la Sorbona di Parigi, dove studia anche letteratura francese, per poi tornare ad Harvard per insegnare tra il 1913 e il 1914. Sul finire del 1914 si trasferì in Inghilterra, prima ad Oxford per studiare filosofia greca, poi a Londra dove, dopo un breve periodo come insegnante, lavorò in una banca. Gli studi filosofici influenzeranno moltissimo la sua poesia, specialmente nella redazione dei *Quartets*. Eliot non si occuperà seriamente di poesia fino al 1915, con la pubblicazione di *The love song of Alfred Prufrock* nella rivista *Poetry*, pur essendosi già interessato alla scrittura ad Harvard. Nello stesso anno Eliot si sposa con Vivienne Haigh-Wood una ballerina che soffriva di gravi disturbi emotivi. I disturbi della moglie comporteranno una svolta nella visione della vita del poeta e costituiranno uno dei temi per *La Terra Desolata*.

A Londra Eliot entra in contatto con Ezra Pound; la collaborazione tra i due è molto fruttuosa e il grande poeta e animatore culturale americano riconosce per primo il notevole talento di Eliot. Pound, dopo aver incluso *The Love Song* in una raccolta intitolata *Catholic Anthology*, si batterà per far ottenere ad Eliot un vitalizio che lo sottragga al lavoro in banca (che secondo Pound rischiava di rovinare le possibilità poetiche di Eliot) e poi lo aiuterà nella stesura della *Terra Desolata*. Introdusse inoltre il giovane americano presso i circoli letterari del tempo, tra i quali spiccava il gruppo di Bloomsbury, di cui faceva parte Virginia Woolf. Dal 1918 in poi Eliot collabora a numerose riviste con saggi di critica letteraria (la più importante *The Egoist* di cui è co-editore) fino al 1923 quando fonda la sua rivista: *The Criterion*. Nello stesso anno diventa direttore editoriale della Faber & Faber. Questa esperienza nella critica lo portò alla redazione nel 1920 del saggio critico *Il Bosco Incantato*; nel frattempo tuttavia non abbandonò la poesia, pubblicando nel 1922, proprio con Faber & Faber, l'opera che lo consacra: il poemetto *The Waste Land* (*La Terra Desolata*). Nel 1925 pubblica una raccolta chiamata semplicemente *Poems* che, a differenza della *Terra Desolata*, raccoglie poesie sparse; dello stesso anno è *The Hollow Men*.

Nel 1927 Eliot adotta la cittadinanza britannica definendosi: “conservatore in poesia, monarchico in politica e anglicano in religione”. Nel '30 pubblica *Ash Wednesday*. Nel 1939 è il momento per il raffinato *divertissement* di *Old Possum's Book of Practical Cats*, opera che ispirerà il famoso musical *Cats*. Tra il 1932 e il 1943 lavorerà alla stesura dei *Four Quartets* che pubblicherà prima separatamente poi unitariamente nel 1945, dando alle stampe nel frattempo numerosi drammi teatrali e saggi critici (tra cui è importante ricordare *L'educazione moderna e i classici*, *L'uso della poesia e l'uso della critica* tra i saggi e *Murder in the Cathedral* e *The Family Reunion* tra i drammi.)

Nel 1948 riceve il Premio Nobel per la letteratura. A seguito del fallimento del matrimonio con Vivienne, rinchiusa da dieci anni in un centro di igiene mentale, Eliot intraprende una relazione con la segretaria Valerie Fletcher. Nel 1947 Vivienne muore, Eliot sposerà Valerie nel 1957. Pubblicherà ancora saggi e drammi teatrali sino alla morte a Londra nel 1965.

Qualsiasi ricerca, anche superficiale, sul termine “modernismo” soprattutto in lingua inglese (*modernism*) porterà immediatamente al nome di Thomas Stearns Eliot. Possiamo dire che egli è uno dei poeti simbolo di questa corrente. In *The Waste Land* (1922) Eliot comincia il percorso modernista contribuendo a definire il modernismo come “arte della crisi”: la prima guerra mondiale è appena terminata; l'Europa mitica cui il poeta americano ha deciso di “tornare” non esiste più. Il problema che si pone per i due maggiori autori del tempo (Eliot e Joyce) è quello di trovare un

linguaggio adeguato per esprimere gli sconvolgimenti del presente. Come nota acutamente George Lichteim: “*The Waste Land* e *Ulysses* pubblicati entrambi nel 1922, segnano la netta apparizione del modernismo nella letteratura [...]. I mezzi convenzionali di espressione sono andati in frantumi”¹⁴ la ricerca necessaria ad esprimere questa nuova condizione umana è dunque prima di tutto una ricerca formale. Eliot ha le idee piuttosto chiare (e quando dubita è Pound a chiarirgliere): il rapporto tra invecchiato e il nuovo, la relazione tra tradizione e modernità per “gli uomini vuoti” dell’ “*entre deux guerre*” sta nella composizione dodecafonica che mette insieme note di valore diseguale; nell’esibizione della frantumazione linguistica e di significato. Allegorie e simboli si intrecciano col linguaggio colloquiale di un pub irlandese e sono contemporaneamente degni eredi della tradizione shakespeariana. Questa è la formula di una letteratura moderna e che vuole essere modernista, nella quale il linguaggio si è infranto e la fede nei valori è crollata. La modernità si alimenta di contraddizioni irrisolvibili: la spersonalizzazione della seconda rivoluzione industriale, la devastazione psicologica di chi ha vissuto la guerra di trincea; la rivoluzione della psicoanalisi freudiana che scopre l’inconscio e supera la concezione mistica dei sogni e quella moralistica delle pulsioni. Eliot raccoglie nel 1922 i frantumi della società, del linguaggio, dei campi di battaglia e dello scontro tra nuovo “moderno” e classico e li espone al lettore per quello che sono: pezzi dello specchio che rifletteva la coscienza borghese del romanticismo e del positivismo passati, ormai irreparabilmente perduti o distrutti. In questo senso Eliot prende alla lettera l’invito di Pound “*make it new*” creando un nuovo linguaggio. L’operazione è talmente conscia e voluta che le note alla *Terra Desolata* rappresentano un ulteriore gioco col lettore, tendente a svelare qualcosa del processo di creazione, l’unione senza sintesi degli opposti. Volendo ricercare rappresentazioni visuali della terra desolata dobbiamo pensare ai quadri di Kandinsky posteriori al *Blaue Reiter*, il cavaliere azzurro, che darà il nome alla corrente artistica espressionista. Come nei quadri di Kandinsky, la *Waste Land* ammette l’impossibilità del linguaggio (arte figurativa) e quindi della rappresentazione lineare, ma al contempo ha fede nell’arte come momento possibile di rappresentazione dell’irrapresentabile (concetto che verrà ripreso nei *Quartetti*). La speranza in un futuro è riposta nella possibilità di una nuova fede che venga da lontano, come un cavaliere azzurro venuto dall’est, a salvare dalla decadenza l’uomo occidentale con una nuova coscienza, una “pace ineffabile”, pura perché aliena dal mondo europeo, che viene dall’Oriente, dall’India mistica.

Nella fortuna letteraria di T.S. Eliot i *Four Quartets* occupano un posto particolare, essendo l’ultima grande opera del loro autore. Essi sono stati affrontati, come opera della maturità in maniera poco entusiasta da parte della critica. L’interpretazione più condivisa dai critici è quella di un’opera in un certo senso minore, il canto del cigno di un grande poeta, che ha detto tutto quello che aveva da dire; un poeta che aveva fatto ciò che aveva in certo senso teorizzato con una sua famosa battuta contenuta in “Tradition and Individual Talent”: “I poeti immaturi imitano, quelli maturi rubano.”¹⁵ Rubando a sé stesso la struttura in mancanza di ispirazione, e citando e riciclando stilemi modernisti e tradizione classica per mascherare la pedanteria di un poeta ormai “classico”, un post modernista *ante litteram* in piena era dell’impegno. Si ritrovano questi preconcetti un po’ ovunque nella critica, specialmente tra gli intellettuali ad Eliot contemporanei.

Un esame più approfondito rivela una serie di particolari che non coincidono con questa visione manichea e un po’ schematica, o comunque sia estremamente superficiale del poeta, della sua opera e della sua vita (di cui questa visione fa un tutt’uno). E’ senza dubbio presente nella tarda opera eliotiana un distacco da ciò che è stata la sua vita e la sua poesia precedente. Sono note le posizioni pubbliche del poeta in materia di poesia, religione, politica. Eppure ridurre a ciò l’intera *Weltanschauung* dell’autore mi sembra riduttivo. Anche se in maniera meno esplosiva e meno ostentata rispetto a Pound, Eliot ha una molteplicità di fonti non riconducibili alla poesia inglese o alla tradizione latina, cristiano-giudaica, in una parola *occidentale*. Nella poesia Eliot non cerca più lo shock del lettore attraverso la citazione impossibile o l’utilizzo di un linguaggio totalizzante, che iscrive il lettore in un universo, in una cosmogonia, in un *logos* unico e chiuso, tra il poeta, il libro e il lettore; al contrario cerca un rapporto su più livelli, uno più immediato, capace di utilizzare e

¹⁴ G. LICHTHEIM, *L’Europa del Novecento*, Laterza, Bari, 1977, pp. 109-127.

¹⁵ T.S. ELIOT, *Tradition and Individual Talent*, in F. KERMODE (a cura di), *Selected Prose of T.S. Eliot*, cit., p. 40.

sfruttare le tecniche dell'avanguardia senza lasciare che la forma prenda il sopravvento sul contenuto; uno più profondo, col lettore letterato, che si compiace dei giochi di citazioni, che non sono mai fini a sé stessi ma sempre necessari (su questa necessità torneremo tra poco) ed infine un terzo livello di lettura rappresentato dalle note (penso alla *Waste Land*), dove il gioco letterario si fa metaletterario e l'istinto del poeta per il paradossale e per l'ironia, ma anche per lo studio accademico, si sublimano in un lavoro quasi a sé stante. Eliot rispetto a Pound sceglie una strada simile a quella che può scegliere un pittore come Edward Hopper (per altro perfettamente contemporaneo di Eliot) rispetto all'espressionismo o al surrealismo che caratterizzano il suo tempo. Se immaginiamo il lavoro del poeta con le parole come quello del pittore col pennello, e l'argomento della poesia come il soggetto (e potremmo andare avanti a lungo nella comparazione tra prosodia e pennellata, la presenza di metafora e allegoria tanto nell'arte figurativa quanto nella letteratura eccetera) allora possiamo capire meglio perché l'esempio di Hopper è un buon esempio per parlare in pittura della poesia di Eliot. Edward Hopper nasce nel 1882 sulle sponde del fiume Hudson nello stato di New York, la sua pittura è caratterizzata da un realismo straniante, da una ricerca del significato nella quotidianità, da una rappresentazione sempre asimmetrica, ossimorica, antitetica del manufatto umano con la natura, da una passione per l'architettura, le case, i paesaggi metropolitani. Eliot parla del correlativo oggettivo nella propria poesia esattamente come Hopper parla della propria pittura, con un discrimine fondamentale: l'amore del poeta per le parole, cioè per i propri strumenti di lavoro. L'amore per le parole, per il loro accostamento ("parole precise ma mai pedanti" dice egli stesso nei *Quartetti*) ma soprattutto per la loro musicalità. In questo senso Eliot è perfettamente in linea con le Avanguardie del suo tempo. Cito il lavoro di Hopper e mi rifaccio alla pittura per cercare di dare una definizione visiva all'invisibile, al significato oltre il significante che la forma della poesia incarna. Cioè a quel di più oltre le parole e il loro suono che rende un testo "poesia". Questa incarnazione di senso oltre il senso, questo di più inesprimibile è per Eliot condizione necessaria, non solo e non tanto alla poesia in sé quanto alla musicalità nella poesia, quindi necessità per la distinzione tra poesia e prosa, ad un livello più alto di quello della mera prosodia. Eliot chiama questa capacità "*potere allusivo*" e la definisce "potere insito nella natura stessa delle parole". Il potere delle parole è a mio avviso il tema principale, il filo conduttore, l'architrave portante, la trama a tratti invisibile a tratti palese dei *Quartetti*. Quest'opera è dunque la *summa* della poesia e della poetica eliotiana, è la fine del cammino iniziato e un nuovo inizio per la poesia. I modi dell'avanguardia sono ormai parte del bagaglio dell'autore, che può decidere di utilizzarli quando ritiene che essi siano necessari, il collage, il *frottage* di voci che risuonano nei *Quartetti* rappresenta lo stesso sconvolgimento, la stessa frantumazione, la stessa crisi, ma offre una soluzione estetica diversa: se *The Waste Land* mostra i rottami della civiltà occidentale e del naufragio dell'io, i *Quartetti* utilizzano la composizione delle mille sfaccettature che la realtà presenta, come in quadro cubista; la realtà viene scomposta, mostrata in maniera non realistica perché sia più reale, rappresentando tutte le superfici del soggetto contemporaneamente sul piano orizzontale, rompendo la figura per ricomporla. una poetica, quella del tardo Eliot, dove la risposta è da cercarsi dentro e mai fuori, per scoprire quello che, in un certo senso, abbiamo sempre saputo: una sorta di dialettica negativa tra Io ed Es, tra memoria e storia, che racchiude in un solo momento l'esperienza personale, quella letteraria e quella storica, senza la necessità di una sintesi se non nel silenzio, quindi nell'abbandono alla possibilità del bene "quando la rosa ed il fuoco" (il contenuto e la forma) saranno la stessa cosa, "il punto fermo del mondo che gira": la poesia stessa.

Virginia Woolf

Virginia Stephen nacque nel 1882 vicino Londra, assunse il cognome del marito, Leonard Woolf, nel

1912 col matrimonio. Figlia di una agiata famiglia borghese Virginia ricevette un'istruzione casalinga da parte dei genitori e di alcuni tutori fino a potersi iscrivere al Kings College di Londra per studiare, storia, greco e latino. Assolutamente degna di nota è la famiglia della Woolf: il padre Leslie Stephen era uno storico e biografo, oltre ad aver scritto opere di critica letteraria e di narrativa; la madre, Julia Stephen, era una modella e poetessa membro del gruppo preraffaellita. Durante gli anni della formazione Virginia Woolf subisce molestie sessuali da parte di alcuni cugini e fratellastri, questi eventi¹⁶ insieme alla prematura morte della madre occorsa nel 1895 portano al primo cedimento nervoso dell'autrice. La vita di Virginia Woolf sarà costellata da crisi nevrotiche ed episodi maniacali e verrà ad una fine prematura proprio a causa delle precarie condizioni psicologiche dell'autrice. Nel 1904 muore anche il padre e Virginia si trova a dover far affidamento su altri parenti per il suo debutto in società; la cosa non interessa né lei né la sorella ma essendo considerata di grande bellezza si susseguono le richieste di matrimonio o fidanzamento.

Con la morte del padre la famiglia cambia anche di residenza e nasce, attraverso le connessioni create a Cambridge grazie fratelli della Woolf, il cosiddetto gruppo di Bloomsbury attivo dal 1905. Di questo gruppo fa parte anche il futuro marito della scrittrice inglese, Leonard Woolf, oltre alla pittrice Vanessa Bell e al notissimo economista John Mynard Keynes.

Nel 1912 dopo aver inizialmente rifiutato la proposta di matrimonio Virginia Sposa un amico di suo fratello Thoby: Leonard Woolf. Insieme i Woolf inizieranno una casa editrice, la Hogarth Press nel 1917. Questa casa editrice pubblicherà tra le altre cose le opere di Sigmund Freud in inglese e la prima raccolta poetica di T.S. Eliot, *Poems*.

Con il lancio della casa editrice Virginia Woolf può dedicarsi alla scrittura, le sue crisi nervose si fanno meno frequenti e tra il 1915, anno in cui pubblica il romanzo *The Voyage Out* e il 1922 pubblica i suoi primi tentativi nel mondo della letteratura, (*Night and Day* nel 1919 e *Jacob's Room* nel 1922). Queste prime opere non servono per iniziare il lavoro di perfezionamento stilistico che porterà ai grandi capolavori degli anni seguenti.

Nel 1925 esce *Mrs Dalloway* e nel 1927 *To the Lighthouse* questi romanzi rappresentano la maturità artistica dell'autrice, la cui tecnica e il cui stile esploderanno nei romanzi successivi raggiungendo un livello di complessità ancora maggiore. Nel 1928 pubblica un'opera a metà tra saggio e *divertissement* letterario intitolata *Orlando: a biography*. È del 1931 *The Waves* un romanzo lirico, con un intreccio di personaggi e situazioni estremamente complesso ed uno stile sperimentale e libero tanto nella costruzione quanto nella scelta formale che si avvicina quasi ad un poema in versi. Nel 1937 pubblica *The Years* un romanzo molto più classico nella costruzione e nello stile che racconta la storia di una famiglia, nel solco della grande tradizione germanica. Ultimo suo lavoro *Between the Acts* riprende da un lato lo stile libero e sperimentale dei suoi primi lavori bilanciandolo col realismo acquisito con *The Years*. Nel 1941 senza aver finito di rivedere le bozze di quest'opera, dopo l'ennesimo cedimento nervoso, ossessionata dal tema della morte e della guerra dopo i bombardamenti di Londra e sprofondata in una grave depressione, Virginia Woolf si suicida annegandosi nel fiume Ouse, che scorre vicino all'ultima casa dei Woolf nel Sussex¹⁷.

Per Virginia Woolf l'atto di scrivere è equivalente al vivere, restare in vita. Resistere e quindi esistere è possibile solo grazie alla scrittura, senza voler fare del biografismo spiccio è facile intravedere il riaffacciarsi del terribile disagio psichico che afflisse la Woolf durante tutta la sua esistenza ogni qual volta finisca un romanzo o attraversi una crisi creativa, quasi che lo scrivere fosse per lei un'esperienza curativa. La differenza maggiore tra l'opera della Woolf e il resto dei cosiddetti *modernisti* è probabilmente riassumibile in tre diversi aspetti del suo stile e della sua poetica: la rinuncia al "metodo mitico" che T.S. Eliot attribuisce a Joyce, l'incredibile sensibilità e profondità psicologica dei suoi personaggi e in fine il vibrante lirismo della sua lingua.

Se in opere come *Mrs. Dalloway* e *Between the Acts* l'unità di tempo è dilatata al punto da trasformare poche ore in una vita, o nella sineddoche di una vita intera, come nel caso di *Ulysses* di

¹⁶ Sull'evento concordano la maggioranza dei biografi.

¹⁷ A. SANDERS, *The Short Oxford History of English Literature*. Third Edition, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 522-526.

Joyce, manca volutamente nell'opera della Woolf l'intertestualità estetizzante, la ricerca dell'uso di stilemi e strutture della classicità in favore di una ricercatezza verbale e di una precisione nelle metafore come nelle descrizioni che trascende il bisogno di modelli espliciti, di richiami biblici, filosofici o popolari. Il flusso di coscienza così come il monologo interiore dei personaggi di Virginia Woolf parla una lingua introspettiva, mai vuotamente onirica, sempre radicata in una profondità analitica che rifugge il compiacimento per gli aspetti sordidi, volgari, banali della vita ma che invece cerca di racchiudere la *vita* stessa. Se vogliamo accettare la definizione eliotiana dello stile di Joyce come "metodo mitico" allora dobbiamo pensare allo stile della Woolf come ad un metodo profondamente *psicanalitico*: il succedersi dei pensieri è tenuto insieme da libere associazioni che hanno un rapporto con gli aspetti profondamente sensibili dei personaggi e non con la loro parte più conscia, mascherata da canzoni, motivetti popolari, contenuti liturgici o letture filosofiche. D'altra parte nel monologo interiore e nel flusso di coscienza della Woolf sono assenti (salvo forse nella rappresentazione del suicidio del reduce in *Mrs. Dalloway*) il contatto con le pulsioni, con gli aspetti più istintivi e con i desideri più corporali dei personaggi. Questo effetto è reso possibile da un sapiente bilanciamento tra il cuore emotivo della psicologia dei personaggi, l'estrema fragilità e delicatezza della Woolf nel trattarli e lo sforzo cosciente, intellettuale, freddamente analitico di rappresentarlo. Per ultima viene la lingua, lo stile, l'uso della parola. In opere come *To the Lighthouse* o *The Waves* e (anche se solo in parte) *The Years* la prosa eccede le capacità descrittive ed evocative della narrazione per sconfinare nella poesia, per trascendere il materiale in virtù dell'etereo, del pensiero, cercando di raggiungere la radice stessa dell'essere. In questi passaggi lirici, nelle lunghe metafore protrate, nella capacità di raccontare il silenzio, di evocare senza nominare, di rappresentare e descrivere l'aspetto più profondo delle cose, Virginia Woolf sceglie una lingua ricca, forbita, varia; trovando una propria voce inconfondibile, musicale eppure straordinariamente immediata.