

Paola Tonussi

ORCHESTRAZIONI WAGNERIANE NELLA *WASTE LAND*

De la Musique avant toute chose
VERLAINE, *Art Poétique*

La *Waste Land* usciva a Londra nel numero d'ottobre 1922 di "The Criterion". Nella celebre rivista letteraria, di cui Eliot era l'editore, il poemetto era stato immediatamente preceduto da due articoli di T. Sturge Moore: il primo riguardava gli usi letterari della leggenda di Tristano; il secondo segnalava l'opera di Wagner, come la versione moderna in assoluto più bella della storia¹.

Sarebbe stato Igor Stravinsky a ricordare l'amore di Eliot per la musica di Wagner, e come *Tristan* fosse "una delle esperienze più appassionate della sua vita"². Nelle sue *London Letters*, scritte l'anno precedente per "The Dial", proprio mentre stava lavorando alla *Waste Land*, Eliot sottolineava significativamente come, in particolare per l'organizzazione del materiale, l'opera wagneriana diventasse un "simbolo portante" del suo poema. Allo stesso tempo, recensendo *La festa della primavera* di Stravinsky, Eliot ne lodava la tentata fusione della modernità della musica con i rituali primitivi del balletto, quella fusione che anch'egli inseguiva nei propri versi, ponendo il mondo di Lil e del "giovannotto foruncoloso" (*WL* III, v. 231) accanto a quello del Re pescatore, dei cavalieri del Graal e delle fanciulle del Reno.

Eliot vedeva nel mito un mezzo potenziale per ordinare e investire di significato l'esperienza contemporanea: "... usare il mito", affermava dell'*Ulisse* di Joyce, "È semplicemente un modo per controllare e ordinare, dar forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contem-

¹ "The Criterion", 1922, vol. I, n. 1; vol. II, n. 2.

² IGOR STRAVINSKY - ROBERT CRAFT, *Themes and Episodes*, New York 1966, p. 124.

poranea”³. Nell'epoca moderna tuttavia, l'omaggio all'*auctoritas* non stava più, come un tempo, nel seguire pedissequamente il maestro, quanto piuttosto nell'istituire un paragone, seppure al negativo: il talento individuale all'interno della tradizione.

D'altronde, proprio nella sua stessa costruzione, la *Waste Land* è essenzialmente e intimamente wagneriana: sotto gli occhi del lettore scorrono, infatti, citazioni bellissime da *Tristan*, un'apparizione delle ninfe del Reno quali figlie del Tamigi, e un parallelo implicito tra le città in fiamme di Eliot e *Götterdämmerung*. Ma sono soprattutto la tecnica del *Leitmotif*, nel dispiegarsi delle immagini e dei temi, e la qualità musicale del poema a renderlo, appunto, “wagneriano”: è poesia che dev'essere “ascoltata”, più che “letta”, poiché la musicalità (tratto distintivo del “modernismo” come corrente poetica e insieme sensibilità eccezionale in Eliot poeta) svolge un ruolo fondamentale, sia nell'orchestrazione delle immagini e dei simboli, sia nell'intero sistema del poema.

Il medesimo Eliot ha indicato il suo debito generale verso la musica, soprattutto per “il senso del ritmo e (...) della struttura”:

Penso che un poeta possa guadagnare molto dallo studio della musica: (...) so che un poema, o un brano di un poema, può tendere a realizzarsi subito come un ritmo particolare prima di raggiungere espressione in parole, e che quel ritmo può far nascere l'idea e l'immagine; (...) L'uso di temi ricorrenti è naturale alla poesia quanto alla musica. Vi sono possibilità in poesia che recano analogie con lo sviluppo di un tema da parte di diversi gruppi di strumenti⁴;

Nella mente del lettore, o “ascoltatore”, la “musica della poesia” coinvolge l'esperienza dei sensi per cadenze che invadono le zone più riposte della sensibilità, secondo quell'“aggressione sensoriale”, seppure qui fatta *sotto voce*, di cui Thomas Mann diceva a proposito di Wagner. Con la sua ricchezza sinfonica, la *Waste Land* raggiunge così le condizioni della musica, che essa di fatto evoca e, come la musica, sfugge più che resistere alla spiegazione, richiede di essere ascoltata piuttosto che studiata.

“La Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie...”, aveva dichiarato in Francia Mallarmé⁵, poeta molto amato da Eliot, mentre in Inghilterra Arthur Symon, uno dei

³ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, “The Dial”, 1923.

⁴ T.S. ELIOT, *The Music of Poetry*.

⁵ Mallarmé, *Divagations, Crise de vers*, Gallimard, Parigi 1796, p. 246.

maestri simbolisti e tra i wagneriani più accesi, enunciava: "... l'opera più completa del poeta dovrebbe essere quella che, nel suo compimento finale, diventa una musica perfetta." Un poema diventerebbe dunque "musica visibile"⁶.

Al pari dei *Four Quartets*, la struttura della *Waste Land* può essere audacemente

... vista come quella di un poema sinfonico in forma di sonata che usi i simboli principali come temi, e con una voce narrante intrecciata ad essa, in parte per fornire *leitmotifs* ([sic]) correlati ma dissonanti⁷.

Un primo impatto musicale con il significato del poemetto è innegabile. Nonostante la sensibilità musicale vi appaia distintamente moderna (comunque nuova in modo stupefacente nel 1922), l'importanza delle citazioni wagneriane è dimostrata anche dal fatto che Pound, il "miglior fabbro", non rimosse alcun materiale da Wagner (come da Shakespeare, "europeizzando" così il poema). Ci voleva davvero il suo genio, per distinguere l'essenziale trama musicale, celata sotto le stratificazioni di scrittura affidategli.

In *The Burial of the Dead* Eliot cita due momenti centrali da *Tristan*:

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

E, più avanti:

Oed' und leer das Meer.

(*WL* I, vv. 31-34, 42; *Tristan und Isolde*, I, 1, vv. 5-8; III, 1, v. 1662)

Subito prima viene un verso minaccioso: "In una manciata di polvere vi mostrerò la paura" (*WL* I, v. 29).

Eliot sembra usare le citazioni wagneriane, e shakespeariane, per intensificare e ampliare le proprie immagini per cui, esattamente in senso musicale, le citazioni porterebbero ad uno sviluppo delle immagini.

⁶ A. SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, Heinemann, Londra 1899, p. 125.

⁷ PAUL CHANCELLOR, *The Music of The Waste Land*, in "Comparative Literature Studies", 1971, pp. 21-32.

Dopo la voce del marinaio è la ragazza dei giacinti a parlare, e infine qualcun altro, forse il suo ragazzo, il quale rimane nell'ombra, rievoca il passato:

“Un anno fa mi donasti giacinti per la prima volta;
 “Mi chiamarono la ragazza dei giacinti.”
 – Eppure quando tornammo, tardi, dal giardino dei giacinti,
 Tu con le braccia cariche, e con i capelli madidi, io non potevo
 Parlare, e mi si annebbiavano gli occhi, non ero
 Né vivo né morto, e non sapevo nulla,
 Mentre guardavo nel cuore della luce, il silenzio.

(I, vv. 35-41)

Lo splendido passo da *Tristan* è in grado di suscitare nella mente del lettore la musica stessa e, proprio per rafforzare il procedimento, il poeta lasciava i frammenti nella lingua originale. Questi contribuiscono ad infondere senso lirico all'episodio, incastonato com'è tra l'attesa violenta d'amore sullo sfondo della paura e la disperazione e la desolazione finali.

Nella stesura, Eliot commetteva nondimeno una svista rivelatrice: iniziava, infatti, citando il terzo e quarto verso di Wagner, tornava quindi al primo, ma confondendo “weht” con “schwebt”. Si dimostrava, tra l'altro, buon conoscitore del tedesco, perché il senso continuava comunque, ma chiaramente secondo l'errore di chi citava a memoria, ad orecchio, riproducendo la melodia e non leggendo il testo. Chiunque conosca *Tristan*, non può non sentirne la musica, mentre legge il libretto. E, forse, questa è davvero la chiave anche per accostarsi alla *Waste Land*.

La canzone del marinaio rivolta ad Isolde è intimamente associata al mare e al vento, ma con un tono d'avvertimento e persino di minaccia. Il “vento fresco” che spinge la nave pare connesso all'aria “Che entrava fresca dalla finestra” (*WL II*, v. 90) nel *boudoir* claustrofobico di Belladonna. Udendo la canzone, Isolde scatena un'ira violenta: si sente sola, tradita; le sembra che qualcuno l'insulti; la nave fa rotta verso una terra e un uomo che lei non vuole conoscere; preferirebbe naufragare piuttosto che arrivare a destinazione; il mare è, come lei, in subbuglio. Quando il canto è ripetuto, all'inizio della seconda scena, Isolde appare indifferente, non reagisce.

La canzone del marinaio evoca l'intero dramma, annuncia la pozione d'amore e l'appassionato desiderio erotico, e allo stesso tempo anticipa la tragedia venuta dal mare, il dolore portato

dalla nave fatale. L'amaro tono beffardo non fa che prolungare la paura già emersa in Isolde, nella ragazza dei giacinti, nella voce che racconta, e l'intromissione del marinaio sembra minare e rendere precario sin dall'inizio l'amore assoluto e romantico. All'amore è negata possibilità di realizzazione, perché Isolde è promessa ad un altro. Nella terra desolata, esso è sempre destinato al fallimento.

Una delle fonti di Wagner (una versione moderna del poema di Gottfried von Strassburg) gioca, infatti, sul triplice significato della parola "*lamier*", ovvero "amore", "amaro", "mare". Il brano di Eliot rende evidente il terrore che afferra gli esseri nel momento dell'estasi d'amore, quando l'amore stesso pare sollevarsi di là dal suo oggetto e per un istante è come trattenuto in una pace fuori dal tempo e dallo spazio.

"Mi chiamarono la ragazza dei giacinti", mormora la voce. Un tempo, ora probabilmente non più. Le citazioni wagneriane fungono quali cornici e allusioni ai versi.

Il movimento del terrore non ha però dimenticato del tutto bagliori di splendore, malgrado la sensazione dell'abisso perennemente e implacabilmente aperto, e il rimpianto per una domanda non fatta, che si teme di porre e che non verrà mai più posta: essa non ha forse risposta, o è meglio non conoscerla. Colui che sta accanto alla ragazza è distratto, non pensa a lei, né alla sua bellezza, né ancora alle sue braccia, una volte cariche di fiori.

L'ultimo verso dell'episodio è pronunciato dal pastore, sulla melodia lunga del corno, che apre il terzo atto dell'opera di Wagner: il corno inglese e le terze e quarte vuote accrescono la desolazione della scena, il mare vuoto e morto. *Oed' und leer das Meer*, la voce del pastore risveglia Tristano morente e non descrive semplicemente la sua prostrazione, e il desiderio straziante per Isolde: immensamente nostalgico e triste come un'aria antica, il motivo lo richiama, fatalmente seppure per poco, alla vita. Isolde non può più salvarlo e reca in realtà la loro mutua morte e l'estasi commossa del *Liebestod*.

Con la voce che affiora dalle profondità di memorie misteriose, istanti di piena stasi emotiva, i versi eliotiani sono così bloccati tra evocazioni musicali dell'amore mistico e assoluto. Tra queste, vi è lo splendido secondo atto della notte d'amore, la voce astrale di Brangania che cala dagli spalti, la scena di caccia, le fanfare, il mare ancora.

Tristano che ascolta la Luce, il silenzio supremo che segue

anche la *höchste Lust*, la “suprema delizia” (III, 2344), l'estasi d'amore e di morte di Isolde, riverberano sulla voce che conclude “mentre guardavo nel cuore della luce, il silenzio”.

Eliot chiude però il cerchio delle citazioni non appena le ha fatte affiorare. I suoi amanti non raggiungono mai quest'intensità e, anche quando vi si avvicinano, mancano il momento. L'azione in *Tristan* non è “esterna” ma “interiore”, “emotiva” (bene lo definiva Suarès “un grido in tre atti”⁸): citando *Tristan*, il poeta del novecento tenta di comunicare un'esperienza che supera la capacità umana di esprimerla, per la quale è necessario il linguaggio della musica.

Ma già si abbandona il mare aperto, si entra nella soffocante stanza chiusa della “clairvoyante” (*WL* I, v. 43), Madame Sosostriis.

In *The Fire Sermon* non contempliamo più la distesa azzurra del mare, ma “il fiume”: i fiumi della vita, l'Avon e il Tamigi di Shakespeare o di Spencer, e il Reno dell'*Anello*, si fondono e fluiscono. Eliot si appresta ad operare la fusione dei mondi metaforici di Shakespeare e di Wagner.

Le ninfe però sono fuggite. Si sono ridotte a figlie del fiume.

Il brano, “Questa musica che scivola presso di me sull'acque” (*WL* II, v. 257), ha inizio e non cessa sino alla fine, seguendo il movimento lirico avviato, che non è più il desiderio terribile d'amore di Tristano e Isolde e nemmeno il giocoso richiamo erotico delle fanciulle dorate del Reno, le quali intendono sedurre il nano.

Il canto della seduzione inizia in Eliot quando questa è già avvenuta, dopo l'atto d'amore, o indifferenza, o violenza, cui ha assistito Tiresia al chiudersi dell'“ora violetta” (III, v. 220) su Londra. L'amore nella *Terra desolata* non dà frutto né gioia: esso semplicemente e prosaicamente succede, al pari di ogni altra cosa. L'emozione e la poesia non lo circondano più. Anche Elizabeth e Leicester scambiano solo un amoreggiare sterile.

Al termine dell'*Oro del Reno* ascoltiamo il grido lacerante delle ninfe per l'anello, l'oro perduto. Nella *Waste Land* il tesoro sottratto alle ninfe, ricordo riverberante di “Ciò che poteva essere” (*Four Quartets* I, I, v. 6) viene rubato con la

⁸ Cit. in L. DAURIAC, *Le musicien-poète Richard Wagner*, Parigi 1908, p. 294.

loro purezza: le ninfe lanciano il loro canto dalle profondità primigenie del fiume, anch'esso però sterile, perché la gioia sorridente della seduzione è andata perduta. Il mondo poetico di Shakespeare, rivissuto per poco da Wagner, è definitivamente negato all'uomo moderno.

Eliot crea così un poema dentro il poema, incantando il lettore con la potenza lirica della poesia. La lingua risponde al tentativo di definire la vita in termini elementari, laddove il potere della musica dice, infine, ciò che le parole saprebbero dire solo in maniera insufficiente:

Weialala leia
Wallala leialala

(*Götterdämmerung*, III, 1478-9, 1623-4)

Nel poema di Eliot l'elemento dell'acqua significa la salvezza: i momenti di estasi, anche se mancata, sono spesso associati all'acqua e all'umidità. La ragazza dei giacinti ha i capelli bagnati, e umidi sono anche i fiori raccolti in giardino. L'acqua dà la vita. Ma nel Tamigi è anche sporca, marcia, portatrice di morte.

Ascoltando le none dominanti delle fanciulle del Reno per la perdita dell'oro

Siamo trasportati lungo il lento ingrossare e turbinare del Reno stesso. (...) Come Ulisse legato all'albero della nave, udiamo il canto delle sirene, che è il più affascinante del mondo, ma dalla relativa sicurezza del ruolo distaccato di pubblico. Tale è il vantaggio di un'esperienza artistica; attraversiamo l'intera gamma delle emozioni umane, ma non come partecipanti veri. Impariamo dall'esperienza senza pagare il caro prezzo che la lezione potrebbe costarci in un incontro diretto⁹.

L'unità della *Waste Land* si deve in parte alle ripetizioni e variazioni, tipiche dell'impasto orchestrale wagneriano, e in parte all'attingere continuo al mito della nascita, della morte e della rinascita. Scomparsi i personaggi, scomparsi il tempo e lo spazio, la soluzione è altrove, e alla fine attendiamo solo che cada la pioggia.

La chiusa è, tuttavia, più oscura ancora dell'*incipit*: non ci stiamo muovendo in cerchio, quanto piuttosto lungo una spirale. Non vi è una rivelazione finale, ma solo la verità sconsolata

⁹ Robert DONINGTON, *Wagner's "Ring" and its Symbols: the Music and the Myth*, St. Martin's, New York and Londra 1963, pp. 232-33.

sulla condizione umana, il crollo delle illusioni, l'impossibilità di raggiungere la soddisfazione, l'abisso e il vuoto del vivere.

Questo è ciò che la *Waste Land* ha cercato di registrare. La ragazza dei giacinti, le ninfe del Reno, gli altri personaggi nel poema, tutti hanno subito la stessa perdita essenziale, ovvero la desolazione dolorosa, che è al cuore della *Waste Land* e di cui la *Waste Land* è un simbolo.

Questo è ciò che Tiresia, "benché cieco" può "vedere" (WL III, vv. 218, 219).

Bibliografia

- T.S. ELIOT, *The Waste Land*.
 — *The Music of Poetry*, Jackson, Glasgow 1942.
 — *Tradition and the Individual Talent*.
 WAGNER, *Das Rheingold, Götterdämmerung, Tristan und Isolde*.
 IGOR STRAVINSKY e ROBERT CRAFT, *Themes and Episodes*, New York 1966.
 A. JONATHAN ATE, *Berlioz in The Waste Land (and Tristan beside it)?*, in "Notes and Queries", agosto 1983.
 PAUL CHANCELLOR, *The Music of The Waste Land*, in "Comparative Literature Studies", 1971.
 HUGH KENNER, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, Allen, Londra 1960.
 ROBERT DONINGTON, *Wagner's "Ring" and its Symbols: the Music and the Myth*, St. Martin's, New York e Londra 1963.
 BERNARD HARRIS, *This Music crept by me: Shakespeare and Wagner*, in A.D. OODY(ed.), *The Waste Land in Different Voices*, Arnold, Londra 1974.
 ERNEST NEWMAN, *The Wagner Operas*, Knopf, New York 1981.
 HELEN WILLIAMS, *T.S. Eliot: The Waste Land*, Arnold, Londra 1968.
 ELLIOTT ZUCKERMANN, *The First Hundred Years of Wagner's Tristan*, Columbia, New York and London 1964.
 HELEN GARDNER, *The Art of T.S. Eliot*, Faber & Faber, London and Boston 1942.
 F.R. LEAVIS, *New Bearings in English Poetry*, Chatto & Windus, London 1932.

ABSTRACT

The influence and the relevance of Wagner's operas in the shaping of the *Waste Land* is viewed, both as far as themes and contents are regarded. The article suggests an analogy between the *Waste Land* structure and the musical composition of a symphonic poem, considering Eliot's chief symbols as its main themes.

KEY WORDS

Waste Land. T.S. Eliot. R. Wagner.