

Eliot, poet and critic

To impose an order on life and communicate to us the sense

We owe to Eliot the simple fact that European poetry in the XX century could follow the route of Western literature, which began in the Greek and Latin cultures and continued in the following centuries of the Christian era. We owe it to Eliot if in the XX century art was able to show the actual evidence of its everlasting purpose and the importance of his cognitive disposal, and if the threads of tradition were thus renewed, re-established and delivered to future generations.

Romanticism had grown «a good many fresh impressions; but it had no form in which to confine them» (*The possibility of a poetic Drama, 1920*), as it approached with «the disbelief in any further object for human desires than that which, being human, fails to satisfy them» (*Baudelaire, 1930*). To Romanticism Eliot opposed his poetry, for which the process of intensification and of infinite enrichment in human experience mattered; and which was proposed in a recognised way: «The task of the poet, in making people comprehend the incomprehensible, demands immense resources of language; and in developing the language, enriching the meaning of words and showing how much words can do, he is making possible a much greater range of emotion and perception for other men, because he gives them the speech in which more can be expressed» (*What Dante Means to Me, 1950*). To "pure poetry" and to the "fragment poetics", which were establishing in the wake of a certain interpretation of the late XIX century Symbolism, Eliot reacted tenaciously looking for order, both rhetoric and cognitive, where he could pour his confused impressions: «When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking, in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes» (*The Metaphysical Poets, 1921*). As for Stravinskij's music or Joyce's prose, in our time the understanding of unity and of meaning, which human life strives for, meant to Eliot the need to temporarily subvert the language describing today's history, since «our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning» (*The Metaphysical Poets, 1921*).

However, it's not about adapting to a static order following useless conservatism, but being re-creative. When an order is dead its words are not the same any longer, they're only informative snatches which don't assert anything anymore. Eliot replies to fragment poetics with a creative mixing of the words gathered into one form; dealing with words to deal with the order which sustains them and which renders them rich in objectiveness. For Eliot the modern disassociation of "concrete" and "abstract", which has so deeply influenced modern art in the Hegelian philosophical systems, only leads to the result of taking us far from objects and thought, as well as from the sensitively recognised meaning, which has become so pure to end into a senseless nothing. Instead for Eliot, word has to embody its vital sap in the time, in a people's culture and in a specific religion, which ultimately is «whole way of life of a people, from birth to the grave, from morning to night and even in sleep, and that way of life is also its culture» (*Notes Towards the Definition of Culture, 1948*). In the poetic experience Eliot therefore can find a creative order which consists of the unrelenting personal search for a living, free and changing tradition.

Criticism as possibility of poetry

T.S. Eliot was one of the most notable literary critics in XX century. Under the mastery of Ezra Pound, who suggested him to become more aware of his poetic work, he dedicated himself to the definition of his ideas on poetry since his first collection of essays, *The Sacred wood in 1920*. His critic way of writing is accurate, with meaningful words and precise, acute observations, even when, rarely though, you can't share them. Many years later, Eliot's critical method appears today so completely different from the literary studies and teachings we are still used to. Contrary to journalistic and academic critics who analysed literary texts *ex cathedra*, Eliot showed to be busy with searching how much of the representation of meaning can be lasting. He approached to the texts of other authors in an attempt to discover the spark which could cross the centuries. As a matter of fact he was convinced that «appreciation is akin to creation, and true enjoyment of poetry is related to the stirring of suggestion» (*Ben Jonson, 1919*). It follows that his criticism is concrete and evaluating and through it we can meet, as if it were for the first time, authors and texts we considered as distant as untouchable.

Eliot's method means to *criticize the critic*, or at least to discuss the unavoidable study of the past, which is typical of historicist, technical and learned critics, as well as the imprecision or uselessness, which are typical of the impressionistic critics. At the same time he reaffirms those literary categories which makes literature still living in an age when we study hundreds of classics, but «incidentally we do not believe that a good English prose style can be modelled upon Cicero, or Tacitus, or Thucydides» (*Euripides and Professor Murray, 1920*).

The difference between him and the positivistic erudition lies in Eliot's attempt to avoid the «the most perfect conspiracy of approval», which on the contrary is the delight of many professors and of a few writers; it's in his attempt not to «to be universally accepted; to be damned by the praise that quenches all desire to read the book; to be afflicted by the imputation of the virtues which excite the least pleasure; and to be read only by historians and antiquaries» (*Ben Jonson, 1919*). Literary criticism can't be the trivial duty of professional critics only, but it must be the enthusiasm of discovering what could still be valuable, and the clear refusal of what is doomed to die. Because of this, it is necessary not only to restore «a tradition which has been in abeyance» but also to re-twine «as many straying strands of tradition as possible» (*Wordsworth and Coleridge, The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933*). Poetry is a chance to re-discover and to re-establish, as it's neither something which has been given for granted in the past, nor is it something unavoidable now or in the future. Following another suggestion by Pound, the huge gap (which was evident even before 1920) between Eliot, the avant-garde and the "militancy criticism" in fashion, can be linked to the discovery which we would define as poetics of tradition.

Tradition towards the future

To Eliot relating to tradition means to refer to an idea of culture as something living and not just like erudition; it means to consider critics and study as discovery and not like practical instructions; it means to use language respecting its link to reality, and to lead to a judgement, which is to say acceptance or refusal. As a matter of fact in his *Introduction to The Sacred Wood*, he affirms «It is part of the business of the critic to preserve tradition – where a good tradition exists. It is part of his business to see literature steadily and to see it whole; and this is eminently to see it *not* as consecrated by time, but to see it beyond time; to see the best work of our time and the best work of twenty-five hundred years ago with the same eyes». So, tradition is such when it links the present to the past and even the future. The ages related by tradition are three, as Eliot confirmed in a famous passage from *Tradition and the Individual Talent* (1919): «The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered».

A creative order

A creative and critic mind, which is capable of appreciating and understanding, is necessary to the life of an order. Opposing Romanticism and the "pure poetry", which divides the inner side from the outer one, Eliot states the great idea that poetry needs a rational order to arrange experiences and feelings of life. Such order is the creative value of the world coming before us, which doesn't limit us and which we need to exalt the individual experience. The words of poets long for finding a precise form which can order them; one order longs for the poets' words, as well, to gain strength and meaning. To Eliot the defence of the Dantean mind lies in its contribution to the definition of the objective world, where thought is touchable and sensibleness influences thought. In particular, after the disassociation of sensibleness, which occurred at the beginning of the modern time and which Eliot deals with in some famous pages of its essay *The Metaphysical Poets*, poetry has tried to search for an authentic relation between the object and its perception; and a poet needs to develop criticism to be aware of it. Who appreciates poetry has to ensure the condition which let poetry happen. As a matter of fact poetry is affirming an order which gives it life. Otherwise it is solely «A periphrastic study in a worn-out poetical fashion, / Leaving one still with the intolerable wrestle / With words and meanings». In this sense Eliot can state «The poetry does not matter» (*East Coker, II, The Four Quartets, 19-21, 1940*). As Rodolfo Quadrelli wrote, while the language of critics offers almost always «an impression of triviality and of the ultimate uselessness of literature, Eliot appears to have a personal preparation, which is as well objectively facing the text; and refuses the odd use of words, like the trivial descriptiveness. He establishes an evaluating order according to which poetry is a value in itself, when it *has* value». In his fundamental essay *Religion and Literature*, in 1935, Eliot opens affirming that «Literary criticism should be completed by criticism from a definite ethical and theological standpoint». Criticism enlightens and focuses on the creative relation of one form with its order.

Probably it was also because of this that in the XX century, which wanted to become anti-Christian, the greatest poet was Christian.

enjoying poetry

That is **the difference between the writer** who is merely **eccentric or mad and the genuine poet**. The former may have feelings which are unique but which cannot be shared, and are therefore useless; the latter discovers new variations of sensibility which can be appropriated by others. And in expressing them he is developing and enriching the language which he speaks.

The Social Function of Poetry, 1945

The very greatest poets set before you real men talking, carry you on in real events moving.

In Memoriam, 1936

*Lo naturale è sempre senza errore,
ma l' altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.*

Purgatorio, XVII, 94-96

We are not here studying **the philosophy, we see it**, as part of the ordered world.

Dante, 1920

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion.

Hamlet and his Problems, 1920

What matters most, let us say, in reading an ode of Sappho, is not that I should **matters is the experience** which is the same for all human beings of different centuries and languages capable of enjoying poetry, **the spark which can leap across those 2,500 years**.

The Frontiers of Criticism, 1956



The Studio of Paul Celan, Aix-en-Provence



GIORGIO VASARI, Le tre età dell'uomo, 1576-1587

Questa è la **differenza tra uno scrittore semplicemente eccentrico o bizzarro e il poeta autentico**. Il primo può essere capace di sentimenti unici nel loro genere, ma che è impossibile condividere e sono quindi inutili; il secondo scopre nuove e diverse forme di sensibilità che altri può fare proprie, e insieme migliora e arricchisce la lingua in cui le esprime.

La funzione sociale della poesia, 1945

I poeti veramente grandi ci mettono **di fronte a uomini reali che parlano**, ci trasportano in eventi reali che accadono.

In Memoriam, 1936

*Lo naturale è sempre senza errore,
ma l' altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.*

Purgatorio, XVII, 94-96

Qui non stiamo studiando **la filosofia, la vediamo**, come parte del mondo carico di ordine.

Dante, 1920

L'unico modo di esprimere emozione in forma d'arte consiste nel trovare un «correlativo oggettivo»; in altre parole, una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che divengano la formula di quella particolare emozione.

Amleto e i suoi problemi, 1920

Ciò che importa di più, per esempio, nel leggere un'ode di Saffo, non è ch'io mi finga un isolano greco di venticinque secoli fa; importa invece **ch'io faccia un'esperienza**, la medesima per tutti gli esseri umani di qualsivoglia epoca e lingua, che mi consenta di accedere all'interno di quella poesia e di gustarla, di **cogliere la scintilla che attraversa quei duemila e cinquecento anni**.

Le frontiere della critica, 1956

gustare la poesia

the Waste Land, 1922

to rummage inside

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of the stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for **you know only**
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water.
I, 19-24

The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are **unreproved**, if **undesired**.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes **a welcome of indifference**. [...]

Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit...
She turns and look a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
«Well now that's done: and **I'm glad it's over.**»
III, 64-70 e 75-80

MAGRITTE, *Les amants*, 1928



The dried tree of knowledge



Cosa sono queste radici che ghermiscono, quali rami spuntano
Da questo immondezzato pietroso? Figlio dell'uomo,
Tu non lo puoi dire né indovinare, dal momento che **conosci solo**
Un mucchio di immagini frantumate, là dove il sole batte,
E l'albero morto non offre ombra, né il grillo sollievo,
Né la pietra asciutta suono d'acqua.
I, 19-24

Il pasto è consumato, lei è annoiata e stanca,
Lui s'impegna a coinvolgerla con carezze
Che mai sono **respinte**, anche se **non desiderate**.
Eccitato e deciso, d'improvviso la assale;
Le mani che l'esplorano non incontrano resistenza;
La sua vanità non ha bisogno di conferme,
E trasforma **l'indifferenza in un benvenuto**. [...]

La dote di un bacio finale di protezione,
E barcolla per la sua strada, trovando le scale al buio...
Lei si volta e guarda per un istante nello specchio,
A stento si rende conto della partenza del suo amante;
Il suo cervello consente che solo un pensiero incompleto emerga:
«Beh, anche questa è fatta: e **sono contenta che sia finita.**»
III, 64-70 e 75-80

rovistare dentro

i manoscritti di *the waste land* e ezra pound, il miglior fabbro

I manoscritti de *La Terra Desolata* furono regalati nell'ottobre del 1922 da Eliot all'amico e mecenate John Quinn, avvocato newyorkese, patrono e sovvenzionatore di poeti e artisti. Ricevuto il dono da Eliot, Quinn unilateralmente decise di inviare al poeta 29 sterline, 14 scellini e 10 pence, il corrispettivo per allora di 140 dollari.

Dimenticati dagli eredi per diversi anni, nel 1958 i manoscritti vennero venduti dalla nipote di Quinn alla New York Public Library per 18.000 dollari e fanno parte attualmente del fondo Berg della biblioteca. La riproduzione fotografica di tutto il manoscritto, con prefazione di Pound, è stata infine pubblicata presso Faber & Faber nel 1971 (con successive ristampe), a cura della vedova del poeta, Valerie Fletcher Eliot, col titolo *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*.

La stesura originale del poema consta di un insieme di cinquantaquattro fogli, alcuni manoscritti, altri dattiloscritti, sui quali appaiono a matita, inchiostro e pastello le osservazioni di Pound, di Eliot stesso e della sua prima moglie Vivien Haigh-Wood Eliot.

Non vi sono le note, che vennero poi aggiunte in un secondo tempo, nel momento in cui, «dovendosi pubblicare in volume *The Waste Land* – poiché il poemetto non aveva note quando uscì la prima volta in *The Dial* e in *The Criterion* – si scoprì che la poesia era sconvenientemente corta; così allo scopo di dare alle stampe qualche pagina di più, mi posi al lavoro per stendere le note, col risultato che esse divennero la cospicua esposizione di una spuria dottrina a cui ancor oggi si dà credito [...] Era giusto, senza alcun dubbio, che pagassi un tributo al lavoro di Jessie Weston; ma proprio mi rincresce di aver messo tanti sulle vane piste dei Tarocchi e del Santo Graal» (*The Frontiers of Criticism*, 1956).

Nel dicembre 1921, di ritorno da una visita-degenza medica a Losanna, Eliot aveva mostrato a Parigi il manoscritto di *The Waste Land* a Ezra Pound, il quale entrò nel merito di ogni verso, con tagli, precisazioni e suggerimenti, subito recepiti dall'Autore. Di tale intervento, emblema e sintesi di una amicizia tra artisti tra le più significative del XX secolo, restano le pagine annotate della stesura originale, diverse lettere e, naturalmente, l'opera definitiva. Per tutto questo, sul frontespizio dell'edizione definitiva di *The Waste Land* - «non 'Waste Land', per piacere, ma 'The Waste Land'» scrisse una volta Eliot a Pound -, insieme a una citazione da Petronio, appare la dedica «per Ezra Pound il miglior fabbro», con citazione da Purgatorio, XXVI, 117:

"O frate", disse, "questi ch'io ti cerno
Col dito", e additò un spirto innanzi,
"Fu miglior fabbro del parlar materno."

Di seguito si propongono alcuni passi delle lettere che i due poeti si scrissero tra il dicembre 1921 e il marzo 1922 durante la fase preparatoria di *The Waste Land*.

24 Saturnus An I [24 Dicembre 1921] [Parigi]

Ezra Pound a TSE

Caro mio:

MOLTO migliorato. Penso che l'istinto ti abbia condotto a mettere le superfluità rimanenti in fondo. Penso che tu avresti fatto ancor meglio a ometterle, a abolirle completamente o almeno per ora.

Se invece DEVI conservarle, mettile in principio, prima dell'April cruelest month. Il POEMA finisce con il Shantih, shantih, shantih.

Prova a seguire questo criterio: vedi se togliendo le ultime tre pagine viene a mancare qualcosa. Io non credo venga a mancare nulla.

La canzone ha solo due versi che puoi usare nel corpo del poema. Gli altri due, almeno il primo, non meritano. E anche il sovegna non è in accordo col resto; che invece è in accordo.

(La poesia, con tuo orrore probabilmente, si legge benissimo anche ad alta voce. Declamando i suoi OOOOOO).

Mi chiedo se Conrad sia abbastanza ponderoso da candidarsi alla citazione.

Ora, la cosa va senza fratture da April...a shantih. Sono 19 pagine, ed è, diciamo, la più lunga poesia in lingua inglese. Non cercare di battere tutti i primati prolungandola di altre tre pagine.

La parte sulle malattie nervose ora VA BENE perché è bene introdotta.

I miei scherzi poetici figurano ormai maledettamente impertinenti. Te li spedisco come mi avevi richiesto; ma non utilizzarli con *Waste Land*.

Puoi aggregarli in un'edizione completa, puoi servirtene in qualche luogo, in cui stiano decentemente nascosti per sommergersi in un gran ammasso di apparati. Nella versione di 19 pagine arrecherebbero solo un tono estraneo e falso.

Complimenti, volpe. Sono torturato da mille gelosie, e sto meditando una giustificazione per continuare a trasudare le mie deformate secrezioni in una mia opera che non può trovare un'unità. Finisco in preziosità e in oggettistica. Un giorno di questi perderò la calma, bestemmierò Flaubert, mi farò bugiardo e dirò: 'L'arte deve abbellire l'ombelico'. [...]

Dopo tutto è un grrrrande periodo letrttterario
Grazie per l'Aggymemnone.

[24 ? Gennaio 1922] [Londra]

TSE a Ezra Pound

Cher maitre,
La critica è stata accolta per quanto è stata compresa, ringraziando. [...]

Sei dell'avviso di pubblicare Gerontion come prelude al libro e in forma di pamphlet?
Forse è meglio omettere anche Phlebas???

Vorrei mettere il parto cesareo in corsivo prima del testo.
Certamente omettere i pezzi miscellanei.
Intendi dire di non usare la citazione di Conrad o semplicemente di non inserire il nome di Conrad? È quanto di più appropriato ho potuto trovare, e anche delucidatorio.

[27 ? Gennaio 1922] [Parigi]

Ezra Pound a TSE

Filio dilecto mihi: [...]

Non sono del parere di pubblicare Gerontion come introduzione. Non si perde nulla del poema così come ora sta. Per essere ancor più chiaro, fammi dire che sono del parere di NON pubblicare Gerontion come prelude.
Ti CONSIGLIO di conservare Phlebas. È più che un consiglio. Phlebas è parte integrante del poema; il mazzo di carte lo introduce, il marinaio fenicio annegato, e è ASSolutamente necessario lì dove è. Deve restarci.
Fa' quel che vuoi riguardo ai miei sforzi ostetrici.
Lo stesso per Conrad; chi sono io per invidiargli la sua corona d'alloro.

12 Marzo 1922 12 Wigmore Street, w.1

TSE a Ezra Pound

Cher maitre:

Ho sostituito la citazione di J. Conrad con la seguente, o qualcosa di simile:

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:

; respondebat illa:

[Anzi, ho visto io a Cuma, con gli stessi miei occhi, la Sibilla sospesa in un'ampolla, e come quei ragazzi le dicevano: Sibilla che vuoi?; lei rispondeva: *Desidero morire*]

T.S.E.