

Thomas Stearns Eliot, *Tradizione e talento individuale*

traduzione a cura di Giulia Bordignon

*Il saggio **Tradition and the Individual Talent** di Thomas S. Eliot fu pubblicato nel volume The Sacred Wood, che raccoglie diversi contributi critici di Eliot, a Londra nel 1920, quando lo scrittore aveva trentadue anni. Si tratta di uno dei testi metodologici più citati di Eliot, che indaga il rapporto tra la creatività individuale dell'artista e il patrimonio della tradizione, inteso come elemento paradossalmente necessario alla stessa originalità dell'opera poetica.*

Thomas Stearns Eliot, *Tradizione e talento individuale*

da Il bosco sacro, Saggi su poesia e critica (1922)

traduzione di Giulia Bordignon

Thomas S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*

I

Di rado in letteratura inglese parliamo di tradizione, e soltanto occasionalmente facciamo ricorso a questo termine, per deplorarne l'assenza. Non si dà, nella nostra lingua, il riferimento alla 'tradizione' o a 'una tradizione'; al massimo facciamo ricorso all'aggettivo, per dire che la poesia del tale è 'tradizionale' o addirittura 'troppo tradizionale'. Il sostantivo invece compare raramente, e semmai, forse, in frasi di censura. E se compare con una vaga sfumatura elogiativa, essa implica, nell'opera lodata, un certo gradevole retrogusto di ricostruzione archeologica. È difficile rendere bene accetta questa parola alle orecchie di un pubblico inglese senza il conforto dell'allusione alla rassicurante scienza dell'archeologia. È certo, comunque, che la parola 'tradizione' ha ben poche probabilità di comparire nella nostra valutazione di autori morti o viventi. Ogni nazione, ogni popolo ha – non solo negli aspetti creativi ma anche in quelli critici – suoi propri atteggiamenti mentali, e tende a ignorare le manchevolezze e i limiti delle sue abitudini critiche ancor più dei limiti del suo genio creativo.

Noi conosciamo, o crediamo di conoscere, in base all'enorme massa di letteratura critica apparsa in lingua francese, il metodo o l'abito critico dei francesi; e ne concludiamo solamente (tanto siamo inconsapevoli, noi inglesi) che i francesi sono "più critici" di noi; di questo fatto, talvolta, addirittura ci pavoneggiamo un po', come se i francesi per questo motivo fossero meno spontanei. E forse è vero che lo sono; ma noi dovremmo ricordarci che la critica è inevitabile come il respiro, e che noi non saremmo certo sminuiti se esprimessimo in modo articolato quello che ci passa per la mente quando leggiamo un libro, le emozioni che proviamo, se insomma sottoponessimo a critica la nostra mente proprio nel suo lavoro critico. Uno degli elementi che potrebbero venire alla luce in questo processo è la nostra tendenza a sottolineare, quando lodiamo un poeta, quegli aspetti della sua opera in cui egli meno somiglia ad altri. In questi aspetti o in queste parti della sua opera noi pretendiamo di rintracciare quel che è il tratto individuale, la sostanza peculiare di quell'autore. Ci soffermiamo con soddisfazione sulla differenza di un dato poeta rispetto ai suoi predecessori, specialmente a quelli immediatamente precedenti; ci sforziamo di trovare qualcosa che possa essere isolato come unico, e ne traiamo godimento. Se invece ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio, spesso scopriremmo che le parti non solo migliori ma anche più originali delle sue

opere sono forse quelle in cui i poeti già morti, i suoi antenati, dimostrano con maggior vigore la loro immortalità. E non intendo riferirmi alle opere composte negli anni dell'adolescenza – l'età più sensibile alle suggestioni – bensì proprio alle opere della piena maturità.

Se tuttavia la sola forma di tradizione, di trasmissione, consistesse nel seguire le strade della generazione immediatamente precedente, con una cieca e timida adesione ai successi già conseguiti, la 'tradizione' andrebbe senz'altro scoraggiata. Ne abbiamo visti tanti, infatti, di rivoli che presto si disperdono nella sabbia; e certo la novità è preferibile alla ripetizione. La tradizione è però una questione di significato molto più ampio. La tradizione non si può ereditare, e se la si vuole la si deve conquistare con grande fatica. Essa implica, in primo luogo, il senso storico, che è pressoché indispensabile per chiunque voglia continuare a dirsi poeta dopo i venticinque anni. E il senso storico implica non soltanto la percezione della qualità dell'essere 'passato' del passato, ma la percezione della sua 'presenza'; il senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura europea a partire da Omero (e in essa tutta la letteratura del proprio paese) ha una esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo. Questo senso storico – che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme – è ciò che rende uno scrittore 'tradizionale'. Ed è allo stesso tempo ciò che rende uno scrittore più acutamente consapevole della sua posizione nel tempo, della sua propria contemporaneità.

Non c'è poeta, non c'è artista di nessun'arte, che abbia un significato compiuto se preso per sé solo. La sua importanza, il giudizio su di lui, è il giudizio del suo rapporto con i poeti e gli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per giustapposizione e confronto, tra i morti. Questo rappresenta per me un principio di critica estetica, non di semplice critica storica. La necessità che il poeta si adatti al passato, che vi si inserisca in modo coerente, non lo riguarda unilateralmente; quel che accade quando si crea una nuova opera d'arte, è qualcosa che accade contemporaneamente a tutte le opere d'arte che l'hanno preceduta. I monumenti esistenti compongono fra di loro un ordine ideale, che si modifica con l'introduzione tra essi della nuova (veramente 'nuova') opera d'arte. L'ordine esistente è in sé completo prima che arrivi l'opera nuova; perché l'ordine persista dopo la comparsa della *novitas*, l'intero ordine deve essere, sia pur in misura minima, alterato. E così i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte si correggono rispetto all'insieme: è, questa, la relazione di conformità tra vecchio e nuovo. Chiunque condivida questa idea di ordine, della forma che è propria alla letteratura europea, e alla letteratura inglese, non troverà assurdo il fatto che il passato sia modificato dal presente, così come il fatto che il presente sia indirizzato dal passato. E il poeta che sia consapevole di questo, sarà anche consapevole delle grandi difficoltà e delle responsabilità che lo attendono. In un senso tutto particolare egli sarà anche consapevole di dover essere inevitabilmente giudicato in base ai parametri del passato. Dico 'giudicato' non menomato da essi. E con 'giudicato' non voglio dire giudicato pari, peggiore o migliore dei poeti del passato; e nemmeno giudicato secondo i canoni estetici dei critici del passato. Intendo un giudizio, un confronto, in cui due oggetti si misurano l'un l'altro.

Per l'opera nuova la mera conformità ai canoni del passato significherebbe, in definitiva, non conformarsi affatto: non sarebbe un'opera nuova, e non sarebbe, quindi, neppure un'opera d'arte. Ma non intendiamo nemmeno dire che il nuovo è tanto più pregevole quanto meglio si inserisce nella linea del passato; il suo inserimento è però una prova del suo pregio — una prova, è vero, che

si può accertare solo lentamente e cautamente, perché nessuno di noi è giudice infallibile della conformità al passato. Possiamo affermare che l'opera ci sembra conforme al passato e anche che può essere originale, oppure che ci sembra sia originale e risulta anche conforme; è assai improbabile, però, che rileviamo solo uno dei due aspetti e non l'altro.

Ma procediamo a un'esposizione più chiara del rapporto tra il poeta e il passato: egli non può considerare il passato un ammasso informe, un bolo indiscriminato; né può formarsi su qualche sua personale predilezione; e nemmeno può formarsi interamente su un'unica epoca da lui prediletta. Il primo atteggiamento è inammissibile; il secondo può essere una esperienza importante di gioventù; il terzo un gradevole e senz'altro auspicabile complemento. Ma il poeta deve essere innanzi tutto ben consapevole del corso della temperie letteraria del suo tempo, che non è affatto detto debba fluire inevitabilmente attraverso le personalità poetiche più celebrate. Il poeta deve poi essere consapevole dell'ovvia verità che l'arte non evolve mai, ma che la materia dell'arte non è mai del tutto la stessa. Deve infine essere consapevole che lo spirito dell'Europa – lo spirito del suo paese (che presto impara essere molto più importante del suo proprio spirito individuale) è uno spirito che muta, e che tale mutamento è uno sviluppo che non abbandona nulla per via, che non manda in pensione per anzianità né Shakespeare né Omero né i disegni rupestri degli artisti del periodo Magdaleniano. Tale sviluppo – possiamo forse chiamarlo 'raffinamento', e certamente 'complicazione' – non costituisce, dal punto di vista dell'artista, un'evoluzione; e forse evoluzione non è neppure dal punto di vista psicologico, o almeno non nella misura che ci immaginiamo. Forse, tutto considerato, esso si basa su una maggiore complessità di fattori economici e tecnici. Ma la differenza tra il presente e il passato sta nel fatto che un presente consapevole di sé consiste in una coscienza del passato tale che, per modo e per misura, il passato – inteso come sua propria autoconsapevolezza – non è in grado di mostrare.

Qualcuno ha detto: "Gli scrittori del passato sono lontani da noi perché noi sappiamo molto più di loro". È proprio così – nel senso che proprio essi sono ciò che noi sappiamo. So bene che c'è una obiezione che viene mossa di frequente a un aspetto che fa certamente parte del mio programma per il mestiere della poesia. L'obiezione è che questo mestiere richiederebbe una ridicola quantità di erudizione (ovvero pedanteria): pretesa, questa, che può essere confutata richiamandosi alle biografie dei poeti di qualunque pantheon. Si giunge addirittura ad affermare che troppa erudizione estinguerebbe o corromperebbe la sensibilità poetica. Vero è che pensiamo che un poeta dovrebbe sapere quanto basta a non sopraffare la sua indispensabile ricettività e la sua, altrettanto indispensabile, accidia; riteniamo però anche che non sia auspicabile che la cultura sia confinata a nozioni utili per prove d'esame, per conversazioni da salotto, o per ancor più esibite forme di socialità. Alcuni poeti sono predisposti ad assorbire la cultura, i più lenti devono conquistarsela sudando. Shakespeare seppe ricavare da Plutarco una cultura storica più essenziale di quella che i più ricaverebbero dall'intero British Museum. Ciò su cui bisogna insistere è il fatto che il poeta deve sviluppare o procurarsi una consapevolezza del passato, e continuare a sviluppare questa consapevolezza per tutta la sua carriera. Ciò che accade allora è una continua desistenza del sé, del suo essere in questo momento, a qualcosa che ha più valore. L'evoluzione di un artista è un continuo auto-sacrificio, una continua estinzione della personalità. Ci resta allora da definire questo processo di depersonalizzazione e il suo rapporto con la percezione di tradizione. È in questa depersonalizzazione, si può dire, che l'arte si avvicina a una condizione di scienza. Voglio invitarvi a

considerare, per suggestiva analogia, la reazione che si verifica quando si introduce un pezzetto di sottile filamento di platino in un ambiente contenente ossigeno e biossido di zolfo.

II

L'onestà critica e la sensibilità di giudizio sono da applicare non al poeta ma alla poesia. Se prestiamo orecchio ai confusi proclami della critica giornalistica e al diffondersi del mormorio popolare che ne consegue, udremo un gran numero di nomi di poeti; ma se il nostro scopo non è una cultura in vendita in tutte le edicole, bensì il piacere della poesia, se cerchiamo una vera opera di poesia, sarà raro che la troviamo. In quanto ho scritto in precedenza ho cercato di precisare l'importanza del rapporto tra un componimento poetico e le opere di altri autori, e ho proposto una concezione di poesia come unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta.

L'altro aspetto di questa teoria 'impersonale' della poesia è il rapporto fra il componimento poetico e il suo autore. Mediante il paragone per analogia che ho proposto sopra, intendo far capire che lo spirito del poeta maturo differisce da quello del poeta immaturo non per una qualche valutazione della "personalità" nello specifico, non perché sia necessariamente più interessante, o perché abbia "da dire di più", quanto piuttosto perché è un mezzo più finemente perfezionato nel quale emozioni particolari, o più variate, sono libere di entrare in nuove combinazioni. Il paragone per analogia è quello del catalizzatore. Quando i due gas che prima ho menzionato vengono mescolati in presenza di un filamento di platino, essi formano acido solforico. Questa combinazione si verifica solo se è presente il platino, e nondimeno nell'acido che si è formato non c'è traccia di platino, né il platino stesso sembra essere stato modificato dal processo: è rimasto inerte, neutrale, immutato. Lo spirito del poeta è il filo di platino. Esso può agire in modo parziale o esclusivo sull'esperienza personale del suo essere uomo; eppure, più perfetto è l'artista, più totalmente separati in lui saranno l'uomo che soffre e lo spirito che crea: più perfettamente lo spirito assimilerà e trasmuterà le passioni che costituiscono i suoi materiali.

L'esperienza e gli elementi che registrano la presenza e l'effetto di trasformazione del catalizzatore sono, come avrete notato, di due generi: emozioni e sensazioni. L'effetto di un'opera d'arte sul soggetto che ne gode è un'esperienza di genere diverso da ogni altra esperienza non artistica. Può consistere di una sola emozione o può essere una combinazione di emozioni diverse; inoltre varie sensazioni, per lo scrittore intrinsecamente connesse a parole o frasi o immagini particolari, si possono aggiungere a comporre il risultato finale. Grande poesia, però, si può fare anche senza l'uso diretto di una qualsivoglia emozione: può essere composta unicamente da sensazioni. Il canto XV dell'Inferno (quello di Brunetto Latini) consiste nell'elaborazione dell'emozione che si manifesta in quella situazione; ma l'effetto, benché unico come quello di qualsiasi opera d'arte, è ricavato da una considerevole complessità di particolari. L'ultima quartina ci offre un'immagine, una sensazione legata a un'immagine che 'venne da sé', che non si sviluppò semplicemente da ciò che precede, ma che rimase con ogni probabilità in sospensione nella mente del poeta finché giunse la combinazione adatta perché anch'essa si aggiungesse al resto. La mente del poeta è in effetti un ricettacolo che raccoglie e immagazzina innumerevoli sensazioni, frasi, immagini, che lì rimangono finché tutte le particelle atte a unirsi per formare un nuovo composto non sono tutte presenti.

Se si confrontano fra loro molti brani significativi della più grande poesia, si vede quanto grande sia la varietà dei tipi di combinazioni, e anche come qualsiasi criterio para-etico di 'sublime' non riesca assolutamente a cogliere nel segno. Quel che conta, infatti, non è la 'grandezza', l'intensità, delle

emozioni – cioè i componenti – bensì l'intensità del processo artistico: la pressione, per così dire, a cui si verifica la fusione. L'episodio di Paolo e Francesca utilizza un'emozione ben definita, ma l'intensità poetica è qualcosa di assai diverso dall'intensità dell'emozione suscitata dalla supposta esperienza, quale che sia l'impressione che ne deriva. L'emozione, inoltre, non è più intensa di quella del Canto XXVI, il viaggio di Ulisse, che non ha dipendenza diretta da un'emozione. Una grande varietà di risultati si rende possibile nel processo di trasmutazione dell'emozione: l'assassinio di Agamennone, o l'agonia di Otello, restituiscono un effetto artistico apparentemente più vicino al loro possibile originale di quanto non rendano le scene di Dante: nell'*Agamennone*, l'emozione artistica è molto prossima all'emozione di un osservatore reale; nell'*Otello* si avvicina all'emozione del protagonista stesso. Ma la differenza tra arte ed evento concreto è sempre assoluta; la combinazione di cui consiste l'assassinio di Agamennone è probabilmente altrettanto complessa di quella del viaggio di Ulisse. In entrambi i casi c'è stata una fusione di elementi. L'*Ode a un usignolo* di Keats contiene molte sensazioni che non hanno particolarmente a che fare con l'usignolo, ma che l'usignolo, parte forse per il suo nome evocativo parte per la sua fama, è servito a combinare insieme.

Il punto di vista a cui sto cercando di dare battaglia è forse correlato alla teoria metafisica dell'unità sostanziale dell'anima: la mia concezione è che il poeta ha non una 'personalità' da esprimere, ma un mezzo particolare – soltanto un mezzo e non una personalità – in cui impressioni ed esperienze si combinano in modi peculiari e impreveduti. Impressioni ed esperienze che pur sono importanti per l'uomo possono non avere spazio nella poesia, e quelle che diventano importanti nella poesia possono giocare un ruolo assolutamente trascurabile per l'uomo, per la sua personalità. Citerò un brano che è abbastanza poco noto da poter essere considerato con freschezza alla luce – o forse all'oscurità – di queste osservazioni:

And now methinks I could e'en chide myself
For doating on her beauty, though her death
Shall be revenged after no common action.
Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships
For the poor benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing — keeps horse and men
To beat their valours for her?...

[E ora credo che potrei anche rimproverarmi / di spasimare per la sua bellezza, benché la sua morte / sarà vendicata da non comune azione. / Il baco da seta spreca le sue gialle fatiche / per te? Per te si disfa? / Si vendono signorie per mantenere signore / per il misero beneficio di un minuto d'estasi? / Perché quel tipo mistifica la strada maestra, / e mette la sua vita tra le labbra del giudice, / per rendere raffinato tutto questo – tiene cavallo e uomini / a battersi con il loro valore per lei? *n.d.t.*: Cyril Tourneur [ora attribuito a Thomas Middleton], *The Revenger's Tragedy*, 3, 5].

In questo brano (come risulta evidente se considerato nel suo contesto) c'è una combinazione di emozioni positive e negative: una intensa attrazione per la bellezza e un altrettanto intensa fascinazione per l'orrore che a essa si contrappone e che la distrugge. Questo equilibrio di emozioni contrastanti è già presente nella situazione drammatica in cui il discorso si inserisce, ma quella

situazione per sé sola non è sufficiente. Essa è, per così dire, l'emozione strutturale, fornita dal dramma. Ma l'effetto d'insieme, il tono dominante, è dovuto al fatto che un gran numero di sensazioni fluttuanti, che hanno una affinità con questa emozione priva di espressione evidente in superficie, si sono combinate con essa per darci una nuova emozione artistica.

Non è nelle sue personali emozioni, nelle emozioni provocate da particolari eventi della sua vita, che il poeta risulta in qualche modo interessante o degno d'attenzione. Le sue emozioni individuali possono essere semplici, grossolane, banali. L'emozione nella sua poesia sarà invece una cosa molto complessa: ma non di quella complessità emotiva propria di coloro che nella vita conoscono emozioni molto complesse o inusuali. In poesia, in effetti, una pecca di eccentricità consiste nel cercare di dare espressione a emozioni umane nuove; e in questa ricerca di novità nel posto sbagliato si scopre la perversione.

Compito del poeta non è trovare nuove emozioni, ma servirsi di quelle ordinarie e, elaborandole in poesia, esprimere sensazioni che non sono presenti nelle emozioni in quanto tali. Anche le emozioni che il poeta non ha mai sperimentato gli serviranno allo scopo, quanto quelle che gli sono familiari. Di conseguenza, dobbiamo ritenere che l'“emozione rievocata in tranquillità” [n.d.t.: si tratta della celebre definizione della poetica romantica nelle *Lyrical Ballads* di William Wordsworth] sia una formula inesatta. Non si tratta, infatti, né di 'emozione', né di 'rievocazione', né, a meno che non se ne distorca il significato, di 'tranquillità'. Si tratta di un concentrato, e di una cosa nuova che risulta dal concentrato, di un gran numero di esperienze, che una persona pratica e attiva non considererebbe affatto esperienze; si tratta di un concentrato che non si produce in modo consapevole o premeditato. Queste esperienze non sono "rievocate", e in definitiva si combinano in un'atmosfera che è "tranquilla" solo nella misura in cui consiste di una passiva partecipazione all'evento. Naturalmente, la storia non sta tutta qui. C'è parecchio, nello scrivere poesia, che deve essere consapevole e premeditato. In effetti, il cattivo poeta è di solito inconsapevole laddove dovrebbe essere consapevole, e consapevole dove dovrebbe essere inconsapevole. Ed entrambi questi errori tendono a renderlo 'personale'. La poesia non è uno sfogo dell'emozione ma una fuga dall'emozione; non è un'espressione della personalità ma una fuga dalla personalità. Naturalmente, però, solo chi ha personalità ed emozioni sa che cosa significhi volerne fuggire.

III

ὁ δὲ νοῦς ἴσως θειότερόν τι καὶ ἀπαθὲς ἐστὶν

[n.d.t: **Certo la mente è qualcosa di divino ed è priva di emozioni, Aristotele, *De anima***]

Questo saggio intende fermarsi sulla frontiera della metafisica o del misticismo, e limitarsi a quelle conclusioni pratiche che possono essere adottate da una persona seria che si interessi di poesia. Spostare l'interesse dal poeta alla poesia è un intento da tenere in alta considerazione, perché può condurre a una più giusta valutazione della poesia, che sia buona o cattiva. Ci sono molti che apprezzano l'espressione in versi di emozioni sincere; molti di meno sono quelli capaci di apprezzare l'eccellenza tecnica. Pochissimi infine capiscono quando c'è espressione di una emozione che sia significativa, una emozione che vive nell'opera poetica e non nella storia del poeta. L'emozione dell'arte è impersonale. E il poeta non può raggiungere questa spersonalizzazione senza arrendersi totalmente all'opera che va fatta. Ed è improbabile che il poeta sappia ciò che va fatto se non vive

in un tempo che non è soltanto il presente, ma il presente del passato; se non è consapevole non di ciò che è morto, ma di ciò che, fin da prima di lui, è vivo.