

Ilaria Rabatti

Al fuoco della carità

Introduzione al libro di

Margherita Guidacci,

Il fuoco e la rosa.

I "Quattro Quartetti" di Eliot e Studi su Eliot,

a cura di I. Rabatti, Petite Plaisance, 2006.

*Arde di carità
il tuo cuore e nel vincolo di fuoco
adombrando la rosa, trasfigura in giardini
tutta la tua intricata solitudine.*

M. GUIDACCI

Questo libro che ripropone, a distanza di più di trenta anni dalla loro prima pubblicazione presso IPL,¹ la traduzione dei *Quattro Quartetti* e tutti gli studi critici che Margherita Guidacci ha dedicato all'opera di T.S. Eliot, ha il senso di un necessario (e amorevole) atto di riconoscimento nei confronti di una *donna* che ha sempre inteso la letteratura come impegno e responsabilità etica a livello più alto e cosciente, e a cui – come sottolineava Fulvio Panzeri in un suo articolo² – la cultura italiana deve moltissimo.

Grande poeta del Novecento italiano, Margherita Guidacci è stata anche traduttrice di altissimo livello, certamente tra le migliori dei *Quartetti*,³ e critico di grande acume e sottigliezza, che, con i suoi numerosi interventi, ha dato un fondamentale contributo alla conoscenza ed alla interpretazione di Eliot, di cui ha fatto una lettura profonda in chiave non solo estetico-letteraria, ma soprattutto filosofico-esistenziale, ribadendo, in più di una occasione, la portata epocale della sua opera, ove convivono dantescamemente, in un rapporto complesso, il mondo filosofico del pensiero e quello espressivo dell'arte.

Le traduzioni e gli scritti qui raccolti secondo un "umile" e "naturale" ordinamento cronologico – di gran lunga preferito dall'autrice ad un qualsiasi "sovraimposto" ordine "artificioso" – coprono un lungo arco di tempo e tracciano un itinerario di ricerca che abbraccia quasi l'intera vita della Guidacci. Per questo – come già autocriticamente appuntava la poetessa nella breve *Nota introduttiva* all'edizione del '75 – al libro, che non obbedisce a un disegno preordinato, manca, per il salto negli anni e per la diversità di occasioni e di angolazioni, un'unità compositiva. Ciò nonostante, una profonda coerenza di fondo, oltre all'alto valore critico, giustificava allora e giustifica

¹ M. Guidacci, *Studi su Eliot*, Milano, IPL, 1975.

² F. Panzeri, *Guidacci, le parabole in poesia*, "Avvenire", 13 ottobre 1999, p. 22.

³ Cfr. L. Caretti, *T.S. Eliot in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, p. 107.

oggi la sua pubblicazione. Questa coerenza è data dalla continuità e sincerità di un interesse che, come sottolineava la Guidacci, «non si è mai affievolito verso la figura e l'opera di un poeta che ha impresso il suo segno nella letteratura del nostro secolo più profondamente, forse, di qualsiasi altro, ed a cui la mia generazione è particolarmente debitrice».⁴

Eliot ha avuto dunque una parte privilegiata nella formazione poetica della Guidacci – come, del resto, in quella di molti intellettuali legati alla rivista fiorentina “Letteratura” (fondata nel '37 da Alessandro Bonsanti per raccogliere l'eredità letteraria di “Solaria”, costretta fin dal '34 a cessare le sue pubblicazioni per ragioni politiche)⁵ – indicandole, per altro, nella ricerca del proprio linguaggio poetico, quella via che, attraverso il simbolismo francese,⁶ l'avrebbe istintivamente ricondotta, per una sorta di profonda empatia, alla poesia metafisica inglese del Seicento ed all'amato John Donne (che insieme alla Dickinson, costituiranno un ben più sostanzioso nutrimento culturale e un costante riferimento in tutto l'arco del suo percorso creativo), e all'“adesione”, tutta interiore, assai controcorrente rispetto alle dottrine estetiche ermetiche allora imperanti, ad una poetica medievale dell'arte,⁷ non come pura liricità, ma come sintesi di “pensiero” e di “senso”.

In una intervista a Paola Lucarini Poggi, la Guidacci rievocando la significativa “rimozione” di quello, da lei stessa definito, come il suo “periodo francese” e ribadendo la propria intima congenialità, sia poetica che morale, con quella tradizione anglosassone della poesia metafisica d'ispirazione religiosa, che troverà appunto in Eliot il suo più grande rappresentante e continuatore, dirà: «Durante l'adolescenza mi sono avvicinata alla poesia francese contemporanea ricavandone solo il piacere della lettura, e invece per quanto riguarda quella inglese e americana ho sentito subito che mi *nutriva*. Soprattutto in Donne, Eliot e la Dickinson ciò che mi ha colpito di più è stato l'impegno intellettuale e al tempo stesso una grande forza di plasticità

⁴ M. Guidacci, *Nota introduttiva a Studi su Eliot*, cit., p. 6.

⁵ Per una analisi critico-storica dell'eliotismo italiano cfr. il saggio di L. Caretti, *Eliot in Italia*, cit., p. 83 «L'eliotismo italiano, che aveva avuto a Milano il suo primo avvio, si sviluppa e approfondisce a Firenze, arricchendosi di nuove componenti e svolgendosi, oltre che nella linea montaliana e praziana, anche nella linea dell'ermetismo cattolico».

⁶ L'immersione guidacciana nel cosmo simbolista risale al periodo universitario, ed è legata alla “gran mole di lavoro”, “andata poi, beatamente perduta”, sostenuta dalla poetessa come preparazione di fondo alla tesi di laurea su Ungaretti, assegnatale, dietro sua insistenza, nel '43 da De Robertis. In realtà, ricorda la Guidacci nell'articolo *Coscienza di un confine* (“Stagione, lettere ed arti”, a. III, n. 11, p. 8), «la mia tesi di laurea doveva verte sulla poesia italiana contemporanea (si era allora negli anni di guerra, in pieno rigoglio dell'ermetismo) poi per ragioni di tempo e di salute si restrinse invece al solo Ungaretti. Posso dire [...] di non avere fatto mai studi più coscienziosi. Nella fornitissima biblioteca di Giovanni Papini, in cui, per gentile concessione dello scrittore, mi recavo ogni sera, percorrendo a tastoni, nell'oscuramento, il tratto fra via della Mattonaia e via Guerrazzi, il materiale non mancava davvero [...] riempivo quaderni su quaderni di appunti, inseguendo le diramazioni dalla triplice fonte di Rimbaud-Verlaine-Mallarmé, oltre alla larga arteria di Valéry, fino ai rigagnoli più capillari ed esterni, dei Ghil o dei Fabre [...]. Come poi tanta mole di lavoro abbia potuto andare per me così beatamente perduta, è un altro fatto, che resta da spiegare [...]. Ognuno di noi è naturalmente selettivo, permeabile a certe esperienze, impermeabile ad altre, indipendentemente dal tempo e dall'applicazione che vi dedica: come ogni pianta sceglie dal terreno determinate sostanze e non altre, e non cresce finché non ha trovato quelle che la nutrano. Il decadentismo evidentemente non mi nutriva: né quello di cui mi ero cibata nella biblioteca di Giovanni Papini, né quello di cui avevo osservato, con un timore reverenziale, i riflessi nella Firenze ermetica del mio tempo [...]. Il decadentismo, o almeno quello che io intendo per tale, non ha nutrito me, ma sono convinta che esso ha perduto ogni valore nutritivo per tutta la nostra epoca, e che insistervi, a parte l'accettazione di certi risultati che devono tuttavia apparirci come dati storici e non come norme poetiche, sarebbe un volersi inutilmente pascere di vento».

⁷ Al 1950 risale infatti la traduzione guidacciana delle *Sacre rappresentazioni inglesi*, ed al '54 la pubblicazione presso Vallecchi dell'“Oratorio” *Morte del ricco*, che rappresenta «un caso raro nella nostra poesia contemporanea, di poemetto drammatico sull'esempio dei morality plays medioevali» (L. Caretti, *Eliot in Italia*, cit., p. 108).

dell'immaginazione: la cosa che più mi piace della poesia è che parli tutt'insieme all'intelletto e ai sensi».⁸

L'intensa riflessione critica condotta dalla Guidacci sull'opera di Eliot ha come termine *post quem* il 1946⁹ – anno cruciale che segnerà la sua doppia vocazione di poetessa e traduttrice, con la pubblicazione sia de *La sabbia e l'Angelo* che delle traduzioni dei *Sermoni* di John Donne – e, non interrompendosi con il '75 (l'anno di edizione presso IPL degli *Studi su Eliot*) si protrae fino alle soglie degli anni Novanta, a cui risalgono gli ultimi due articoli, *Itinerario dalla Terra Desolata* e *Una lady silenziosa e dolcissima indica la rotta ai marinai*, che mi è parso qui necessario accogliere per dare un quadro quanto più esaustivo del suo lavoro sul poeta americano.

Il fuoco e la rosa comprende dunque dieci saggi, tre in più rispetto all'edizione del '75 (oltre ai due già citati articoli apparsi su "L'Osservatore Romano", include anche il saggio *Per una società cristiana*, pubblicato il 25 novembre del '48 su "L'Ultima", prodromo del più ampio ed articolato *Idea di una società cristiana*, ed una breve recensione, pubblicata nell'aprile del '56 su "Il Ponte", al volume *Poesie minori* di Eliot, curato da Roberto Sanesi) e la splendida traduzione dei *Quattro Quartetti*, posta, con un lieve spostamento rispetto all'originale collocazione, ad apertura di libro e con testo inglese a fronte.

La traduzione dei *Quartetti* – considerati dalla Guidacci indubbio culmine sapienziale dell'opera di Eliot, in cui «tutti i motivi d'anima e di stile vi confluiscono, trovando in essi la più alta espressione» – è stata un'esperienza di alto valore formativo per la poetessa fiorentina e un esercizio creativo di grande ausilio alla formazione di un proprio linguaggio, ritmo e stile.

«La consuetudine con il testo eliotiano dei *Quartetti* ha agito direttamente sulla "pratica" poetica della Guidacci e in particolare, più che sul linguaggio, sull'andamento ritmico dei suoi versi (soprattutto nelle composizioni del *Giorno dei Santi*). Eliot è stato cioè per la Guidacci oltre che il poeta esemplare e congeniale, un eccezionale maestro di "musica della poesia" e le ha insegnato ad usare le note del canto disteso, i toni della preghiera e della meditazione, a riecheggiare da vicino l'andamento dei versetti del Vangelo e della Bibbia, la ritmica dei salmi, ad intrecciare i temi poetici come fossero temi musicali, cosicché per il gruppo di poesie *Pensieri in riva al mare*, si è potuto a ragione parlare di una "sinfonia in versi"».¹⁰

Nonostante le profonde "affinità elettive" con il testo eliotiano, la traduzione dei *Quartetti* non ha avuto però una redazione fluida e cronologicamente unitaria.¹¹ La Guidacci iniziò a lavorarvi fin dal 1946, non appena ebbe da un amico inglese la prima edizione del capolavoro eliotiano, e la portò avanti «fra sbalzi, sospensioni, riprese e ritocchi fino agli anni Cinquanta».¹²

⁸ P. Lucarini Poggi, *Intervista a Margherita Guidacci*, "Firme Nostre", a. XXII, n. 89, dicembre 1980, p. 4.

⁹ Cfr. l'intervista di Ennio Ercoli a Margherita Guidacci, *La coscienza e il senso dell'assoluto*, "Il Nostro Tempo", 27 agosto 1978: «Nel '46 ebbi subito da un amico inglese la prima edizione dei *Quartet* ed in un certo senso Eliot ha avuto una parte privilegiata nella mia formazione».

¹⁰ L. Caretti, *Eliot in Italia*, cit., p. 108.

¹¹ Sui problemi della traduzione poetica la Guidacci tornerà spesso, in numerosi scritti ed interviste. In tutte, comunque, con decisione afferma la strada che seguirà sino alla fine: non tradurre mai sistematicamente, ma perseguendo con paziente impegno un'ambizione di bellezza, donare al testo tradotto una "nuova incarnazione": «Tradurre è sempre stato per me un'esperienza molto importante. Un'esperienza che sento, in qualche modo, affine a quella creativa. Non si tratta, infatti, di "travasare" da una lingua all'altra, ma di far rivivere nella lingua d'arrivo, ciò che era vivo e produceva effetti vitali nella lingua di partenza: arrivare, insomma, all'anima di una poesia e offrirle una nuova *incarnazione*. Per ottenere tale risultato si devono mettere in opera esattamente gli stessi mezzi che ci soccorrono nel creare una poesia originale; risolvere gli stessi problemi di senso, di suono, di ritmo; armarsi della stessa *pazienza* e capacità di *attesa* e, qualche volta, affrontare la stessa *disperazione*» (i corsivi sono miei).

¹² M. Guidacci, *Nota introduttiva* in *Studi su Eliot*, cit., p. 5.

Tra il '46 e il '47 riesce infatti, in tempi serrati, quasi di getto, ad allestire le traduzioni integrali dei primi due *Quartetti*, *Burnt Norton* ed *East Coker*, pubblicate rispettivamente sulla rivista pisana "Paesaggio" (a. I, n. 2, giugno-luglio 1946, pp. 95-98) e su quella veneta "Le Tre Venezie" (a. XXI, nn. 10-12, ottobre-dicembre, pp. 312-317). Al contrario sulla traduzione di *The Dry Salvages* e *Little Gidding*, di cui già nel '46 erano apparsi alcuni frammenti in riviste letterarie ("Lettere ed Arti", a. II, n. 1, gennaio 1946, p. 23, contiene la IV parte di *Little Gidding*; "Rassegna", n. 8, gennaio 1946, pp. 32-33, contiene *Morte degli elementi*, la II parte cioè di *Little Gidding*, vv. 54-77 e *Alla Madonna*, la IV parte di *The Dry Salvages*) la Guidacci tornerà più volte, anche dopo gli anni Cinquanta.

Una minuta di lettera stilata in un quaderno di appunti, ci informa che nel maggio del '58, profilandosi la possibilità di una pubblicazione presso Mondadori delle traduzioni, la Guidacci inviava all'editore il testo di tutti i *Quartetti*, eccetto quello di *The Dry Salvages*, che, sembrandole ancora un po' "grezzo", intendeva rivedere accuratamente e prometteva di ultimare al più presto.¹³ In realtà il progetto di pubblicazione con Mondadori non andò in porto e la prima traduzione italiana dei *Quartetti* di Eliot uscì, presso Garzanti, nel '59, firmata da Filippo Donini.¹⁴

La versione completa delle traduzioni eliotiane, dopo vari tentativi di trovare un editore (nel '74, in occasione del decimo anniversario della scomparsa del poeta, la Guidacci la ripropose anche a Vallecchi), verrà pubblicata per la prima volta soltanto nel '75, da IPL, a corollario dei saggi critici sul poeta americano.

In realtà la traduzione dei *Quartetti* (che meriterebbe uno studio a parte) è stata il momento fondante del confronto critico con Eliot. Complementariamente al lavoro di traduzione, la Guidacci metterà mano, infatti, al saggio *I Quartetti di Eliot*, pubblicato nell'ottobre del '47 su "Letteratura". «Esso fu uno dei primi se non addirittura il primo in Italia» – come orgogliosamente sottolinea la stessa Guidacci – «a trattare diffusamente del capolavoro eliotiano, uscito in edizione inglese nel 1944 e conosciuto da noi solo dopo la fine della guerra».¹⁵

Il saggio, che costituisce un'analisi puntuale dei *Quartetti*, preceduta da una preliminare ricognizione critica del percorso poetico eliotiano antecedente a quest'ultima opera, «appare attraversato da un'insistente e certo non casuale attenzione per specifiche questioni di poetica il cui enunciato sembra chiamare indifferentemente in causa tanto il lavoro del poeta americano quanto quello della sua lettrice».¹⁶ Esso si apre infatti con una "illuminante" citazione eliotiana – «Scrivere della poesia che sia essenzialmente poesia, senza nulla di poetico, poesia che si regga nuda sul suo nudo scheletro, o poesia così trasparente che leggendola siamo intenti a ciò che la poesia ci indica e non alla poesia: questo mi sembra il fine a cui dobbiamo tendere» – da cui la Guidacci riprende, sottolineando, alcune affermazioni che sembrano procedere dal suo lavoro e dai suoi bisogni di poeta (le prime traduzioni dei *Quartetti* sono infatti coeve alla stesura della raccolta *La sabbia e l'Angelo*, mentre il saggio viene pubblicato appena un anno dopo): i *Quartetti* nascono «dalla ricerca e dalla contemplazione di

¹³ Cfr. M. Guidacci, *la parola e le immagini*. Mostra documentaria e catalogo a cura di Margherita Ghilardi, Firenze, Polistampa, 1999, p. 40.

¹⁴ Se, come sottolinea Laura Caretti (*Eliot in Italia*, cit., p. 103), «c'è stata intorno ai *Quartetti* una sorta di gara che ha spinto all'emulazione i nostri traduttori con sicuro vantaggio della resa stilistica del difficilissimo testo inglese; molti di questi traduttori ci hanno dato delle versioni parziali, cioè di alcune parti o di qualcuna soltanto delle quattro composizioni eliotiane (così Lorenzo Montano, Tommaso Giglio, Raffaele La Capria, Leone Traverso, Elio Chinol ed Emilio Cecchi, che per molti anni aveva promesso una sua traduzione completa), pochi, invece hanno compiuto delle versioni integrali dell'opera». Tra questi oltre a Filippo Donini annoveriamo Alfredo Rizzardi e Roberto Sanesi.

¹⁵ M. Guidacci, *Nota introduttiva*, in *Studi su Eliot*, cit., p. 5.

¹⁶ M. Ghilardi, *Margherita Guidacci, le parole e le immagini*, cit., p. 40.

qualcosa che è al di là della poesia, sebbene attraverso la poesia si comunichi, e nella forma è raggiunta quella nudità e semplicità (“poesia che si regga nuda sul suo nudo scheletro”), quella trasparenza essenziale che la rende, per così dire, l’emanazione luminosa del suo oggetto: l’involucro così assottigliato che il trapassar dentro è leggero».

Con una sensibilità critica acutissima, capace di collocare il significato più profondo dell’esperienza artistica eliotiana in quella tensione condivisa a concepire la poesia – e verosimilmente la letteratura intera – come conoscenza e quindi come “itinerario”, la Guidacci individua come tratto principale della sua opera, quella spiccata tendenza all’ordine, basata sul concetto dinamico di “tradition” – intesa come tensione costante e sempre rinnovata tra presente e passato, tradizione che non è la propria soltanto, ma «il vivente “tutto” della poesia europea da Omero in poi» – e su quello di “orthodoxy”, che la Guidacci definisce come «sensibilità al bene e al male», non materiali ma metafisici; «e prima al male, com’era inevitabile in un mondo decaduto».

Nella prima parte dell’opera di Eliot, fino a *The Hollow Men* («fondo della discesa eliotiana») la Guidacci vede espressa, infatti, la percezione del male come «discesa all’Inferno passando dalla propria epoca»; nella seconda parte invece, a partire da *Ash-Wednesday*, (opera purgatoriale, a limite «tra l’emisfero del deserto e l’emisfero del giardino») anche la percezione del bene, che, attraverso una progressiva purificazione, conduce in *Little Gidding* fino «ad un assoluto Paradiso»; «purificazione, rivelazione e beatitudine fuse in una sola risplendente essenza», nella mistica immagine del fuoco che si unisce alla rosa.

Ma sottolineando, sia dal punto di vista stilistico ed espressivo che da quello di una coerente ricerca interiore, la perfetta, “naturale”, continuità dell’iter eliotiano, caratterizzato da una sempre più chiara apertura religiosa determinata non da un improvviso mutamento, ma da una progressiva risoluzione di esigenze presenti fin dagli inizi, la Guidacci rifiuterà polemicamente una distinzione di momenti successivi tra la prima e la seconda parte della sua opera, segnata dalla conversione nel 1927 all’anglocattolicesimo:

«Non comprendo come si possano contrapporre la prima e la seconda metà dell’opera di Eliot chiamando religiosa soltanto quest’ultima, da *Ash-Wednesday* in poi. Esse si integrano a vicenda come due emisferi di una medesima sfera». Convincimento ripetutamente affermato e confermato anche in tutti gli altri studi critici e che costituisce soltanto il preludio di una più specifica evidenziazione della qualità del cristianesimo eliotiano, che come più avanti nel saggio la Guidacci preciserà «non ha niente dell’evasione, di un ripiego a cui l’anima si determini per sfuggire a un’intollerabile angoscia. Eliot non è giunto al cristianesimo perché stanco di una “intense moral struggle” abbia a un certo punto, deciso di concedersi dei “bewildering minutes”, un appagamento sentimentale; vi è giunto proprio al termine di quella “moral struggle”, accettata e combattuta fino in fondo con immenso coraggio».

In questo modo l’interpretazione guidacciana – che vede nel percorso esistenziale ed artistico del poeta americano un iter esemplare, vicenda perenne e universale, piuttosto che approdo privato, o esperienza intellettuale da confinare entro la dimensione storica della cultura europea del Novecento – apre la strada ad una lettura di Eliot che non si limita a tener conto dei valori espressivi della sua opera, quanto piuttosto ad identificarne i valori universali e metafisici, senza mai disgiungere però l’esperienza formale da quella spirituale.¹⁷

¹⁷ Cfr. l’intervista di Ennio Ercoli a Margherita Guidacci, *La coscienza e il senso dell’assoluto*, cit.: «Quello della traduzione è stato per me un lavoro formativo, mi ha nutrita, mi ha aperto delle prospettive. Soprattutto rispetto

Alla luce di questo cammino anche *La Terra Desolata* – scandagliata dalla Guidacci sotto il profilo morfologico della sua genesi ed elaborazione, nell'ampio *Embriologia di The Waste Land*, dove, secondo una «concezione eraclitea» dell'arte «il “divenire” (fortissimo nella gestazione dell'opera, cioè nel processo creativo) è la molla principale dell'interesse»¹⁸ – prende una connotazione più religiosa, essendo «precisa ed eloquentissima nel far sentire la potenza negativa dell'inacidimento, della sterilità indotta dal disamore e dall'estraniamento dell'uomo ai più alti valori umani», ma contenendo «non pochi barlumi di promessa e di speranza».

Il profondo valore dell'opera è riconosciuto dalla Guidacci non solo nell'aver dato il ritratto dei mali di una società degradata e corrotta, ma nell'aver individuato in essa i segni brucianti del destino umano: «Poema, *The Waste Land*, non di una “generazione perduta”, come lo videro alcuni critici, ma di tutte le generazioni, poste di fronte alla stessa alternativa di perdizione o di salvezza».

L'esito fermamente religioso di tutta la vicenda poetica eliotiana permea anche i lavori drammaturgici del poeta americano.

Definendo la particolare natura del teatro eliotiano, basato sull'interiorità e sulla religiosità dell'azione drammatica, la Guidacci dirà: «I drammi di Eliot sono essenzialmente delle “sacre rappresentazioni” [...] in cui l'enfasi e il fuoco sono tutti posti su un fatto interiore, anzi su un fatto addirittura di ordine religioso (come la santità o l'espiazione del peccato) e tutti i dialoghi e tutti gli episodi convergono a questo scopo, sono in funzione di un superiore *significato che attraverso di essi deve trasmettersi al pubblico*».

I due contributi critici che esaminano la produzione teatrale di Eliot – scritti in occasione della rappresentazione italiana del *Grande Statista* a S. Miniato, *The Elder Statesman* (di cui costituisce l'introduzione al programma di sala) e *Un dramma di Eliot* (pubblicato per la prima volta sul “Il Popolo” il 21 luglio 1959, quindi ripreso con il titolo “Il grande statista” di Eliot a S. Miniato, su “Ecclesia”, n. 9, settembre 1959) – sono infatti preceduti ed idealmente introdotti dallo studio *Le tre voci della poesia* (apparso sul “Giornale del Mattino” il 27 aprile 1955) sull'eponimo saggio eliotiano *The Three Voices of Poetry* (1953) – annoverato dalla Guidacci tra le migliori pagine critiche scritte da Eliot – in cui con «sobria chiarezza» il poeta americano definisce sinteticamente tre possibilità espressive: la poesia lirica («la voce del poeta che parla per se stesso o per nessuno»), la poesia semidrammatica («la voce del poeta che si rivolge ad un pubblico, grande o piccolo che sia») e la poesia drammatica («voce del poeta quando tenta di creare un personaggio che parla in versi»).

Sulla base di questa distinzione la Guidacci individua “la mappa” dell'evoluzione dell'opera eliotiana, il cui sviluppo strutturale rivela un progressivo accentuarsi di una vocazione drammatica, a cui lei stessa guarda con particolare simpatia, tentando in questi stessi anni, sotto la spinta di una profonda tensione etica orientata al recupero di un rapporto comunitario tra gli uomini, un analogo passaggio al teatro di poesia con “l'oratorio sociale” *Morte del ricco*, «un libro che aspirava ad essere poesia ma non lirica, o almeno non soltanto lirica».¹⁹

ad Eliot per quanto riguarda quel concetto dell'intersezione dell'eterno nel tempo che venne acquisito in un momento di crisi della mia generazione e che ci ammoniva ad agire bene, distaccati dal frutto dell'azione, che richiamava il valore cristiano riproposto con voce moderna. Sì, posso dire che in quel momento la poesia di Eliot è stata un conforto infinito».

¹⁸ M. Guidacci, *Autoritratto critico*, in F.M. Jannace, *Etica cristiana e scrittori del Novecento*, New York, State University of New York, 1993, p. 109.

¹⁹ M. Guidacci, *Il pregiudizio lirico*, “L'esperienza Poetica”, a. II, nn. 7-8, luglio-agosto 1955, p. 18. In questo saggio (i cui presupposti teorici saranno ripresi anche per il successivo, *Lirici e antilirici*, “Il Popolo”, 22 maggio 1957, p. 4) denunciando, attraverso una puntuale ricostruzione storica, l'identificazione invalsa fra il concetto di poesia e quello di lirica, la Guidacci auspicava un “riallargamento” della poesia verso le altre sue forme, tra

Ma, pur notando come anche nell'Eliot degli anni intorno al 1920 fossero «latenti e non soltanto latenti conflitti e soluzioni drammatiche», mettendo in luce, già nelle prime composizioni eliotiane, la caratterizzazione di tutta una serie di “personaggi” (da Prufrock, a Sweeney, alla complessa figura di Gerontion, alle varie “personae” della *Terra Desolata*), la Guidacci sottolineerà che il passaggio dalla lirica al dramma è avvenuto nel poeta americano solo “formalmente”, senza un reale cambiamento di registro vocale, potendo leggersi tutta la sua opera sotto il segno della “seconda voce”, quella della poesia semidrammatica, come la più consona alla sua intrinseca natura:

«Mi sembra perciò che, come la zona della “prima voce”, così la zona della “terza” sia stata penetrata solo perifericamente da Eliot (una penetrazione che gli ha servito soprattutto ad approfondire la sua coscienza critica dei problemi connessi a quei mezzi d’espressione) mentre il centro di gravità della sua poesia rimane nella zona della “seconda voce”, la voce del poeta che parla ad un pubblico, in un rapporto che è insieme poetico e morale».

In questo senso, perché perfettamente centrati intorno ad una tematica morale, espressa con «mirabile unità e chiarezza di propositi» la Guidacci giudica *Murder in the Cathedral* – «stupenda approssimazione drammatica con un solo personaggio dominante» – e *The Elder Statesman* – i punti più alti della produzione teatrale eliotiana, «che in verità da *The Family Reunion* a *The Cocktail Party* e specialmente a *The Confidential Clerk*, aveva subito un cammino piuttosto involutivo», per quel carattere di ricerca, soprattutto formale, troppo scoperto e non pienamente attuato.

Dalla disamina critica guidacciana appare evidente che, certo, la religione ha avuto nella poesia di Eliot un ruolo determinante e spesso un esito creativamente fertile, ma la “questione religiosa” nella sfera del pensiero morale eliotiano si presenta agli occhi della Guidacci più intricata, spesso fortemente contraddittoria, quando non addirittura da respingere.

Se tanto l’opera poetica di Eliot quanto quella drammatica concorrono a disegnare, nelle pagine critiche guidacciane, la “maschera” severa di un maestro spirituale che appare ai lettori di grande forza morale e profonda coerenza,²⁰ è negli studi critici dedicati alle due opere “sociali” di Eliot, *The Idea of a Christian Society* (1939) e *Notes towards the Definition of Culture* (1948) che esso mostra alcune inquietanti “zone d’ombra”.

le quali specialmente la drammatica, nel tentativo di recuperare, “colmando la frattura fra l’artista e il tempo”, una dimensione corale della poesia: «È facile allora rendersi conto di come la lirica, fra tutte le forme poetiche, non solo non sia oggi la più indicata ad esprimere questa realtà, ma sia addirittura, intrinsecamente, la più insufficiente. Quanto era viva e operante nel primo Ottocento la spinta individualistica, tanto viva e operante è oggi l’aspirazione ad una comunità in cui l’individuo si sviluppi in armonia con gli altri, in un contemporaneo di diritti e di doveri. Al mito di solitudine dei vittoriosi o dei vinti di stampo romantico, si contrappone oggi un desiderio di fraternità: tanto più dopo che due guerre mondiali ci hanno insegnato (specialmente la seconda) come gli uomini su questa Terra si salvino o si dannino *insieme*. [...] È la crisi inversa, e l’alba di una fase sociale molto differente da quella su cui germinò la lirica romantica. Ed essendo una fase in cui l’uomo non è considerato isolato, ma al centro di rapporti con altri uomini, alla poesia si offrono come vie di aggancio alla realtà molto meglio le forme pluralistiche, quali la drammatica, la satira ecc. che non la lirica, sempre fondata per natura sopra una effusione individuale. [...] D’altronde, se guardiamo alle direzioni più valide della poesia mondiale, vediamo come il passaggio, ad esempio, dalla lirica alla drammatica sia da più parti in atto: basterebbe ad esemplificarlo il cammino di Eliot. E oltre che da Eliot le più alte cime della poesia di questo secolo sono state, per l’appunto, toccate da un poeta anche drammatico come Federico García Lorca e da un poeta essenzialmente drammatico come Bertol Brecht».

²⁰ “Ascoltando la lettura dei *Quartetti*, fatta dal poeta stesso e registrata in un disco del British Council, ricordo di avere avuto l’impressione di una voce sacerdotale che si rivolgesse a una folla pensosa di fedeli e penitenti, e di aver pensato che ciò che udivo era una sublimazione dell’eloquenza religiosa” (M. Guidacci, *Le tre voci della poesia*).

I tre saggi dedicati all'Eliot "moralista" ed alle sue teorie sociali si collocano cronologicamente in quel particolare clima di polemiche letterarie del dopoguerra nate allo scopo di chiarire la figura e le finalità dell'artista nel mondo moderno e le sue responsabilità morali, in polemica con l'idea del poeta puro e dell'autonomia dell'arte.²¹ In questa prospettiva, il progressivo aprirsi dell'interesse eliotiano verso problemi sociali e politici – interesse giudicato in modo assai positivo per «la coraggiosa lucidità» nel denunciare la profonda crisi della società moderna e nel proporre un'idea di società cristiana che aiuti gli uomini ad uscire da questa crisi – se da un lato acquisterà una valenza profondamente esemplare, non mancherà però di mettere a nudo un atteggiamento involutivo e conservatore che porterà la Guidacci a dissentire decisamente dal programma di comunità cristiana, elitaria e chiusa, elaborato dal poeta americano.

In *Idea di una società cristiana*, pur apprezzando, infatti, la parte "negativa e critica" del lavoro di Eliot (la «denuncia serrata e obbiettiva dei mali presenti», il «senso di allarme di fronte a una società che, qualunque sia la maschera sotto cui si nasconde, "ha in sé molto che è intrinsecamente cattivo"») e riconoscendo in essa il pregio maggiore del libro, la Guidacci viene a criticarne la parte propositiva, come «brillante ma poco fecondo esercizio d'intelligenza» poiché «l'idea di una società cristiana come ce la presenta Eliot ci lascia perplessi su vari punti».

Rilevando l'astrattezza del concetto eliotiano di «comunità dei cristiani» («troppo esclusivamente intellettualistica»), la freddezza e la meccanicità della sua idea di società cristiana (nella «società cristiana di Eliot ci sembra assente il soffio animatore e vivificante dello Spirito [...] più che l'idea di una società cristiana, la sua ci sembra l'idea di un *involucro esterno e formale* di società cristiana, il cui funzionamento sarebbe soprattutto affidato a un meccanismo di riflessi, o addirittura di inerzie»), e lo scarso interesse nel suggerire i mezzi necessari alla sua attuazione, la Guidacci insiste soprattutto sulla passività del cristianesimo propugnato da Eliot, «ridotto a un vago ideale di buona condotta, senza gli immensi fremiti della carità e della giustizia», virtù fondanti il cristianesimo stesso.

È su questo piano, «proprio per quel mancato rilievo della giustizia e della carità», che la Guidacci confesserà di avere dei dubbi sull'essenza delle teorie sociali di Eliot, che andranno progressivamente negli anni accentuando il loro carattere conservatore, fino a raggiungere in *Notes towards the Definition of Culture*, una posizione di «ripudio globale e incondizionato del presente», una «paura del futuro» dovuta ad una mancanza di speranza e di adesione alla realtà umana («i motivi profondi e umani sfuggono a Eliot o comunque sembrano non interessarlo»; e, ancora: «Si può continuare ad essere cristiani peccando contro la speranza?»).

Ma di queste contraddizioni ed ambiguità in cui il pensiero di Eliot viene a trovarsi impigliato²² – prigioniero di un disperante nichilismo che neppure la "razionale" adesione al dogma religioso riesce a dissipare – la Guidacci dà conto solo parzialmente (toccando tematiche forse anche per le difficili da affrontare), certa comunque che, fatta salva la «confortante» bellezza della poesia eliotiana, «ad altre fonti dovremo rivolgerci per attingere la generosità, la speranza e l'amore che soli ci permetteranno di rendere il nostro mondo più cristiano».

²¹ Si vedano a tale proposito i saggi guidacciani: *Letteratura e società*, "La Città", a. I, n. 3, gennaio 1949, pp. 1-2; *Impegno e autonomia*, "L'Esperienza Poetica", nn. 3-4, luglio-dicembre 1954, pp. 69-72; *Condizione del poeta*, "Il Popolo", 5 settembre 1958, p. 5; *Il mestiere del poeta*, "Il Popolo", 10 settembre 1958, p. 5.

²² Cfr., anche, il saggio guidacciano *Condizione del poeta*, "Il Popolo", 5 settembre 1958, p. 5: «Un pessimista a oltranza come T. S. Eliot, che ha sempre visto nella civiltà moderna una civiltà "che si muove progressivamente all'indietro", vi è invecchiato magnificamente, e ha trovato in essa una comoda nicchia fra agi, riconoscimenti ed onori».

A conclusione di questa breve premessa mi piace ricordare i versi che Margherita dedicò all'amico poeta Carlo Betocchi quando, ormai giunto al termine del proprio viaggio, nell'affrontare "ad occhi aperti" i marosi di una profonda crisi religiosa, ed opponendosi ad ogni deriva nichilista, scelse con lucida consapevolezza e sofferto coraggio, di condividere il destino di ogni creatura, abbandonando fede e speranza per far posto alla sola carità, a quell'amore-*agape* di cui non per virtù teologale, ma «come dovere verso la mente e il cuore del mondo», era intrisa ogni sua più intima fibra: «[...] il mio compito era quello che ho sempre sentito come primario, di *manovale della carità* [...]». ²³

*Hai perduto la fede e la speranza.
Proprio ora, nel tratto più difficile
e minaccioso, quando tutte le vie
s'aggomitano in labirinti
e sempre più imperfetta è la conoscenza,
sempre più lacunosa la profezia,
sempre più nera la nube dell'enigma,
proprio ora hai perduto quelle fide compagne!
Ma la terza sorella, la più grande,
non t'abbandona, anzi ti stringe a sé
più fortemente. Arde di carità
il tuo cuore e nel vincolo di fuoco
adombrando la rosa, trasfigura in giardini
tutta la tua intricata solitudine.
Quasi tu avessi già passato il varco
oltre il quale, comunque, non possono seguirci
fede e speranza, non più necessarie,
la carità soltanto ti possiede,
per te da sola accende la visione.*

²³ C. Betocchi, *Lettera a U. D'Andrea* del 9 gennaio 1976, in *Carlo Betocchi, Atti del convegno di studi*, Firenze, 30-31 ottobre 1987, a cura di L. Stefani, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 54 (il corsivo è mio).