

NOTE PER UNA RICOSTRUZIONE
DELLA CULTURA EUROPEA
SULLE PAGINE DEL «CRITERION»
T.S. Eliot e i rappresentanti dell'*esprit français*

These fragments I have shored against my ruins. (T.S. Eliot, *The Waste Land*¹⁾)

La vicenda editoriale del «Criterion» ha inizio nel 1922, *annus mirabilis* della produzione letteraria modernista anglosassone ed europea. Richiamandosi ai principi della critica impersonale sviluppati da Eliot nel *Sacred Wood* (1920) e ispirandosi ad un ideale di *tradition* sovranazionale, il periodico londinese si propose all'interno dell'*establishment* editoriale britannico come importante intermediario per la ricezione della letteratura straniera in Inghilterra. Da un lato, il carattere autoritario, ideologicamente orientato, di una rivista-persona da molti considerata lo specchio della poetica e del pensiero eliotiani; dall'altro il carattere apertamente dialogico, incline ad accogliere coscientemente le difficili contraddizioni su cui riposa il concetto di modernità. Di certo, per il gruppo che orbitava intorno alla redazione londinese, l'epoca dello sperimentalismo avanguardista era giunta al termine: *The Waste Land* e *Ulysses* non erano dei punti di partenza, ma segnavano la conclusione di un cammino tanto caotico quanto necessario che aveva condotto gli intellettuali europei fuori dall'incubo della Grande Guerra. Nasceva l'esigenza di integrare le fluide vicende del passato in una forma stabile, trasformando l'atto prepotente dell'individuo in una norma che fosse scritta a chiare lettere. Contro le poetiche dell'inconscio multiforme si ergevano i paradigmi della tradizione occidentale, la razionalità che tempera nell'uomo le passioni, l'ordine che regola nell'artista le impressioni; intanto, rifiorivano le radici cristiane della cultura europea, l'eterno ideale dell'umanesimo, il sogno della classicità. In questo senso, il periodico diretto da Eliot non poteva che guardare ai rappresentanti dell'*esprit français*.

Il ruolo del direttore fu preponderante nell'operare la selezione dei contributi critici. Scrittori e pensatori francesi come Julien Benda, Ramon Fernandez,

¹⁾ Eliot 1992, p. 616.

Jacques Maritain, Henri Massis e Charles Maurras, pubblicati a più riprese nel periodo dell'*entre-deux-guerres*, si legavano innanzitutto al pensiero eliotiano e rappresentavano nuovi modelli di una critica letteraria e culturale che avrebbe contribuito a ridefinire i rapporti tra l'intellettuale e la società contemporanea in materia di arte, religione e politica, secondo quella «modern tendency»² illustrata dallo stesso Eliot in un articolo del 1926. *The Idea of a Literary Review* è divenuto un luogo comune nella critica anglo-americana contemporanea, in quanto presunta testimonianza del passaggio alla fase «impegnata» dell'avventura spirituale, critica ed editoriale dell'autore, nonché esplicita anticipazione della sua più celebre professione di fede religiosa e politica³. Tuttavia, il pensiero di Eliot non si presentava ancora così ortodosso, tanto più che la lettura di alcuni autori proposti in coda all'articolo era stata familiare al poeta sin dai primi anni Dieci⁴. Inoltre, alla tradizione del pensiero reazionario francese, sopra cui si stabilisce quella campagna *politique d'abord* in difesa della civiltà occidentale e cristiana, si alternava il contributo di intellettuali come Valery Larbaud⁵, che respiravano l'aria di un modernismo europeo incontaminato, eppure cosciente, un «liberalismo letterario»⁶ che non aveva «nulla da spartire con l'indifferenza»; una critica che andava reclamando, all'indomani della Grande Guerra, i diritti dell'intelligenza «non certo per soppiantare la sensibilità ma per penetrarla, analizzarla, regnare su di essa». Quando Jacques Rivière, nell'articolo-manifesto di *N.R.F.*, definiva l'intenzione di «fare una rivista disinteressata, una rivista dove si continuerà a giudicare e creare in assoluta libertà di spirito», la distanza dai criteri eliotiani sembrerebbe davvero marcata⁷. Eppure, in una nota redazionale del 1923 (*The Function of a Literary Review*), Eliot difendeva gli scopi della propria rivista negli stessi termini, pronunciando sinteticamente quei parametri di ordine e ragione da opporre vigorosamente a quanti sostenessero ancora i motivi della critica «impressionista». Sebbene questa tematica sarà approfondita in *The Function of*

² «I believe that the modern tendency is toward something which, for want of a better name, we may call classicism. I use the term with hesitation, for it is hardly more than analogical: we must scrupulously guard ourselves against measuring living art and mind by dead laws of order [...]. Yet there is a tendency – discernable even in art – toward a higher and clearer conception of Reason, and a more severe and serene control of the emotions by Reason» (Eliot 1926, p. 5).

³ Ciò che Eliot avrebbe espresso solo due anni più tardi nella celebre prefazione di *For Lancelot Andrews* (1928).

⁴ L'incontro decisivo di Eliot con *L'avenir de l'intelligence* di Maurras era avvenuto nel 1911; così anche per il magistero di Irving Babbitt ad Harvard e di T.E. Hulme, il precursore e portavoce del *classical revival* anglosassone.

⁵ Larbaud 1922, pp. 94-103.

⁶ Si tratta dell'articolo programmatico di Jacques Rivière, *La Nouvelle Revue Française*, «Nouvelle Revue Française», 6^e année, n. 69 (1^{er} juin 1919). Traduzione italiana di O. Biscaretti, E. Capriolo, M. Fini e altri, in Fini - Fusco 1965, pp. 99-106.

⁷ Penso soprattutto al passaggio eliotiano dall'ambito di una critica strettamente letteraria a quello di una più ampia critica socio-culturale, come si andava delineando nella seconda metà degli anni Venti; per quanto riguarda la storia della rivista, fondamentale è la svolta suggerita dall'editore in *The Function of a Literary Review*, vero e proprio manifesto programmatico che inaugurava le pubblicazioni del «New Criterion», tracciando una precisa linea editoriale nei termini del *rappel à l'ordre*. Tuttavia, cfr. Matthiessen 1958 e Margolis 1972.

Criticism (1923) e nella querelle con Middleton Murry⁸, è interessante osservare come Eliot risolva il nodo del rapporto tra letteratura e mondo, per quanto concerne gli ambiti e le competenze di una rivista letteraria:

A literary review should maintain the application, in literature, of principles which have their consequences also in politics and in private conduct; and it should maintain them without tolerating any confusion of the purposes of pure literature with the purposes of politics and ethics [...]. To maintain the autonomy, and the disinterestedness, of every human activity, and to perceive it in relation to every other, require a considerable discipline. It is the function of a literary review to maintain the autonomy disinterestedness of literature, and at the same time to exhibit the relations of literature – not to “life”, as something contrasted to literature, but to all the other activities, which, together with literature, are the components of life.⁹

In linea con una tendenza che anticipava essere una «rinascita classica»¹⁰, anche Rivière individuava la funzione di una rivista letteraria nel medesimo intento del «fare opera critica: discernere, scegliere, raccomandare», bilanciando l'antica concezione di un'arte pura con la lucida coscienza dello scrittore contemporaneo. Di certo, *The Idea of a Literary Review* rappresentò una tappa fondamentale nel passaggio dall'*intégrité de la poésie* all'*orthodoxie* del «Criterion»¹¹: in risposta a quei lettori che avevano accusato la rivista «for not being literary enough», Eliot fu costretto ad ammettere che «the profounder objection is the impossibility of defining the frontiers, or limiting the context of “literature”»¹², in quanto «even the purest literature is alimeted from non-literary sources, and has non-literary consequences» (ma erano proprio questi i rimproveri rivolti ad Arnold, tra i critici “imperfetti”). Tuttavia, egli sentiva ancora l'esigenza di guardare alla «discipline of Rivière's *indiscipline*»¹³ per affrontare quella che Thibaudet aveva definito l'immensa questione dell'*ordre*. D'altronde, se Harding nota che «the first source of editorial discontent can be seen in the *Criterion*'s reception and mediation of psychology and psychoanalysis»¹⁴, è significativo che l'unico contributo di Rivière al «Criterion» si leghi proprio al nome di Freud. Il tentativo di tradurre l'inconscio nei termini di un dominio ben definito, «which may be explored, starting from the consciousness, and, even, which must be explored, if the consciousness is to

⁸) Eliot 1923b, pp. 31-42. Cfr. Harding 2002 e Goldie 1998.

⁹) Eliot 1923a, p. 421.

¹⁰) Fini - Fusco 1965, pp. 99-106.

¹¹) Cfr. Green 1951.

¹²) «Above all the literary review – which might be called a review of general ideas, except that such a designation emphasises the intellectual at the expense of the sensational and emotional elements – must protect its disinterestedness, must avoid the temptation ever to appeal to any social, political or theological prejudices» (Eliot 1926, p. 4).

¹³) Eliot in persona avrebbe poi confessato: «Pour un esprit comme le mien, trop disposé à mesurer toutes choses selon les règles d'une conception dogmatique qui tendrait de plus en plus à devenir rigide et formelle, la méthode critique employée par Rivière est une excellente discipline [...]. Son admirable définition du rôle et de la fonction de la littérature devrait devenir pour chacun de nous un objet de méditation» (Howarth 1965, p. 168).

¹⁴) Harding 2002, p. 113.

be understood», era un'aperta sfida alla teoria hulmiana del Peccato Originale, in quanto marcava una distanza tra il piano psicologico e quello metafisico del discorso intorno alla questione morale. Rivière si affidava soprattutto a quel ruolo «of mistrust and penetration, which in all the orders of intelligence has always been the only one that permitted and favoured knowledge»¹⁵, ma l'umanesimo classicista del «Criterion» non poteva concepire le scoperte dell'inconscio se non come dei fantasmi da sconfiggere alla luce della ragione, gettando un «backward half-look / Over the shoulder, towards the primitive terror»¹⁶, operando una semplificazione spesso disarmante, frutto dell'ispirazione religiosa e misticheggiante di marca eliotiana¹⁷.

Gli intellettuali francesi a cui la redazione di Eliot si rivolgeva erano in gran parte paladini della fede cattolica, e nemmeno il grande scandalo provocato nel 1926 dalla condanna del Vaticano nei confronti di *Action Française* avrebbe smosso la linea editoriale del «Criterion». Nondimeno, il partito dell'intelligenza francese includeva altre personalità attive sulla *N.R.F.*, come Ramon Fernandez, che lo stesso Eliot annoverava «on the side of what we call *the intelligence*»¹⁸. Il critico francese era stato in grado di abbattere l'antica «dissociazione» tra la mente creatrice e l'intelletto critico, dimostrando che «in our time the most vigorous minds are philosophical minds, are in short, creative of values»¹⁹. Allo stesso modo, Fernandez aveva definito Eliot come esponente di «un classicismo severo, sano, autentico», fondato su di un'intelligenza sempre insoddisfatta, «preoccupata d'imporsi un limite e al tempo stesso di toccare nel vivo la realtà di ciò che essa considera»²⁰. Eppure, anche questa «tecnica dell'intelligenza che s'interessa

¹⁵) Rivière 1924, pp. 346-347.

¹⁶) Cito dalla sezione *The Dry Salvages* (II) nei *Four Quartets* eliotiani (Eliot 1993, p. 370).

¹⁷) Spontadoci lungo l'asse diacronico della critica di Eliot, non possiamo evitare di considerare la straordinaria affinità con cui evolve, di volta in volta, la dialettica opposizione tra richiamo all'ordine e caos, tradizione e talento individuale, classico e romantico, ragione e *inner voice*, religione e umanesimo, ortodossia ed eresia.

¹⁸) *Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IV, n. 4 (October 1926), p. 757. Cfr. Eliot 1923b, p. 38: «the larger part of the labour of an author in composing his work is critical labour; the labour of sifting, combining, constructing, expunging, correcting, testing: this frightful toil is as much critical as creative».

¹⁹) *Ibidem*. Cfr. Fernandez 1926, pp. 645-658. Si veda la contestualizzazione del pensiero di Fernandez proposta da Eliot, nel già citato intervento: «The issue is really between those who, like M. Fernandez, and (if I understand right) Mr. Middleton Murry (otherwise very different from M. Fernandez) make *man the measure of all things*, and those who would find an extra-human measure [...]. The Mind seems to have for M. Fernandez a primary reality, psychology seems to take precedence over ontology» (*Books of the Quarter*, «The Criterion», vol. IV, n. 4, October 1926, p. 755).

²⁰) Si tratta del saggio di Ramon Fernandez, *Le classicisme de T.S. Eliot*, «Nouvelle Revue Française», 12^e année, n. 137 (1^{er} février 1925). Traduzione italiana di O. Biscaretti, E. Capriolo, M. Fini e altri, in Fini - Fusco 1965, pp. 255-260. Si legga la sua condanna della tradizione romantica: «Ora, da ogni opera che dianzi ha ricevuto la qualifica di moderna, si tratti di un poema, di un trattato filosofico, di una dottrina scientifica, si levava una nebbia che, da sola, galvanizzava l'attenzione del lettore. Bastava che costui fosse rapito in estasi e il gioco era fatto, l'autore aveva assolto il suo compito, poco importava che la causa di questo stato effettivo fosse un pensiero o una visione».

abbastanza all'oggetto dato per disinteressarsi di se stessa» correva il rischio di un'idealizzazione strumentale:

Il giudizio critico implica uno sforzo di definizione e di distribuzione obiettivi che ci aiuta a sormontare e correggere lo stato di confuso piacere. Bene. Ma quando non si è più guidati da un immediato ed imperioso piacere (intendo dire il piacere d'un giudice colto e che aspira alla competenza) rischiamo d'essere guidati unicamente da una rappresentazione ideale; di sostituire questa rappresentazione alla realtà estetica: di qui una nuova confusione, almeno altrettanto grave dell'altra, perché saremmo portati a porre un'opera mediocre (che presenti i caratteri che noi abbiamo definito) al di sopra di un'opera di vaglia cui mancano questi caratteri.²¹

Sembra muovere in questa direzione anche il penetrante Herbert Read, nel suo articolo *Psycho-analysis and the Critic*, quando cita alcune parole di André Gide:

Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'œuvre; l'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt.²²

Una critica più corrosiva e disfattista era quella di Julien Benda, «the ideal scavenger of the rubbish of our time»²³: l'autore di *Belphégor* (1918) aveva denunciato il declino del gusto nella società francese, attaccando apertamente «the modern immersion in feeling, the modern abdication of the intellect», ciò che egli stesso definiva come *le charme du sentir e la haine de l'intelligence*²⁴. Anche se nella recensione a *The Treason of the Intellectuals*, Eliot accusò esplicitamente l'autore

²¹) *Ibidem*.

²²) L'autore traduce dal francese e riporta il testo originale, qui citato, soltanto in nota. Read 1925, p. 221 e nt. Cfr. il complesso lavoro svolto da Herbert Read nell'organizzare gli scritti di Hulme. La prima edizione assoluta dell'opera hulmiana, curata dal collaboratore di Eliot, apparve soltanto nel 1924 (T.E. Hulme, *Speculations*, ed. by Herbert Read, London, Paul, Trench, Trubner & Co); l'anno seguente, Eliot pubblicò sulla rivista una sezione tratta dalla raccolta di pensieri hulmiani: T.E. Hulme, *Notes on Language and Style*, «The Criterion», vol. III, n. 12 (July 1925), pp. 485-497. Il nome di Hulme viene costantemente richiamato dai sostenitori del *classical revival* anglosassone. Dedicato al padre dell'Imagismo, sarà infine l'intervento critico firmato da Michael Roberts: *The Categories of T.E. Hulme*, «The Criterion», vol. XI, n. 44 (April 1932), pp. 375-385. Cfr. Levenson, 1992.

²³) T.S. Eliot, *Imperfect Critics* (1920; Eliot 1998, p. 26).

²⁴) Howarth 1965, pp. 167-169. Tuttavia, si veda come Margolis ridimensioni l'influenza di Benda sul pensiero eliotiano e il significato della sua presenza sulle pagine di «The Criterion»: «More a lament over the state of modern culture than a call to reform, *Belphégor* was largely pessimistic; in fact, Benda was skeptical at the possibility of any reform. Eliot could hardly have found there the bracing assertion of classical principles he might have hoped for; and Benda's diagnosis of the disease of modern thought hardly went beyond Babbitt's. The importance of Benda's presence in that 1923 issue of the *Criterion* is not that he was a seminal influence in the development of Eliot's thought, but that he represents the early antiromantic (and thus, if here only implicitly, classical) bias of Eliot's review» (Margolis 1972, p. 45).

francese di essere portavoce di un idealismo «infected with romance», sostenendo che non fosse più possibile tracciare una delimitazione agli interessi dell'uomo di lettere («a man may be led, by the connections of things themselves, far from his starting point») ²⁵, l'intera avventura editoriale del «Criterion» si muove di continuo verso l'elaborazione di principi «susceptibles de permettre à la critique de sortir de cette impasse impressioniste» ²⁶. Già nel 1920, Eliot scriveva:

So far as you can isolate the “impression”, the pure feeling, it is, of course, neither true or false [...]. The moment you try to put the impressions into words, you either begin to analyse and construct, to “ériger en lois”, or you begin to create something else. ²⁷

Dietro quest'immagine del “critico perfetto” s'intuisce però il magistero di Rémy de Gourmont, una combinazione di «sensitiveness, erudition, sense of fact and sense of history, and generalizing power». I suoi strumenti erano la comparazione e l'analisi, la sua più grande preoccupazione quella di sentire la presenza del passato nelle opere dei contemporanei, servendosi della tradizione letteraria e allo stesso tempo preservandola. Eppure, proprio in quanto “coscienza critica” dell'intera generazione simbolista, l'attualità di Gourmont e la revisione delle sue teorie letterarie comportavano un duplice problema per gli “uomini del 1914”. Scrive René Taupin, in un articolo del 1931:

On one hand, any reaction against the symbolist generation must necessarily be a reaction against de Gourmont who expressed it in perfect formulae; but, on the other, all the advantage that may be gained from this same generation is to be found in the very work of de Gourmont. Finally, we can follow de Gourmont himself in an anti-symbolist reaction, since he it was, who began it. ²⁸

Anche se la maggior parte dei poeti imagisti avranno guardato piuttosto al Simbolismo francese, *le problème du style* affrontato da Gourmont, i suoi contributi alla diffusione del *vers libre* e alla ridefinizione del concetto di ritmo in poesia, rappresentarono un passaggio obbligato per la riflessione estetica delle *Speculations* di Hulme, lungo l'asse che conduce alla critica poundiana e giunge a maturazione con Eliot. In altre parole, Taupin documentava l'appartenza di Gourmont alla moderna tradizione della critica anti-romantica: nel particolare, la professione di uno stile evocativo, continuamente nutrito di immagini, significava concezione della poesia come linguaggio visivo e concreto ²⁹. Su questa strada avrebbe

²⁵) T.S. Eliot, *The Idealism of Julien Benda*, «New Republic», 12 December 1928, p. 107.

²⁶) Cfr. Green 1951.

²⁷) Eliot 1998, p. 8. Prosegue lo stesso Eliot, sempre in *The Perfect Critic*: «An impression needs to be constantly refreshed by new impressions in order that it may persist at all; it needs to take its place in a system of impressions. And this system tends to be articulated in a generalized statement of literary beauty».

²⁸) Taupin 1931, p. 618.

²⁹) Ciò che accomunava maggiormente Gourmont e Hulme, in quel ruolo di “educatori del gusto” che compete ad ogni critico, era la comprensione che «vision is at the very base of all literary art» (*ibidem*).

proseguito Eliot, erede naturale di tale tradizione, abbandonando del tutto ogni dannosa reminiscenza di sentimentalismo. Parola d'ordine diviene l'impersonalità dell'analisi critica, in una struttura del pensiero ben ordinata:

Appreciation in popular psychology is one faculty, and criticism another, an arid cleverness building theoretical scaffolds upon one's own perceptions or those of others. On the contrary, the true generalization is not something superposed upon an accumulation of perceptions; the perceptions do not, in a really appreciative mind, accumulate as a mass, but form themselves as a structure; and criticism is the statement in language of this structure; it is a development of sensibility. The bad criticism, on the other hand, is that which is nothing but an expression of emotion.³⁰

Nel 1927, con il decisivo rifiuto della "sintesi" proposta da Middleton Murry, l'annosa querelle tra «The Monthly Criterion» e «The Adelphi» giunse ad una fase decisiva³¹. L'intervento eliotiano *Mr. Middleton Murry Synthesis*³² concludeva un dibattito iniziato quattro anni prima, confermando la profonda divaricazione tra classico e romantico, «between the complete and the fragmentary, the adult and the immature, the orderly and the chaotic»³³. Sullo scorcio degli anni Venti, i termini di questo discorso scivoleranno gradualmente nella prospettiva dell'etica sociale ed individuale. Allora, per far fronte al *New Humanism* americano di Irving Babbitt e Norman Foerster, la politica culturale del «Criterion» assunse una posizione ben precisa, sottolineata fortemente nel 1928 da un articolo di Eliot (inizialmente intitolato *Can Humanism Replace Religion?*), in cui l'autore focalizzava subito il centro del dibattito, constatando come il problema dell'umanesimo fosse indubabilmente legato a quello della religione³⁴. Ancora una volta, egli si appella alla propria «idea of tradition», ma con un'insistenza sull'elemento cristiano mai riscontrata in precedenza. Senza screditare del tutto il prestigioso nome di Babbitt, suo vecchio insegnante, Eliot assegnava una gerarchia da perfetto tomista, per la quale il punto di vista umanistico è considerato ausiliario e dipendente da quello religioso. Citando il pensiero di Maurras come correttivo a quello di Babbitt, aggiungeva parole che avrebbero contribuito a fissare con precisione gli obbiettivi e le competenze dispiegate in «The Criterion» intorno a questo tema. Nella primavera del 1928, lo stesso direttore diede vita ad un'intensa discussione con Leo Ward, autore del polemico volume *The Condemnation of the Action Française*. Nel periodo che segue la sua conversione, Eliot aveva aderito al partito del conservatorismo anglo-cattolico, ed è ben noto il modo in cui rispose alle accuse lanciate da Ward, che riteneva il pensiero maurrassiano un elemento disgregatore dell'unità culturale e religiosa europea:

³⁰) T.S. Eliot, *The Perfect Critic* (Eliot 1998, pp. 8-9).

³¹) Cfr. Wyndham Lewis, *The Values of the Doctrine behind "Subjective" Art*, «The Criterion», vol. VI, n. 1 (July 1927), pp. 4-13; Ernst Robert Curtius, *Restoration of the Reason*, «The Criterion», vol. VI, n. 5 (November 1927), pp. 389-397.

³²) T.S. Eliot, *Mr. Middleton Murry Synthesis*, «The Criterion», vol. VI, n. 4 (October 1927), pp. 340-347.

³³) Eliot 1923b, p. 34.

³⁴) Cfr. T.S. Eliot, *The Humanism of Irving Babbitt* (1928; Eliot 1950, pp. 419-428).

What decided me was Mr. Ward's suggestion that the influence of Maurras, indeed the intention of Maurras, is to pervert his disciples and students away from Christianity. I have been a reader of the work of Maurras for eighteen years; upon me he has had exactly the opposite effect. This is only the evidence of one; but if one can speak, is it not his duty to testify? ³⁵

Nella successiva contro-replica, lo stesso Eliot censurava l'opinione di chi ritenesse Maurras un «anti-Christian thinker» ³⁶ e precisava il legame tra fede cattolica e orientamento *right-wing*, in modo simile a quanto dichiarato nella prefazione di *For Lancelot Andrewes*. Si capisce come il contributo di Maurras alla rivista, nell'anno in cui Eliot pubblicava una raccolta di *Essays on Style and Order* ³⁷, assumesse un significato ben diverso, per quanto vincolato da un preciso sistema di pensiero: *Prologue to an Essay on Criticism* è soprattutto una riflessione sulla dignità del critico letterario, discorso “metacritico” che impone l'educazione del gusto per affrontare le principali questioni dello stile attraverso la disciplina personale di un metodo oggettivo. Poteva forse il classicismo di Maurras non opporsi con forza al culto della personalità poetica, al primato della mente creatrice su quella critica, al comune pregiudizio secondo cui «the critic does not produce, since he criticizes», contro cui si era già battuto Eliot in *The Function of Criticism?* L'attività del critico infatti presuppone *feeling e choice*, due operazioni simultanee, distinte eppure associate in unica sensibilità:

The poet feels, selects, assembles, orders according to a rhythm that he invents; finally he fixes and expresses what he has felt and created. Every one of these movements occurs in criticism: here too and to the same degree we must feel, select, group, order, create, compose, and finally write [...]. The poets makes so to speak the summary of the substance of the universe. He translates, makes sensible to us the real or the possible beauties of the world. But the critic extracts the essence of this essence of beauty. ³⁸

Se il carattere peculiare ad ogni essere umano è l'uso della ragione «incessantly nourished, sharpened, enlivened, illuminated by the tribute which the world pays

³⁵ Eliot 1928a, p. 202. Nonostante Eliot annoverasse la condanna del Vaticano tra gli eventi storici più importanti del primo dopoguerra, al pari della Rivoluzione d'ottobre e dell'ascesa di Mussolini; cfr. T.S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. VI, n. 5 (November 1927), pp. 385-388, il contributo di Maurras alla rivista rimase alquanto marginale.

³⁶ «Mr. Ward asks: “it is not only for those who identify Conservatism with Christianity that an adhesion to the former has been preparatory to a conversion to the latter?”. With all reserves as to the meaning of the word “conservatism”, I say that I never supposed anything else. I never supposed that M. Maurras could influence towards Christianity anyone who was not influenced towards his political theory. But those who are not affected by his political theory will not be influenced by Maurras at all, so that their Christianity is not in question. I say only that if anyone is attracted by Maurras' political theory, and if that person has as well any tendency towards *interior* Christianity, that tendency will be quickened by finding that a political and a religious view can be harmonious» (Eliot 1928b, p. 375).

³⁷ Nel saggio intitolato *Lancelot Andrewes* (1926), Eliot definiva l'ordine nella struttura del pensiero e la precisione nell'impiego della parola come il veicolo di una particolare intensità del procedimento artistico, che si adegua necessariamente ad ogni grado d'emozione (un corollario fondamentale per la teoria del “correlativo oggettivo”).

³⁸ Maurras, 1928a, pp. 7-8.

to him», allora il senso critico non si esprime in termini di equilibrio (metafora tendenziosa!) ma in termini di ordine: «*Order is what we should call this conformity of a being to all the elements of its fate*». La critica è in fondo il riflesso di una sensibilità educata, ciò che Maurras definisce *good taste*; ma quando la società esibisce gli esempi di un gusto corrotto, il critico può soltanto compiere un'opera di restaurazione, erigendo coraggiosamente le proprie impressioni personali a leggi, in modo da catturare nuovamente una chiara visione dell'oggetto artistico, e più precisamente dello stile: «*What does the mind enjoy in books? Either the style or nothing. But, someone says, what about the thought? The thought, that is the style, too*». Lo stile letterario, preciso oggetto di studio su cui la critica esercita ed educa il proprio gusto, si configura in termini familiari, non tanto come forma, ma piuttosto come «*order and movement which we introduce into our thought*». De Saussure e Jakobson avrebbero condiviso le parole di Maurras, quando scriveva che lo stile rappresenta «*the mode in which each thought has been conceived, inasmuch as thought, like a molecule, is already a universe of impressions, sensations and feelings*» e fuori da esso non c'è più pensiero, ma «*simple fuel or ashes of thought*». Secondo il critico francese, l'ordine diviene il nostro unico parametro estetico, lo stile sostituisce ogni ideale di bellezza; e se nel denunciare il culto dilagante dell'originalità (in modo assai poco "originale") l'autore tradisce i tratti del partigiano classicista e reazionario, la sua analisi si sostiene brillantemente e corregge da sé i difetti della propria inflessibilità:

We do not find in the whole history of literature a single instance of a great poet who has shown that ingratitude and negligence towards his predecessors which is now seen every day among the choirs of our masters [...]. The arrogant genius is poor. He has been formed, after all, by the tradition which he denies. But his is the most recent tradition. It is sometimes so near that he does not even feel it.³⁹

La *défense de l'occident* promossa dall'editore di «The Criterion» si nutriva anche dello spirito che animava questo Maurras. D'altronde, i *Commentaries* firmati dallo stesso Eliot su ogni numero della rivista, da *The Idea of a Literary Review* (1926) fino all'ultimo editoriale *Last Words* (1939), dimostrano un orientamento *politique d'abord* che contaminò inevitabilmente il lavoro svolto da tutti gli intellettuali dell'Europa contemporanea. I collaboratori stranieri del «Criterion» non esibivano le insegne di partito o di un credo particolare, ma l'impegno militante era indirizzato al recupero del senso della propria epoca (un senso sovrastorico, beninteso), da realizzare sotto l'egida del *rappel à l'ordre*, anche se spesso accade che le contingenze della storia finiscano con il frustrare gli ideali più nobili⁴⁰.

³⁹) Maurras 1928b, p. 207.

⁴⁰) Con questo, non intendo giustificare chi avrebbe compiuto la scelta di un passaggio, del tutto già implicito, a schieramenti politici di egual segno, tanto più che lo stesso Eliot, in un *Commentary* dell'aprile 1926, stigmatizzava l'ideale di Impero Romano, così come era sponsorizzato dal regime fascista («*the old Roman Empire is an European Idea; the new Roman Empire is an Italian Idea, and the two must be kept distinct*»), in quanto «*it suggests Authority and Tradition, certainly, but Authority and Tradition (especially the latter) do not necessarily suggest Signor Mussolini*» (T.S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. IV, n. 2, April 1926, pp. 221-223).

Diverso è il caso del nazionalista francese Henri Massis: *Defence of the West*, rifacendosi in parte alle riflessioni di Curtius e Valéry sulla *crise de l'esprit* europeo, nonché al progetto di politica culturale di Maurras e Maritain, non era soltanto l'atto di accusa nei confronti di quei profeti del disastro, «suddenly fallen beneath the Oriental spell»⁴¹, responsabili della penetrazione di un disordine spirituale «lacking severity and rigour», sotto la veste ingannevole delle filosofie e delle religioni orientali (o peggio ancora del bolscevismo russo), ma anche un'ammissione di colpa da parte degli intellettuali europei, incapaci di garantire alla civiltà occidentale la necessaria unità e compattezza sovranazionale per respingere questi assalti, principalmente a causa dell'ampia diffusione concessa al culto romantico della personalità derivato da Rousseau, sul quale attecchiscono numerose discipline esotiche. Nell'ideale massisiano di *European mind*, il ruolo che spetta all'individuo è attivo e ben ordinato, si rivela nell'equilibrio di pensiero ed azione, mentre nella mente orientale assume il carattere di una certa arbitrarietà «either natural or human», votata alla dispersione panteistica e passiva nel flusso dell'esperienza «which aims at abolishing the lines of demarcation». Al contrario, l'uomo occidentale «has no more pressing need than the need for fresh definition»:

He needs a systematising truth whence to draw the soul of his actions. His fundamental and essential weakness lies in his mind, which is perpetually tossed hither and thither between his certainties and his guesses, his virtues and his cupidities. Without a doctrine, without a common spirit, without a philosophy which would give the same name to the same things, and would understand the same ideas by the same signs, there is no remedy to be found in words that ruin States as they ruins individuals.⁴²

Eppure, quando Eliot confessava di sentirsi vicino alle opinioni di Massis, non intendeva tanto rimarcare l'esclusiva superiorità della tradizione classica e cristiana, quanto piuttosto sostenere che, sebbene non sia indispensabile condividere la tradizione letteraria, filosofica e religiosa di uno scrittore per affrontarne lo studio critico, tale comunione spirituale si rivela decisiva per una «full appreciation» estetica e intellettuale, perché «one probably has more pleasure in the poetry when one shares the beliefs of the poet»⁴³. Per quanto sia infatti necessario ammettere l'esigenza di un'autorità a garanzia della tradizione a cui sentiamo di appartenere,

⁴¹) Massis 1926a, p. 235.

⁴²) Massis 1926b, pp. 491-492.

⁴³) Cfr. T.S. Eliot, *Dante* (1929) e *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933). In altre parole, se Dante era stato «the most *universal* of poets in the modern languages», la sua facilità di lettura si configurava come il prodotto di una cultura unitaria, laddove al genio individuale si sovrappone l'immagine per eccellenza di «European mind». Continua Eliot: «In Dante's time Europe, with all its dissensions and dirtiness, was mentally more united than we can now conceive. It is not particularly the Treaty of Versailles that has separated nation from nation; nationalism was born long before; and the process of disintegration which for our generations culminates in that treaty began soon after Dante's time [...]. Dante's advantages are not due to greater genius, but to the fact that he wrote when Europe was still more or less one. [...] He not only thought in a way in which every man of his culture in the whole of Europe then thought, but employed a method which was common and commonly understood throughout Europe» (Eliot 1950, pp. 229-231).

la concezione elitaria e pseudo-razziale esposta da Massis, secondo cui l'eredità della classicità – ellenica, latina e cristiana – sembrerebbe l'unico valido strumento di civilizzazione dell'intero genere umano (tutto il resto essendo "barbarie"), è francamente imbarazzante. Fu soprattutto J.G. Fletcher, dalle stesse pagine del «Criterion», ad accusare apertamente Massis di essere profondamente infettato dal «bastard Mediterraneanism» di Charles Maurras e Maurice Barré⁴⁴. Occorre piuttosto guardare ai contributi di Curtius, il filologo umanista che aveva definito Eliot un poeta "alessandrino" della moderna decadenza, o alla rassegna di *German Chronicle*, in cui Max Rychner difendeva strenuamente il carattere latino della letteratura tedesca (contestato invece da Massis), per bilanciare equamente il giudizio sull'europeismo di «The Criterion». D'altro canto, se davvero è la storia dei popoli a segnare una differenza, allora «those countries which share the most history, are the most important to each other, with respect to their future literature»⁴⁵. E chi abbia condiviso una storia millenaria, ha condiviso giocoforza anche uno sterminato repertorio di topoi, generi e forme letterarie, di schemi mentali e tassonomie critiche. Tutta una tradizione culturale, artistica e spirituale: così che, secondo Eliot, non solo «we have our common classics, of Greece and Rome», ma «we have a common classic even in our several translations of the Bible».

In tal senso, un importante corollario alla propaganda culturale della destra francese conservatrice era rappresentato dalla filosofia di Jacques Maritain. L'autore di *Réflexions sur l'intelligence*⁴⁶ veniva presentato ai lettori del «Criterion» come «the most conspicuous figure and probably the most powerful force, in contemporary French philosophy»⁴⁷, in quanto la sua ripresa del pensiero tomistico offriva «a useful template for the revival of European classicism»⁴⁸, soprattutto per l'importanza attribuita al concetto di *intelligence* nei termini della filosofia occidentale. La riflessione di Maritain permetteva infatti di cementare l'ideale continuità della tradizione ellenica nella cristianità, grazie all'esempio di un pensatore medievale che aveva condiviso e sperimentato, come nel caso di Dante, l'unità della cultura e della mente di tutta l'Europa. In questo senso, l'umanesimo "integrale" di Maritain forniva una risposta convincente all'esigenza metafisica cui gli uomini di lettere e gli intellettuali di ogni epoca della storia, compresa la modernità del primo Novecento, non avevano intenzione di rinunciare: la prospettiva di una *christian renaissance* era l'unica valida alternativa alle proposte di Middleton Murry, Babbitt e I.A. Richards, in grado di ridefinire le prerogative spirituali tra arte e religione. Il

⁴⁴) «This disease, wherever it appears, displays the same symptoms: the symptom of supposing that the Greek were alone enlightened, that Graeco-Roman culture is the only classic culture, that Italy and France are the great centres of culture, that every other race and nation, Eastern or Western, is *per se* barbarian [...]. Are we, simply for the sake of the bastard Mediterraneanism of M. Maurras and Maurice Barrés, to suppose not only that the Greeks were entirely akin to the Roman, but to go further and to assume, as these Mediterraneans always assume, that there is nothing to be said for the Song of Roland, the Nibelung Saga, the Arthurian cycle, or the Celtic hero-myths, as essentially classic material?» (*Correspondence from J.G. Fletcher, «The Criterion»*, vol. IV, n. 4, October 1926, p. 748).

⁴⁵) Eliot 1949, pp. 116-117.

⁴⁶) Tra i testi esemplari citati da Eliot in *The Idea of a Literary Review*.

⁴⁷) Eliot 1927, p. 1.

⁴⁸) Harding 2002, p. 34.

più grave errore dello spirito moderno era stato proprio quello di aver elevato «la Culture aux lieu et place de la Religion, laissant la Religion ouverte à la desolation par l'anarchie des sentiments»⁴⁹. Piuttosto, Eliot confidava che sarebbe stata la tradizione della cristianità ad affrancare l'intelletto dell'uomo contemporaneo, favorendo il rinnovamento spirituale della società verso un'ortodossia della sensibilità, ovvero l'educazione di un'estetica disciplinata (dove "disciplinata" vale "antiromantica"). Fonte principale della polemica eliotiana restano le *Speculations* di T.E. Hulme⁵⁰, ma il debito nei confronti della riflessione di Maritain, che censurava l'atteggiamento di chiunque si aspetti dalla poesia «the supersubstantial food of men»⁵¹, è indiscutibile. Il ruolo della religione, infatti, «by showing us where moral truth and the authentical supernatural are», risparmia alla poesia la presunzione e il controsenso «of thinking it was made to transform ethic and life»⁵². Paradossalmente, l'indipendenza dell'arte si ottiene «by taking advantage of these very obligation», dominandole senza esserne dominati, e non semplicemente rifiutandole in nome di un'arte pura ed evanescente. Se l'arte non ha il potere di creare, ma sempre ricomponе, trasforma e trasfigura il reale – questa l'accezione con cui Maritain intendeva il "realismo" di Cocteau – occorre distinguere la vera poesia, «divination of the spiritual in the sensible», da ciò che l'autore francese definisce "letteratura", «a certain deformation» che sovrappone all'opera «the grimace of personality». Sulla scorta dello stile "indifferente" di Flaubert, l'impersonalità dell'arte è ribadita come una «subjection to the object», ovvero all'opera «to be made as such, or to the right rules of operation thanks to which this object will be what it ought to be». Ogni qual volta raggiunga un elevato livello d'introspezione intellettuale, uno spaventoso progresso dell'autocoscienza come quello mostrato dall'opera di Picasso⁵³, l'arte tende ad assumere maggior consapevolezza della propria innata spiritualità; ma, per quanto la poesia sia un cibo spirituale, «the most violent effort of all literature to free itself will thus by the nature of things end in literature still»⁵⁴. In altre parole, Maritain ritiene che il tempo dell'innocenza dell'arte sia ormai passato. L'arte non può recedere nell'ignoranza, abbandonando tali conquiste della coscienza, ma sarà costretta a ricercare un nuovo equilibrio spirituale «by better knowledge of itself», definendo il posto che le compete nelle regioni della mente, votandosi alla pura distruzione o alla pura fede:

After so much literature and a confidence originally so proud in the liberated reason, in the freeing of personality, have ended in the disintegration shown by Dada, or by the words in liberty of futurism (that last sight of the past), it [poetry] feels that it must gather together again, recouple the powers of imagination and sensibility with religious cognition, rediscover

⁴⁹) Green 1951, pp. 204-205. Si era passati da un'epoca in cui Racine e Molière scrivevano per divertire le persone perbene, giungendo alle dottrine di un Pater o alla teoria elucidata dal Richards, per il quale unicamente la poesia è in grado di "salvarci". Cfr. T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

⁵⁰) Cfr. T.S. Eliot, *Second Thoughts on Humanism* (1929).

⁵¹) Maritain 1927a, p. 20.

⁵²) Maritain 1927b, p. 218.

⁵³) In apertura alla conferenza *The Modern Spirit* (Eliot 1986, p. 113).

⁵⁴) Maritain 1927a, pp. 21-22.

“man altogether in the integral and indissoluble unity of his double nature”, spiritual and fleshly [...]. It will not free itself from language, nor from the work to be done, but it must take these intermediaries of the soul transparent, and, by diligent attention and abnegation, make of matter a means of transmission which will not alter or mutilate its message.⁵⁵

Nel 1925, riferendosi alla temperie artistica parigina, Joseph Kessel delineava un simile parallelo tra l'esperienza dell'avanguardia francese e quella dei romantici: «The “Dadaists” are merely the exasperated and somewhat ridiculous heirs of the Romantics»⁵⁶. In realtà, il pretesto introduceva ai lettori del «Criterion» un giovane provocatore di scandali, che Eliot giustamente annoverava tra le più significative figure degli anni Venti «by virtue of his versatile work as an avant-garde poet, novelist, dramatist and film-director»: Jean Cocteau. La sua produzione teatrale, scoprendo un'interazione completa tra le arti e giovandosi della collaborazione di artisti come Apollinaire, Braque e Picasso, rappresentò uno dei rari momenti concessi dalla rivista londinese all'avanguardia europea, anche se l'esperienza dell'autore francese era interamente volta alla ricerca di un “metodo mitico” valido per il palcoscenico. Eliot certo non guardava al Cocteau degli esordi (lo scandalo di *Parade* risaliva al 1917), bensì all'autore che negli anni Venti andava rivisitando la lezione dei grandi classici, unici veri rivoluzionari, attraverso la messa in scena di opere come *Antigone*, *Roméo et Juliette*, *Orphée* ed *Cedipe-Roi*, mentre consumava le ultime spinte anarchiche. Sfumata la gradazione di avanguardismo che lo accomunò ai rappresentanti di Dada e Surrealismo francesi, sembra evidente che Eliot guardasse soprattutto all'autore de *Le Rappel à l'ordre* (1926)⁵⁷, eclettico volume di saggi, il cui titolo sarebbe rimasto emblematico di un'evoluzione nei rapporti tra la modernità e il classicismo, ormai risolta nel lasciarsi alle spalle i sempre più sterili tentativi dell'arte letteraria avanguardista. Era lo spirito della moderna classicità difesa da Eliot sulle pagine della rivista, che nell'arte acrobatica e proteica di Cocteau sembrava aver individuato un punto d'equilibrio tra eversione ed ordine, nella consapevolezza che «la tradizione si traveste di epoca in epoca», così che «quando un'opera sembra in anticipo sulla sua epoca, è semplicemente che la sua epoca è in ritardo su di lei»⁵⁸. Il principio che domina questa riscrittura dei classici è un «raccourcissement systématique», per cui il testo originale subisce una riduzione quasi brutale ed è inutile accostarsi alla pièce con interesse letterale, in quanto Cocteau disillude del tutto tali attese:

Those whose interest in Shakespeare is purely literally may well be annoyed and shocked [...]. Cocteau's triumph is that he saw *Romeo and Juliet* as first of all a drama, and allowed nothing to interfere with its success as a drama. When the *tempo* which he conceived for the drama was interfered with by long poetical or philosophical passages, he cut them ruthlessly.⁵⁹

⁵⁵) Maritain 1927b, p. 229.

⁵⁶) Kessel 1925, p. 438.

⁵⁷) Lo stesso anno, Faber & Gwyer pubblicava la prima traduzione inglese del volume, *A Call to Order*.

⁵⁸) Jean Cocteau, *Il gallo e l'Arlecchino* (1918; Cocteau 1990, pp. 9-25).

⁵⁹) Shaw 1924, pp. 122-123.

Tale rivisitazione avanzava indubbiamente la proposta di un nuovo indirizzo artistico, un viatico per uscire da ciò che negli anni postbellici veniva percepito come un disordine brutale, ricomponendo la frattura epocale operata dallo spirito demolitore delle avanguardie. Sebbene *Le Rappel à l'ordre* raccolga articoli e saggi di un periodo precedente (1917-1923), la sua pubblicazione nel 1926 segnò una frattura irrimediabile tra Cocteau e l'avanguardia surrealista, in quanto rappresentava una controffensiva alle posizioni espresse da Breton nel *Manifeste du Surréalisme* (1924) e in *La révolution d'abord et toujours* (1925). Cocteau inaugurava sul palcoscenico una dialettica della modernità ben nota ai lettori anglosassoni («Conserver et Découvrir») ⁶⁰ e la scelta di dare voce a questo ex-partigiano dell'avanguardia appare subordinata ad una consonanza di ideali tanto sul piano artistico-compositivo, quanto su quello critico-teorico. Al periodo del sodalizio con Maritain risale anche una conferenza tenuta dall'autore presso l'Université des Annales: *La Jeunesse et le Scandale* (1925) fu un contributo teorico fondamentale per l'arte di Cocteau, ideale premessa per la successiva edizione de *Le Rappel à l'ordre*, ma soprattutto era il momento di una riflessione più lucida, distaccata e matura, rispetto agli articoli raccolti in volume, che risalivano alla stagione avanguardista dell'epoca postbellica. *Scandales*, pubblicato nel gennaio 1926, era già titolo paradigmatico di un modo d'intendere la dinamica dei rapporti tra la tradizione e l'innovazione artistica, il punto in cui le teorie eliotiane s'incontrano con la concezione acrobatica e ludica dell'arte di Cocteau. Lo scandalo è garante del rinnovamento dei procedimenti artistici in quanto «change les règles du jeu» ⁶¹, ma ciò avviene solo nel momento in cui sappia provocare il pubblico in maniera involontaria, risvegliando «les membres somnolents» dello spettatore, che giace da tempo addormentato nella sua poltrona, imbrogliando le carte perché si annuncino «les règles d'un jeu nouveau plus difficile et qui exige qu'on se réveille». Tutto questo viene illustrato da Cocteau attraverso una sorta di auto-esegesi della propria produzione teatrale, dallo scandalo annunciato in *Parade* sino al rivoluzionario adattamento di *Antigone* «au rythme contemporain», che annuncia pienamente il raggiungimento di un metodo anti-realista, o meglio la comprensione di «un réalisme supérieur, ce plus vrai que le vrai – dont j'ai fait ma méthode». Cocteau si muove davvero come un acrobata, inseguendo l'ideale di una bellezza difficile da riconoscere perché cambia ogni volta «de robe et de coiffeure»; egli non propone banalmente di «retourner en arrière», né di «lutter par des pastiches d'un calme ancien contre le tohubohu moderne», bensì interpreta magnificamente il ruolo dell'artista contemporaneo, rivendicandone l'orgoglio intellettuale: «C'est une position extrêmement délicate et je me vante d'avoir inventé quelques équilibres pour se maintenir sur cette corde raide» ⁶². Esemplare è il passaggio in cui Cocteau

⁶⁰ «Tout théâtre digne de ce nom, doit être une école ou l'on cultive les plus belles œuvres du passé et en même temps, un instrument de recherche pour l'avenir. Au fronton d'un tel théâtre il me plairait de graver cette devise raisonnable et hardie: "Conserver et Découvrir"» (cit. di Cocteau tratta dal vol. di Georges Duhamel, *Essai sur Une Renaissance Dramatique*, 1926; Cocteau 1990).

⁶¹ Cocteau 1926, p. 125.

⁶² *Ivi*, p. 127.

difende la propria *Antigone* (1922), per la quale Gide ebbe a parlare di una *sauce ultra-moderne*, dall'accusa di avanguardismo. È quanto di più vicino alle teorie del modernismo classicista ci si potrebbe aspettare da un fenomeno di chiara matrice avanguardista:

J'étais agacé par le machinisme d'avant-garde. J'avais voulu démontrer que la nouveauté ne consiste pas à parler de New-York et que n'importe quel chef-d'œuvre ancien pouvait reprendre une incroyable jeunesse entre les mains d'un artiste à qui les machines au lieu de l'éblouir comme un nègre, ont servi d'exemple. Il s'agissait d'ôter la matière morte à quoi des siècles amènent toujours une partie des chefs-d'œuvre et sans dénaturer un seul mot, d'adapter *Antigone* au rythme contemporain. Notre vitesse, notre patience ne sont pas celle d'Athènes en 440 av. J.C. C'est donc fausser le sens de la tragédie que de la dérouler intacte devant des nerfs de 1923. C'est, je trouve, la servir que de lui restituer avec amour sa démarche vivante. Ainsi réduite, concentrée, décapée, l'œuvre brûle les petites stations et roule vers la catastrophe comme un express.⁶³

La coscienza critica dell'artista, colui che provoca lo scandalo incosciente e impersonale, mettendo in discussione le “regole del gioco” e invitando a diffidare dalla banalità delle categorie critiche più comuni, assume la funzione primaria di guida culturale. La metafora dell'acrobata vale per tutti quelli che, nella ricca stagione dei modernismi, hanno contribuito a «recréer un ordre neuf», a «refaire à notre esprit enrichi, secoué, brutalisé, un moule sage». Come aveva già intuito Eliot, il grande artista della modernità si identifica nel *perfect critic*:

Je vous le répète – ce serait vous tromper que de vous faire entreprendre une longue promenade à travers le désordre moderne, et de vous dire: Ceci est bon, cela moins, cela est détestable – méfiez-vous du baroque, du pittoresque, de l'originalité trop visible qui peinturlure la vieille étoffe au lieu de changer la trame, etc.... etc.... J'aime mieux collaborer, dans une mesure modeste, à ouvrir en vous un certain angle d'esprit critique, à éveiller une certaine méfiance et un certain désir qui vous permettent d'identifier le beau sans aucun aide, par le flair, par le toucher, sous n'importe laquelle de ses transformations.⁶⁴

Con l'inizio degli anni Trenta, l'involuzione degli interessi letterari della rivista contribuì ad un forte calo della qualità dei contributi, orientando in modo decisivo le scelte della redazione sul versante della polemica sociale, politica e religiosa.

⁶³) *Ivi*, pp. 127-128.

⁶⁴) *Ivi*, p. 126. La questione del rapporto tra attività critica e creativa si era già posta all'attenzione di Eliot, che largamente ne aveva trattato nel più volte citato saggio, *The Function of Criticism* (1923). In questo senso, si veda soprattutto l'introduzione a *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), in cui l'autore afferma la relazione tra lo spirito critico che opera “nella” poesia (ovvero contribuisce alla sua creazione) e lo spirito critico che opera “sulla” poesia. Nell'ambito delle problematiche socio-culturali ed educative, alle quali l'interesse di Eliot era ormai pienamente rivolto, lo sviluppo della critica diviene sintomo dello sviluppo letterario e culturale di ciascuna epoca. In questo senso, dunque, l'autore può definire ogni “età della critica” come “età della poesia critica”. Naturalmente, Eliot percepiva che, ben più di ogni altra fase della storia letteraria europea, fosse l'età contemporanea a necessitare di tale componente “critica”.

Pound aveva coniato il termine *criterionism*, prendendo ampiamente le distanze dall'arido tono intellettualistico di un ormai «dead and moribund writing»⁶⁵, interpretato in primis dal periodico di Eliot a seguito dell'ingresso di Montgomery Beligion nel comitato redazionale, e definito coloritamente come una «diet of dead crow», testimonianza dell'allarmante situazione di staticità della società culturale ed intellettuale britannica sullo scorcio degli anni Trenta. La rassegna di *French Chronicle*, curata proprio da Beligion, costituisce un semplice elenco di titoli e nomi, tra i quali spiccano i personaggi legati alla destra conservatrice e cattolica, discepoli di Maurras. Beligion descrive il tramonto dell'egemonia culturale della *N.R.F.*, mentre commenta le discutibili posizioni storico-filosofiche prodotte dal polemico nazionalismo francese. Non importa verificare se si trattasse di ipotesi suffragate dalla storia o sostenibili dal punto di vista etico-morale; piuttosto, è opportuno constatare fino a che punto il gruppo del «Criterion» operasse in una condizione d'incoscienza epocale, in cui il tanto predicato «senso del proprio tempo» era andato irrimediabilmente perduto⁶⁶. Invero, dei tratti più conservatori e reazionari sviluppati in quegli anni oscuri dal «Criterion», Beligion rappresentò soltanto una caricatura grossolana⁶⁷.

Nel gennaio 1939, con l'interruzione definitiva delle pubblicazioni di «The Criterion», lo «sviluppo» intellettuale di Eliot era giunto ad uno stadio decisivo, quando dichiarava come «a right political philosophy came more and more to imply a right theology – and right economics to depend upon right ethics»⁶⁸. La ricerca dei valori ai quali improntare la ricostruzione dell'identità europea e dei criteri utili all'istituzione di un canone della modernità – missione cui l'organo editoriale di Eliot sentiva di essere designato – aveva bisogno di una tradizione fortemente radicata nel mondo contemporaneo, che sostenesse il peso ingombrante del presente (e del drammatico, più recente, passato) sulle spalle dei giganti. Niente assicurava che il cammino iniziato nella *Terra Desolata* avrebbe condotto ad una terra promessa. Ciò nonostante, una volta puntellate le rovine di una civiltà millenaria con qualche frammento, l'*esprit français* aveva fornito la base più sicura su cui edificare una problematica modernità.

ANDREA FORTUNATO
emanora@alice.it

⁶⁵ Pound 1930, pp. 113-116. Cfr. Harding 2002, p. 147, e Greenbaum 1966.

⁶⁶ Cfr. soprattutto Harding 2002, per la questione dell'anti-semitismo attribuito a Beligion nella recensione a *The Yellow Spot*, e ancora Margolis 1972. Di dubbio valore critico è invece il polemico volume di Anthony Julius, *T.S. Eliot, Anti-semitism and Literary Form*, (1996). Si veda piuttosto l'opera di Austin, *T.S. Eliot: the literary and social criticism* (1971). Tuttavia, il testo fondamentale rimane *Notes Towards the Definition of Culture*, il panegirico della civiltà occidentale in cui Eliot, tracciando una retrospettiva socio-culturale dell'Europa nel periodo dell'*entre-deux-guerres*, avrebbe confessato l'incoscienza e l'impotenza di tanti intellettuali e letterati europei di fronte ai drammatici avvenimenti del mondo contemporaneo.

⁶⁷ «What Eliot and Beligion had in common was a strain of reactionary, occasionally intolerant, orthodox Tory Anglican morality; a defining trait of the *Criterion* from the late 1920s onward. Unfortunately, Montgomery Beligion's outbursts of bigotry were a caricature of the *Criterion's* founding and highly cherished desire to fight a rearguard action on behalf of a tradition of Latin-Christian civilization» (Harding 2002, p. 158).

⁶⁸ Eliot 1939, p. 272.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Austin 1971 A. Austin, *T.S. Eliot: the Literary and Social Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.
- Cocteau 1926 J. Cocteau, *Scandales*, «The Criterion», vol. IV, n. 1 (January 1926), pp. 125-137.
- Cocteau 1990a J. Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, Torino, Einaudi, 1990.
- Eliot 1923a T.S. Eliot, *Notes. The Function of a Literary Review*, «The Criterion», vol. I, n. 4 (July 1923), p. 421.
- Eliot 1923b T.S. Eliot, *The Function of Criticism*, «The Criterion», vol. II, n. 5 (October 1923), pp. 31-42.
- Eliot 1926 T.S. Eliot, *The Idea of a Literary Review*, «The Criterion», vol. IV, n. 1 (January 1926), pp. 1-6.
- Eliot 1927 T.S. Eliot, *A Commentary*, «The Criterion», vol. V, n. 1 (January 1927), pp. 1-3.
- Eliot 1928a T.S. Eliot, *The "Action Française", M. Maurras and Mr. Ward*, «The Criterion», vol. VII, n. 3 (March 1928), pp. 195-203.
- Eliot 1928b T.S. Eliot, *The "Action Française": A Reply to Mr. Ward*, «The Criterion», vol. VII, n. 4 (June 1928), pp. 364-378.
- Eliot 1939 T.S. Eliot, *Last Words*, «The Criterion», vol. XVIII, n. 71 (January 1939), pp. 269-275.
- Eliot 1949 T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, New York, Harcourt, Brace & Co, 1949.
- Eliot 1950 T.S. Eliot, *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1950.
- Eliot 1986 T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Eliot 1992 T.S. Eliot, *Opere: 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1992.
- Eliot 1993 T.S. Eliot, *Opere: 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1993.
- Eliot 1998 T.S. Eliot, *The Sacred Wood and Major Erly Essays*, New York, Dover, 1998.
- Fernandez 1926 R. Fernandez, *The Experience of Newman: Reply to Frederic Manning*, «The Criterion», vol. IV, n. 4 (October 1926), pp. 645-658.
- Fini - Fusco 1965 M. Fini - M. Fusco (a cura di), *La nouvelle revue française*, prefaz. di C. Bo, Milano, Lerici, 1965.
- Goldie 1998 D. Goldie, *A Critical Difference: T.S. Eliot and John Middleton Murry in English Literary Criticism, 1919-1928*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Green 1951 E. Green, *T.S. Eliot et la France*, Paris, Boivin, 1951.
- Greenbaum 1966 L. Greenbaum, *The Hound & Horn: the History of a Literary Quarterly*, London, The Hague, 1966.

- Harding 2002 J. Harding, *The «Criterion»: Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-war Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Howarth 1965 H. Howarth, *Notes on Some Figures behind T.S. Eliot*, London, Chatto & Windus, 1965.
- Julius 1996 A. Julius, *T.S. Eliot, Anti-semitism and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Kessel 1925 J. Kessel, *A Note from Paris*, «The Criterion», vol. 3, n. 11 (April 1925), pp. 437-440.
- Larbaud 1922 V. Larbaud, *The Ulysses of James Joyce*, «The Criterion», vol. I, n. 1 (October 1922), pp. 94-103.
- Levenson 1992 M.H. Levenson, *A Genealogy of Modernism: a Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Margolis 1972 J.D. Margolis, *T.S. Eliot's Intellectual Development, 1922-1939*, Chicago, University Press of Chicago, 1972.
- Maritain 1927a J. Maritain, *Poetry and Religion* (I), «The Criterion», vol. V, n. 1 (January 1927), pp. 7-22.
- Maritain 1927b J. Maritain, *Poetry and Religion* (II), «The Criterion», vol. V, n. 1 (May 1927), pp. 214-230.
- Massis 1926a H. Massis, *Defence of the West* (I), «The Criterion», vol. IV, n. 2 (April 1926), pp. 224-243.
- Massis 1926b H. Massis, *Defence of the West* (II), «The Criterion», vol. IV, n. 3 (June 1926), pp. 476-493.
- Matthiessen 1958 F.O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot: an Essay on the Nature of Poetry*, London, Oxford University Press, 1958.
- Maurras 1928a C. Maurras, *Prologue to an Essay on Criticism* (I), «The Criterion», vol. VII, n. 1 (January 1928), pp. 5-15.
- Maurras 1928b C. Maurras, *Prologue to an Essay on Criticism* (II), «The Criterion», vol. VII, n. 3 (March 1928), pp. 204-218.
- Pound 1930 E. Pound, *Criterionism*, «The Hound and Horn» (October-December 1930), pp. 113-116.
- Read 1925 H. Read, *Psycho-analysis and the Critic*, «The Criterion», vol. III, n. 10 (January 1925), pp. 214-230.
- Rivière 1924 J. Rivière, *Notes on a Possible Generalization of the Theories of Freud*, «The Criterion», vol. I, n. 4 (July 1924), pp. 329-347.
- Shaw 1924 W.H. Shaw, *The Foreign Theatre*, «The Criterion», vol. III, n. 9 (October 1924), pp. 120-128.
- Taupin 1931 R. Taupin, *The Example of Rémy de Gourmont*, «The Criterion», vol. X, n. 41 (July 1931), pp. 615-625.