

- 62 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Vasco Ferretti

Thomas Stearns Eliot
e
Dante Alighieri

Due poetiche a confronto

BIBLIOTHECA PHOENIX
by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS
www.cra.phoenixfound.it

CRA - INITS

MMVIII

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVIII

ISBN 978-88-6065-043-7

INDICE

<i>Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri</i>			
	Due poetiche a confronto	Pag.	7
1	L'iniziazione dantesca	»	10
2	Lingua e linguaggio	»	12
3	Correlativo oggettivo in <i>Eliot</i> e allegoria in <i>Dante</i>	»	15
4	<i>The Waste Land</i> e la tradizione in poesia	»	18
5	Linguaggio mistico e modello biblico	»	22
6	La tradizione, l'oscurità e il mito	»	25

Vasco Ferretti

Thomas Stearns Eliot
e
Dante Alighieri

Due poetiche a confronto

Un qualsiasi confronto tra le poetiche di Dante Alighieri e Thomas Stearns Eliot diventa suggestivo se nasce dalla considerazione che fu lo stesso Eliot a esprimere la sua più profonda devozione con parole che ancor oggi restano l'omaggio più alto che un poeta straniero di rilevante valore abbia mai pronunciato nei confronti dell'Alighieri: «In venti anni ho composto forse dodici versi in quello stile. E a paragone del passo più scialbo della *Divina Commedia* quei dodici versi sono come paglia»¹. Ma vi è una seconda considerazione che rende ancor più evidente la misura in cui Dante ha influenzato Eliot il quale per tutta la vita lo ebbe come ideale punto di riferimento stilistico e di ispirazione, tanto che la tripartizione della *Commedia* si ripete nella produzione complessiva dell'opera di Eliot nella quale si può agevolmente distinguere un Inferno (*The Waste Land*, *The Hollow Men*) un Purgatorio (*Ash Wednesday*, *Animula*) e un Paradiso (*The Four Quartets*)².

* Le traduzioni in italiano, quando non diversamente specificato, sono a cura dell'autore.

¹ T. S. Eliot, *Dante*, 1929, trad. M. Praz, *T. S. Eliot e Dante*. 1956.

² T. S. Eliot, *Opere*, a c. di R. Sanesi, Milano 1992.

Questo dato conferma che il debito che lo legava a Dante, come egli stesso affermò, era di tipo *progressivamente cumulativo*³ nel senso che ha accompagnato Eliot lungo tutto il suo percorso letterario e spirituale: una influenza che opera anche laddove non vi sono riferimenti espliciti in un rapporto di ispirazione simile a quella che lo stesso Alighieri aveva ricevuto da Virgilio: «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore»⁴.

Il dantismo di Eliot è, prima di tutto, un incontro di “amorosi sensi”, per usare una espressione lirica. Esso data, infatti, fin dal periodo statunitense e diviene un affiatamento sempre più stretto e intenso, una consonanza in rima, lungo l'intera parabola della vicenda umana e dell'opera critica e creativa del grande poeta angloamericano.

Dante divenne per Eliot una sorta di *touchstone poet*, una pietra di paragone attraverso la quale giudicare nella propria e nell'altrui poesia se vi fosse, come nell'opera del fiorentino, perfetta coerenza fra tradizione classica e talento individuale, tra visione emotiva e filosofia dello spirito.

Nell'uno come nell'altro, sia pur nell'enorme distanza che separa l'epoca medioevale da quella contemporanea, si riscontra la medesima visione neoplatonica e agostiniana della conoscenza di sé come viatico alla sublimazione del peccato in noi stessi comprovata nelle numerose allusioni e rimandi che i *Four Quartets* fanno al Paradiso dantesco.

Eliot, infatti, a differenza di tutti gli altri maggiori poeti contemporanei, dimostra di ritenere possibile scrivere «poesia filosofica»⁵ a condizione che — come nel Dante della Divina Commedia — si abbia alle spalle un «sistema di

³ T. S. Eliot, *What Dante Means to Me* in *To Criticize the Critic*, London 1965, in *Opere* di T. S. Eliot, a cura di Sanesi, vol. II, p. 948.

⁴ Dante, *Inf.* I, 85.

⁵ T. S. Eliot, *Dante*, (1920) in *Opere*, cit. vol. I, p. 417. Eliot sviluppa un paragone la poesia filosofica di Parmenide, Empedocle e lo stesso Lucrezio, nei quali fallì il tentativo di trovare l'equivalente poetico del pensiero, e la *Commedia*, dove invece riesce in modo mirabile e organico tale connubio.

pensiero ben strutturato non come materia di discussione, ma come materia di visione»⁶.

Egli afferma al riguardo che «L'analisi di un episodio qualunque della *Commedia* dimostra che non soltanto l'interpretazione allegorica o l'intenzione didascalica, ma neppure il contenuto sentimentale si possono isolare dal resto del poema»⁷.

Nell'opera di Dante, osserva ancora Eliot, l'impalcatura data dal sistema mitologico-cristiano e dalla filosofia tomistica non sono, come per Ezra Pound, elementi utili a conferire unità al poema, ma diventano essi stessi visione lirica.

Sorretto da queste convinzioni, Eliot andò strutturando, nella seconda metà degli anni Venti, i tre capisaldi della sua poetica — che solitamente vengono espressi nelle formule della *impersonal theory of poetry*, dell'*objective correlative* e del *sensuous thought* — la cui prima, coerente formulazione è resa nel saggio "*Tradizione e talento*" (1927).

In esso veniva prioritariamente formulato il canone fondamentale della «impersonalità della poesia» secondo il quale le emozioni personali del poeta dovranno apparire filtrate attraverso la coscienza dei personaggi chiamati, a loro volta, a rappresentare archetipi del mondo circostante.

Il famoso storico della critica letteraria René Wellek ha scritto che «Eliot ha grande importanza per la sua teoria della poesia sulla quale poggia il gusto contemporaneo. Il suo concetto sulla impersonalità della poesia, la sua descrizione del processo creativo che richiede una sensibilità unificata, l'uso del correlativo oggettivo, la sua giustificazione della tradizione, la sua insistenza sulla 'perfezione della lingua comune' sono i capisaldi della sua poetica»⁸.

⁶ T. S. Eliot, *Dante*, cit. p. 419. 6; *ivi*, p. 421.

⁷ Le definizioni sono contenute, rispettivamente, in *Tradition and Individual Talent* (1917), *Hamlet and his Problems* (1919) e *The Methaphysical Poet* (1921).

⁸ S. Review, *The Criticism of Eliot*, London 1956.

1. *L'iniziazione Dantesca*

La formazione poetica di Eliot — nato a St. Louis (Missouri) nel 1888, ma cittadino inglese dal 1927, l'anno della sua conversione all'anglicanesimo — inizia nel 1906 al tempo in cui divenne studente di filosofia ad Harvard, e si sviluppa a partire dal 1917 con *Prufrock*. Proseguirà con crescente successo fino al 1945 con *Four Quartets* passando attraverso *Poems* e *Gerontion* (1920), *The Waste Land* (1922), *The Hollow Men* (1925) ed *Ash Wednesday* (1930): una produzione di così alto valore che nel 1948 gli valse l'assegnazione del Premio Nobel (“*for his outstanding, pioneer contribution to present-day poetry*”).

Furono per primi i dantisti della celebre Università americana — da Longfellow a Norton, Grandgent e Santayana — a esercitare la loro influenza soprattutto nel momento della maggiore e migliore produzione poetica di Eliot che intanto, strada facendo, si era arricchita dello studio della poesia metafisica del Seicento inglese e di John Donne.

Fu sempre ad Harvard che, tra il 1906 e il 1907, Eliot ebbe anche modo di scoprire nel corso del professor Briggs le opere di Arthur Symons (1908) che gli rivelarono i grandi simbolisti francesi come Tristan Corbiere e Jules Laforgue.

Pare altresì certa che datasse dai tempi di Harvard la lettura di un testo di Allston, *Lectures on Art and Poems*, nel quale troviamo una delle chiavi, forse la maggiore, dell'ispirazione poetica di Eliot:

La mente abbisogna, come condizione del manifestarsi, del suo correlativo oggettivo (its objective correlative) onde la pressione di qualche oggetto esterno predeterminato a corrispondere all'idea preesistente nel suo potere vitale, è essenziale all'evoluzione del suo proprio fine che è l'emozione piacevole⁹.

⁹ W. Allston, *Lectures on Art and Poems*, 1850. L'opera contiene tra l'altro sonetti sul Michelangelo del Giudizio Universale nella Cappella Sistina e sul Raffaello della *Tentazione di Abramo*.

Alla Sorbona a Parigi (1910-11) — prima di tornare ancora ad Harvard per insegnare filosofia per poi stabilirsi definitivamente dal 1915 in poi a Londra — ascoltò le conferenze di Bergson, ebbe rapporti con Fournier, Riviere e si interessò della tecnica *fauve* (tipica in Pound e fatta di contrapposizioni di frammenti di tono e colore contrastante) e della teoria per una “poesia dura, arida e classica” formulata da Hulme, quella stessa che, dopo *Prufrock*, si riscontra in *Gerontion e Poems*¹⁰.

Eliot formulerà solo anni dopo, nel 1919, a corollario sulla teoria dell’impersonalità della poesia, la propria definizione dell’*objective correlative* scritta nel contesto della sua lettura critica dell’*Hamlet* di Shakespeare:

Il solo modo di esprimere emozioni in forma d’arte è quello di scoprire un ‘correlativo oggettivo’; in altri termini, una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione; tali che quando i fatti esterni, che devono determinare l’esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l’emozione stessa»¹¹.

Ma è nell’anno successivo, il 1920, che Eliot pubblica il suo primo, fondamentale studio su Dante, documento prezioso per capire in quale modo i principali connotati di ispirazione tratti dalla lettura della *Commedia* vengono correlati a quelli che rappresentano il proprio ideale artistico. Nel saggio, infatti, la teoria eliottiana dell’impersonalità della poesia e quella del *correlativo oggettivo* spiegano l’interpretazione del metodo dell’allegoria in Dante.

Ezra Pound, che con il suo *The Spirit of Romance* (1910) diventerà poi il generoso e provvidenziale supervisore delle prime opere di Eliot, da *Prufrock* a *Waste Land*, aveva da tempo consentito ad Eliot di far conoscenza del mondo dei

¹⁰ Uscite inizialmente con il titolo *Ara Vos Prec* il passo provenzale di Dante nel XXVI del *Purgatorio*.

¹¹ T. S. Eliot, *Amleto e i suoi problemi*, (1919) in *Opere*, cit., p. 366.

poeti provenzali e stilnovistici e soprattutto di Dante.

L'autore dei *Cantos* aveva rivalutato la figura retorica dell'allegoria dantesca — la cui denotazione del primo termine nel secondo si riferisce a un significato sempre profondo e nascosto — come mezzo stilistico particolarmente idoneo a visualizzare significanti emotivi mediante una oggettivazione simbolica resa in forma poetica.

Il culto che Eliot aveva dell'opera dell'Alighieri era dovuto all'ammirazione che in lui suscitava la concisione del linguaggio e la sua derivazione dalla lingua comune, la musicalità del verso e la figurazione allegorica nel contesto di una poesia continuamente sorretta da un grande significato etico e spirituale. Per la scienza e l'arte della versificazione, diceva Eliot, si è imparato dall'*Inferno* che la più grande poesia può essere scritta con la massima economia di parole e con la massima austerità della metafora, della bellezza verbale, dell'eleganza. La lingua di Dante «è la lingua comune allo stato perfetto»¹².

2. *Lingua e linguaggio*

Per Dante la lingua, anche quando è chiamata a esprimere sentimenti di alta spiritualità, deve essere la lingua del popolo e del proprio tempo per cui servirsi di questo linguaggio, anziché di quello aulico delle accademie, è per Dante non solo fonte di autorità e di certezza, ma, come disse egli stesso, un *ufficio sacerdotale*. Un poeta del nostro tempo, Salvatore Quasimodo, ha scritto che «Il fermento sensibile delle parole in Dante e il loro corrispettivo oggettivo, la sua poesia, l'immagine strappata agli schemi della similitudine

¹² M. Praz, T. S. Eliot, in *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1964.

stilnovista ha fatto ricostruire la storia di una sintassi poetica e spirituale»¹³.

Per Eliot la poesia assume addirittura un valore superiore alle altre arti proprio perché il popolo, che parla la stessa lingua del poeta, la sente veramente propria. Il mezzo migliore per esprimere emozioni e sentimenti è costituito dalla comune lingua del popolo nel senso che è una lingua parlata da ogni classe sociale. Questo è il principale dovere che il poeta ha verso la società. Ma ha anche il compito di essere consapevole del proprio linguaggio e più conscio di tutti della storia della propria lingua verso la quale ha un dovere diretto: quello di conservarla, di estenderne le capacità espressive e migliorarla.

Ecco perché Dante guardava alla lingua di Dante come lingua allo stato perfetto, capace di penetrare molto al di sotto del livello cosciente del pensiero per cercare le fonti sorgive dei moti dell'anima e poi renderli con parole comuni, ma cariche e dense di significati ora forti, ora leggiadre e sublimi. Il linguaggio che Eliot fa proprio — pur nella diversa struttura della lingua inglese e dei sistemi diversi di versificazione da quello in rima — è un linguaggio emozionale e tangibile nei suoi riferimenti alla concretezza oggettiva delle sue correlazioni, capace di caricarsi di elevati contenuti spirituali.

Da quando aveva scoperto che Laforgue era «più vicino alla scuola di Donne di qualsiasi altro poeta moderno», Eliot prese ad adattare il proprio linguaggio poetico in modo da «mutare le idee in sensazioni e mutare una osservazione visiva in uno stato mentale»¹⁴. Con ciò il linguaggio poetico si fa non più “lirico”, nel senso che esprime una intuizione solipsistica o una percezione soggettiva, ma piuttosto “epico” poiché tratto dal cuore dell'esistenza quotidiana dell'uomo (dal *Dasein* di Heidegger) per giungere a una struttura e a un

¹³ S. Quasimodo, *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano 1960.

¹⁴ T. S. Eliot, *Select Essays*, London 1958.

significato drammatici che legano i personaggi all'ora e al luogo in cui vivono fino a farli diventare *archetipi* di una società o di una data condizione esistenziale.

Come già prima di lui aveva fatto Ezra Pound, Eliot ha operato sul linguaggio un processo di assimilazione e rigenerazione che ha consentito la conquista di nuovi mezzi espressivi. A tanto il grande poeta anglo-americano era giunto dopo aver rilevato le affinità tra i tre momenti metafisici che ricorrono nella sua teoria nata dall'aver colto certe affinità ricorrenti nella storia della poesia europea occidentale tra Dante, Donne e Laforgue. In essi egli vide una *poetica della sensibilità unificante* intesa come sintesi di senso e intelletto o, per dirla alla maniera dell'Alighieri, *sensuosa apprensione di pensiero*.

Ne scaturisce un linguaggio proprio della lingua parlata, ma intessuto e filtrato attraverso una serie di ricerche e letture attinte dalle più svariate esperienze espressive e formali. Non diversamente Dante nell'evoluzione della sua poetica aveva portato avanti svariati esperimenti *linguistici* e formali: quello del *dolce stilnovo*, quello delle *rime dottrinali* e quello delle *rime petrose*, per approdare, infine, al maturo linguaggio della *Commedia*.

Nella lingua di Dante — che Eliot, come già detto, definisce *lingua comune allo stato perfetto* non diversa dall'ordinario, ma capace di caricarsi di contenuti metafisici — confluiscono, affinate alla perfezione, tutte le precedenti esperienze andando a formare una mirabile sintesi di stili diversi: lo stilnovistico, il curiale, il provenzale, il classico, lo scolastico e il biblico fusi, mediante un lavoro possente e cosciente, in una sintesi espressiva perfetta.

«Chiare immagini visive, linguaggio conciso e luminoso: ecco le due qualità dantesche che Eliot cercherà di tener presenti nei *Four Quartets* (1940-43) che per molti rappresentano il punto più alto di perfezione toccato dalla sua lirica per come cerca di tradurre il sentimento religioso in termini di sensazione fisica per renderlo di nuovo reale a

coloro che, da una credenza che solo il fisica sia reale, cercano il cammino verso una rinnovata fede nel metafisico»¹⁵.

Rappresentandosi il teatro elisabettiano, Eliot pensava a quella poesia ambigualmente detta “metafisica” (per il fatto che era semplicemente fondata su dati della realtà uniti ad una idea, al concetto) per ricavarne un linguaggio poetico che crea relazioni nuove alla maniera del Dolce Stil Nuovo e di Dante, colui che esprime «immagini che sono il correlativo oggettivo delle emozioni che intendono esprimere»¹⁶ Dante é il poeta perfetto che esprime «la più grande intensità emotiva del tempo basata su quello che costituisce il pensiero di quel tempo stesso»¹⁷.

Poeta perfetto perché “La *Divina Commedia*” è la grande conferma di una poesia in cui tutto può essere incluso restando poesia nella quale si fondono immaginazione, contemplazione e sensibilità, psicologia e dottrina in perfetto equilibrio”¹⁸. Lo stesso Alighieri nella sua decima epistola a Can Grande della Scala definì il suo procedere «poeticus, fictivus, descriptivus, transumptivus, et cum hoc definitivus, divisivus, probativus,, improbatibus et exemplorum positivus»¹⁹.

3. *Correlativo oggettivo in Eliot e allegoria in Dante*

Avendo più volte ammesso di aver scoperto in Dante «la più completa e precisa descrizione delle emozioni e della realtà che mai sia stata fatta»²⁰ specialmente mediante il ricorso

¹⁵ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1964, p. 677.

¹⁶ D. Maxwell, *The Poetry of T. S. Eliot*, London 1960, p. 103.

¹⁷ E. Paci, *Esistenza e immagine*, Milano 1947.

¹⁸ R. Sanesi, *T. S. Eliot, Poesie*, Milano 1983, p. 27.

¹⁹ Dante, *Epistole*, Milano 1957.

²⁰ T. S. Eliot, *What Dante Means to Me*, cit.

all'allegoria, è naturale che Eliot abbia cercato un proprio mezzo formale atto a visualizzare il rapporto tra emozioni suscitate dalla realtà e il pensiero. (Nella poesia italiana contemporanea a Eliot è specialmente Montale a usare questa tecnica come nei seguenti celebri versi famosi:

Spesso il male di vivere ho incontrato
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa [...]

Ecco come questo particolare strumento di relazione è definito da Eliot "correlativo oggettivo":

La maniera di esprimere emozione nella forma dell'arte sta nel trovare una 'obiettività correlativa': in altre parole una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che sarà formulata in quella emozione particolare cosicché quando siano dati i fatti esterni che devono concludersi in una esperienza sensibile, l'emozione sia direttamente richiamata"²¹.

Dante, a sua volta, usa in poesia la figura retorica dell'allegoria come materializzazione di una idea astratta mediante simboli dal significato profondo e nascosto (es. il *Veltro* dantesco che sta per "cane alano", e insieme per un atteso "riformatore spirituale"). L'allegoria è, in altri termini, una figurazione che serve ad accentuare una presenza forte dell'idea all'interno di una immagine che nasce per suscitare con immediatezza sia pensieri che emozioni e sentimenti che ad essi si associano.

La *scoperta di Dante* e delle sue allegorie è, dunque, una scoperta poetica e filosofica insieme perché essa si pone come unione di pensiero e sentimento fondata su immagini capaci di rivelare l'essere e penetrare il sapere. Eliot ne fa un uso del tutto particolare in *Ash Wednesday* dove le immagini

²¹ T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, Milano 1971, p.135.

e i simboli utilizzati fanno un diretto e contestuale appello alla nostra sensibilità e mirano ad evocare le emozioni di cui sono il *correlativo oggettivo*.

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree
 In the cool of the day, having fed to satiety
 On my legs my heart my liver and that which had been contained
 In the hollow round of my skull²².

Ma quando Eliot allude alla Signora e ai bianchi leopardi sarebbe errato interpretare i tre animali alla stregua della triplice figurazione dantesca dai quali prendono evidente ispirazione poiché Dante non allude, come fa Eliot, alla Chiesa che opera mediante la pietà e il perdono, ma ai vizi umani rappresentati dalla lonza — simbolicamente la lussuria, politicamente la Firenze del suo tempo — la superbia dal leone e l'avarizia dalla lupa.

Ed ecco quasi al cominciar dell'erta,
 una lonza leggiara e presta molto,
 che di pel maculato era coverta [...]

sì ch'a ben sperar m'era cagione
 di quella fera alla gaietta pelle
 l'ora del tempo e la dolce stagione;
 ma non sì, che paura non mi desse
 la vista che mi apparve d'un leone. [...]

Ed una lupa che di tutte brame
 sembrava carca nella sua magrezza²³.

²² La Signora che veste i colori di Maria richiama la Beatrice dantesca del *Purgatorio* e del *Paradiso*. L'immagine del leopardo riporta a Dante (*Inf.* I, 32), dove la lonza, simbolo della lussuria dalla quale il poeta tenta di liberarsi, quella del ginepro rimanda sia a *El.*, V, 1 sia a *I Re*, XIX, 4 che, per il richiamo alle ossa, al successivo XXXVII, 4. Ma il leopardo o la lonza-pantera possono simboleggiare anche il Cristo dei *Bestiari* medioevali, laddove ricordano il momento in cui Cristo, la pantera, fu sazio della sua incarnazione.

²³ Dante, *Inf.* I, 31-33, 41-43, 49-50.

L'impiego dell'allegoria in Dante e quello del "correlativo oggettivo" in Eliot si intersecano anche altrove laddove gli organi son divorati fino alla sazietà dai leopardi di Eliot:

White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret
Rattled by the rat's foot only, year to year²⁴.

4. *The Waste Land e la tradizione in poesia*

Mentre in Dante l'allegoria assume connotazioni diverse, diventando ora etica, ora metafisica, teologica o filosofica a seconda del contesto oppure sdoppiandosi altrove in maniera figurale (Beatrice come realtà storica che nell'aldilà simboleggia la guida spirituale), il correlativo di Eliot può manifestarsi invece come pura e semplice elencazione oggettuale provocando l'effetto sommativo di un coacervo di immagini, un assemblaggio forte e inatteso di elementi visivi:

Rocks, moss, stonecrop, iron, merds²⁵.

Withered leaves about your feet and newspapers²⁶.

The river bears empty bottles, sandwich papers, cigarette ends²⁷.

Sono queste immagini frammentarie che esprimono il concetto di dispersione e di una molteplicità di elementi che affollano la vita metropolitana nella quale l'uomo vive contrastato tra *Eros* e *Thanatos*, tra pulsioni sessuali e istinto di morte. Gesti banali che ripetono con monotonia perfino

²⁴ T. S. Eliot, *The Waste Land, III Five Sermon*, 21-23, 1922, in T. S. Eliot, *Poesie*, cit., trad. R. Sanesi.

²⁵ T. S. Eliot, *Gerontion*, 12.

²⁶ T. S. Eliot, *Preludes*, 7 e 8.

²⁷ T. S. Eliot, *The Waste Land*, III, 5.

l'atto sessuale ed esprimono la vacuità della vita urbana contemporanea caratterizzano in senso drammatico certe parti della *Waste Land*:

He, the young man carbuncular, arrives
His exploring hands encounter non defence;
When lovely woman stoops to folly
Well now that's done and I'm glad it's over²⁸.

Altrove l'intento del poeta è quello di fornire alla nostra immaginazione un correlativo oggettivo dell'idea di decadenza morale e spirituale, di futilità e anarchia della vita moderna mediante un procedimento di accumulo di elementi decisamente capaci di esprimere la visione di «atomi frazionati, pensieri di un arido cervello in un'arida stagione».

Quanto ai *dead men walking* nella 'città irreale' di Londra il raffronto con gli ignavi di Dante è diretto e immediato laddove l'Alighieri afferma:

dietro le venia sì lunga tratta
di gente ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta²⁹.

non diversamente da Eliot che scrive:

Unrealy City,
A crowd flowed over London Bridge, so many
I had not thought death had undone so many
And each man fixed his eyes before his feet³⁰.

Il tema ossessivo del disfacimento fisico e morale dell'individuo e di una società vista alla luce della coscienza cristiana dell'eterna colpa, campeggia in tutta l'opera maggiore di Eliot, quel *Waste Land* generalmente tradotto

²⁸ T. S. Eliot, *The Waste Land*, III, 59, 68, 80-81.

²⁹ Dante, *Inf.* III, 55-57.

³⁰ T. S. Eliot, *The Waste Land*, I, 62-65.

come “*Terra deserta*” o “*Terra desolata*” ma che sarebbe più proprio tradurre come *Terra guasta* rifacendosi a Dante laddove dice:

In mezzo al mar siede un paese guasto³¹.

In *Ash Wednesday* l’allegoria ripresa dal *Purgatorio* di Dante, ma variata nei simboli, assume l’aspetto di una corrispondenza oggettiva di lotta contro il Male che avvolge l’uomo e lo trascina delle più torbide profondità.

L’indeterminatezza della cosa da cui con orrore si sfugge fa pensare che il pensiero colga come riferimento l’idea di un essere diabolico o animalesco, non importa se reale o attribuito all’inconscio del soggetto. Ecco i versi di *Eliot* a confronto con quelli dell’*Inferno*

At the first turning of the second stair
Così discesi dal cerchio primario
I turned and saw below
giù nel secondo che men loco cinghia
The same shape twisted on the banister
e tanto più dolor che pugne a guaio
Under the vapour in the fetid air
Dico che quando l’anima mal nata
Struggling with the devil on the stairs who wears
gli vien dinnanzi tutta si confessa
The deceitful face of hope and of despair.
Vede qual loco d’inferno è da essa.
On the second turning of the second stair
cingesi con la coda tante volte
I left them twisting, turning below;
quantunque gradi vuol che giù sia messa.
There were no more faces and the stair was dark
Ora incomincian le dolenti note
Damp, jaddèd, like an old man's mouth drivelling
a farmisi sentire; or son venuto
beyond repair / Or the toothed gullet of an agèd
là dove molto pianto mi percuote .

³¹ Dante, *Inf.* XIV, 94.

shark / At the first turning of the third stair
 Io venni in loco d'ogni luce muto
 Was a slotted window bellied like the fig's fruit
 che mugghia come fa mar per tempesta.
And beyond the broad backed figure drest in blu
 se da contrasti venti é combattuto³².

Mentre nella *Commedia* le immagini si stagliano fortemente cadenzate tra orrore e dolore, in Eliot restano indeterminate e per questo capaci di esprimere un senso di gelida paura.

Invece il rimando ad una avvolgente figura malefica che spinge giù da un cerchio all'altro — Dante lo fa con Minosse che si avvinghia con la coda, ad indicare il livello dove il peccatore dovrà sprofondare — è un motivo che nei due testi poetici si ripete in modo speculare a conferma di quanto Eliot sia debitore delle rappresentazioni ideate dall'Alighieri.

L'unica differenza sta nel fatto che Eliot si concentra su immagini che ritornano in maniera ossessiva — la seconda e la terza scala, le forme attorte e avvinghiate in lotta col demonio — in un succedersi di luce e di ombre: un contrasto che evidenzia l'alternarsi di speranza e disperazione nella discesa agli inferi della vita o, per Dante, del *post mortem*. Se i modelli della figurazione si assomigliano diversa è naturalmente la tecnica della versificazione: discorsiva e prolissa in Eliot mentre in Dante è di quella sinteticità irripetibile che lo stesso Eliot riconobbe indicandone i pregi impareggiabili: la massima economia di parole, l'austerità delle metafore e delle similitudini, l'eleganza stilistica della rima.

³² T. S. Eliot, *Ash-Wednesday*, III, 1-16; Dante, *Inf.* V, 1-4, 7-12, 23-30 e *Purg.* IX, 94-102.

5. *Linguaggio mistico e modello biblico*

L'ambito nel quale la poetica eliottiana attinge con più frequenza a quella dantesca è il campo teologico e religioso considerati dal punto di vista dei due maggiori principi sui quali, secondo Pascal³³ poggia l'intero cristianesimo: «La corruzione della natura umana e l'opera di redenzione operata da Cristo».

Dopo *The Waste Land* che corrisponde all'*Inferno* dantesco, l'equivalente del *Purgatorio* è *Ash Wednesday* mentre i *Four Quartets* si pongono, nelle intenzioni di Eliot, come il corrispettivo del *Paradiso* di Dante.

Mentre Eliot in *Wednesday* e nei *Quartets* assume per riferimento il modello biblico cadenzato tra il declaratorio e il profetico sulla caducità delle cose umane a confronto con l'assoluto, in Dante il linguaggio del *Paradiso*, anche se con maggior purezza e levità, non si discosta dal dettato consueto.

Dal canto suo la *Bibbia* rappresenta la regola di vita esemplare per la salvezza umana, ancor prima della *renovatio* spirituale apportata da Cristo, giacché essa offre il senso della storia divina a misura del sapere e della sensibilità dell'uomo di ogni tempo.

Nella misura classica dell'endecasillabo e della terzina, Dante Alighieri usa sapientemente il modulo biblico nella potente semplicità del linguaggio ieratico che utilizza con grande naturalezza. Si prenda ad esempio la raffigurazione — biblica sia come ispirazione che per descrizione — della tempesta d'acqua e di nebbia che si abbatte sul cadavere di Buonconte di Montefeltro³⁴ e la si ponga a confronto con i versi di Eliot della "*Morte per acqua*"

Da Pratomagno al gran giogo coperse
the Phoenician, a fortnigh
 di nebbia e il ciel disopra fece intenso

³³ B. Pascal, *Pensieri*, trad. P. Serini, Torino 1962, p. 83.

³⁴ *Purg.* V, 116-23.

Forgot the cry of gulls and the deep sea swell
 sì che il pregno aere in acqua si converse
And the profit and loss, A current under sea
 la pioggia cadde, ed a' fossati venne
 di lei ciò che la terra non sofferse
*Picked his bones in whispers*³⁵.

Si è spesso parlato per i nostri due autori di *eclettismo letterario* che in Dante si risolve in una fusione sintetica e perfetta delle diverse fonti, mentre Eliot usa una versificazione nella quale ora la citazione si innesta nel contesto del discorso, ora si fa iterativa e quasi salmodiante per accentuare un principio teorico che egli, riprendendolo dalla musica, sosteneva con grande convinzione: *alternare passaggi di maggiore e minore intensità per rendere un ritmo di emozione ondeggiante, indispensabile alla struttura musicale dell'insieme*³⁶.

Per eclettismo e musicalità ecco un'eco della Bibbia nel *Prufrock*:

There will be time, to murder under create
 Tutte le cose hanno il loro tempo. Tempo di nascere
and time for all the works and days of hands
 e tempo di morire, tempo di uccidere e tempo di amare,
There will be time to murder and create
 tempo di demolire e tempo di edificare.
*And time for all the works and days of hans that lift and drop*³⁷.

Altrove, in *Mercoledì delle ceneri*, la citazione reiterata che segna una cadenza di rassegnata disperazione è tratta dal famoso distico del Cavalcanti *Poich' io no' spero di tornar giammai*, ma echeggia anche in tante parti del *Purgatorio* dantesco. Da quanto abbiamo fin qui visto, Eliot trae,

³⁵ Dante, *Purg.* V, 116-120; T. S. Eliot, *The Waste Land*, IV, 1-4.

³⁶ T. S. Eliot, *La musica della poesia*, terza conferenza (W. P. Memorial Lectures) all'Università di Glasgow nel 1942, in *Sulla poesia e sui poeti*, cit., p. 29.

³⁷ T. S. Eliot, *The Love Song of J. A. Prufrock*, 26-29; *Eccl.* XI, 3.1.

insomma, profitto dalla tarda latinità, dai trecentisti italiani, con Dante su tutti, ma anche dagli elisabettiani e dai decadentisti francesi come Laforgue.

A seconda dell'effetto che intende imprimere alla sua poesia ora adotta il verso libero ora quello sciolto e rimato, più spesso quello reiterato o addirittura cadenzato sul metro delle litanie:

Lady of silence
 Calme and distressed
 Torn and most whole
 Rose of memory
 Rose of forgetfulness
 Exhausted and life-giving³⁸.

Ma l'effetto più alto lo raggiunge quando, oltre alla citazione biblica, cerca di stare all'altezza di Dante utilizzando all'univoco le immagini del mare e dell'azzurri del fiore celeste dove il primo simbolo ha senso biblico e il secondo richiama la figura spirituale della Vergine evocata da Dante:

Who walked between the violet and the viole
 Ara vos prec, per aquella valor
going in white and blue, in Mary's colours
 que vos guida al som de l'escalina
made cool the dry rock and made firm the sand
 sovegna vos a temps de ma dolor!
*Sovegna vos*³⁹.

Riferimenti a questo luogo dantesco ritornano più volte nell'opera di Eliot: *Ara vos prec* è il titolo di una raccolta poetica del 1920 e *Sovegna vos* si trova citato in *Ash Wednesday*, IV.

Quanto al ricorso ad un accostamento simbolico dei significati con l'evocazione di immagini tratte da testi biblici

³⁸ T. S. Eliot, *Ash Wednesday*, II, 25-30.

³⁹ T. S. Eliot, *Ash Wednesday*, IV; Dante, *Purg.* XXVI, 145-48.

e mistici esso genera effetti di singolare bellezza specie nei movimenti dal decadente al solenne, al sentenzioso secondo che esprima noia, sazietà di conoscenza o timore dell'apocalittico. Una tecnica di costruzione poetica ad alta tensione drammatica che Eliot ha derivato dai suoi scavi stilistici nelle opere di John Donne e dell'Alighieri.

È in questo senso che Eliot sostiene che l'optimum della versificazione è il movimento, un vetta espressiva che Dante a sua volta associa all'immagine della rosa perfetta nella sua dinamica vitale, cioè di una fiamma in continuo movimento, la stessa che Eliot prova a descrivere in *East Cocker*:

And quake in the frigid purgatorial fires
Of which the flame is roses⁴⁰

6. *La tradizione, l'oscurità e il mito*

Fin dal 1920 Eliot si mostra perfettamente consapevole della necessità di recuperare dalla tradizione letteraria e poetica ciò che può risultare utile, a patto di poter inserire «il suo furto in un contesto di sensi che è unico, completamente diverso da quello da cui fu tratto»⁴¹.

La tradizione sarebbe “l'ordine ideale” venuto a crearsi attraverso i secoli in letteratura entro il quale scorre un elemento atemporale espresso nelle forme codificate delle diverse culture e rappresentato dai rispettivi repertori immaginifici e simbolici.

In un altro saggio il poeta afferma che nella «letteratura europea da Omero in avanti e in essa tutta la letteratura del proprio paese, l'immaginazione storicamente sa rendere attuale il passato; il possesso del senso storico,

⁴⁰ T. S. Eliot, *Four Quartes*, *East Cocker*, IV, V, 19-20.

⁴¹ T. S. Eliot, *Philip Massinger* (1920), in *Il Bosco sacro*, in *Opere*, cit., p.428.

dell'atemporale e del tempo reale: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore»⁴².

La citazione o più in generale l'uso dei materiali forniti dalla tradizione, da Joyce a Pound a Beckett costituirà uno dei caratteri peculiari della creazione letteraria del Novecento. Nel saggio sull'*Ulysses* joyciano Eliot definì "mitico" il metodo compositivo utilizzato da Joyce per il modo in cui riesce a «controllare, ordinare e dar forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea»⁴³.

Nella conclusione di *The Waste Land — The fragments I have shored against my ruins* — Eliot esplicita la sua dichiarazione poetica facendo apparire questi elementi, queste citazioni tratte dalla tradizione non come indiscusse *auctoritates*, ma come frammenti, capaci di dar senso e significato alla condizione esistenziale del presente.

E quei versi piacquero tanto a Pound che egli stesso li riprese sia in apertura dell'ottavo *Cantos* (in forma di dialogo con l'amico Thomas — *The fragments you are shelved (shored)* —) sia dopo le terribili esperienze personali di prigioniero di guerra nel campo di concentramento di Pisa:

From time's wreckage shore
The fragments shored against ruin
And the sun
New with the day⁴⁴.

Nella tecnica di versificazione usata da Eliot il mito e l'oscurità sono due elementi decisivi nel rappresentare simboli carichi di senso e di effetto in modo tale che la sua poesia, indipendentemente dai contenuti di pensiero, provoca nel lettore emozioni che difficilmente sarebbero state comunicabili in altro modo.

⁴² T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Opere*, cit., p. 393.

⁴³ T. S. Eliot, *Ulysses, ordine e mito* (1923), in *Opere*, cit., p. 646.

⁴⁴ E. Pound, *Canto CXII*.

I frammenti e le citazioni dalla tradizione letteraria intercalati nel discorso poetico lo fanno apparire spesso la poesia di Eliot più come effetto di una sapiente costruzione che della resa immediata di una ispirazione: da qui il giudizio della critica a proposito della “non-emotive diction”.

Egli paragona la sua tecnica poetica a quella parimenti usata da Joyce nell’*Ulysses* laddove, nel saggio prima citato afferma che «Usando il mito, manipolando un continuo parallelo tra l’epoca contemporanea e l’antichità, Joyce segue un metodo che altri dovrebbero adottare dopo di lui»⁴⁵.

Egli lo fa, come è noto, nella *Waste Land* quando, all’indietro nel tempo, attinge al simbolismo mitico del Graal e del Re Pescatore rimandando ad epoche anteriori con le citazioni di simboli ancestrali della magia come il Calice, la Lancia, il Piatto e la Spada.

L’insieme dei quattro elementi lo si ritrova tra le carte dei Tarocchi con le seguenti corrispondenze: *coeur* = calice, *caffeau* = lancia, *pique* = spada e *treff* = piatto. Quanto al Re Pescatore si tratta di un essere mitico per metà dio e per metà uomo dalla cui vitalità dipende la fertilità della terra e la sopravvivenza del genere umano.

Ecco come i tarocchi appaiono in *The Waste Land*:

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Is know to be the wisest woman in Europe
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
Here the man with three staves, and here the Wheel,
And here is tge one-eyed merchant [...] I do not find
The Hanged Man. Fear the death by water⁴⁶.

Mentre in Eliot le figure mitiche portano una improvvisa carica emotiva e intellettuale nel contesto del linguaggio

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ I, 43, 45-49, 51-52, 55.

corrente e delle quotidiane vicende della vita, in Dante l'analogia lascia intatte le singole forme metriche e musicali cadenzate in modo che la finzione poetica abbia carattere d'invenzione tragica ai fini dell'elocuzione, secondo l'assunto *fictio rethorica musicaque poita* (*De Vulgari Eloquentia*). Quando Eliot cerca di imitare Dante, al medesimo tempo per costruzione e per musicalità, formula questa personale interpretazione: «Noi usciamo veramente lo stile tragico quando con la profondità del pensiero si accordano magnificenza di versi, elevatezza di costruito ed eccellenza di parole»⁴⁷.

Ma a ben guardare in un tale raffronto la poetica di Eliot resta sempre assai lontana dall'efficacia del ritmo e del timbro rispetto a quella dell'Alighieri che rappresenta il livello più alto della poetica dell'oggetto e della rappresentazione icastica delle emozioni.

È lo stesso Eliot a citare Dante, e l'incontro con Brunetto Latini, come esempio utile a rendere l'emozione artistica di uno spirito nobile quantunque dannato, nei versi «e parve di costoro / quelli che vince non colui che perde»⁴⁸. L'emozione del passo, scrive Eliot, consiste nell'eccellenza di Brunetto pur nella dannazione; si tratta, infatti, di un'anima tanto ammirevole quanto perversa⁴⁹.

A differenza di Dante Eliot sosteneva che «Il poeta non dispone di una personalità da esprimere, ma soltanto di un medium in cui espressioni ed esperienze si incontrano»⁵⁰ perché la poesia non è un libero sfogo di sentimenti, ma una evasione da essi per cui richiede, appunto, una estinzione della personalità.

Da ciò l'apprezzamento di Eliot per il metodo allegorico usato da Dante: un traslato destinato a creare immagini capaci di evocare pensieri e suscitare emozioni interiori.

⁴⁷ T. S. Eliot, *La musica della poesia*, cit.

⁴⁸ Dante, *Inf.* XV, 123-124.

⁴⁹ T. S. Eliot, *Dante*, op. cit. p. 422.

⁵⁰ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Opere*, vol. I, p. 397.

Meno frequente è, invece, il ricorso a figure metaforiche che in Dante hanno carattere iterativo e rafforzativo, quasi “echi di Dante dentro Dante” come nelle espressioni di *selva selvaggia*⁵¹ oppure del *tremar le vene e i polsi*⁵².

La memoria di Dante si organizza in figure ritmiche e non è puramente verbale, in conformità alla doppia natura fonica e simbolica del linguaggio. Spesso il timbro e il ritmo aprono la costruzione poetica con gerundi abbinati più spesso ancora lo schema costruttivo del verso dantesco si snoda con la successione di congiunzione, avverbio, articolo e sostantivo, aggettivo e verbo: come in *E quando il dente longobardo morse*⁵³.

Il tutto nell'unità della strofa, nella misura dell'endecasillabo e nella cadenza della rima in strutture composte con una forza ritmica eccezionale. La “lacuna” di Eliot, da lui stesso riconosciuta, è quella di non aver prestato sufficiente attenzione al peso che nella *Commedia* aveva avuto la rivoluzione letteraria compiuta dai predecessori e contemporanei di Dante.

Egli, infatti, consapevolmente afferma che «La comprensione dell'opera dantesca risulta molto più facile se si conoscono Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia. Si dovrebbe inoltre studiare lo sviluppo della poesia d'amore dai poeti provenzali in poi tenendo conto sia delle somiglianze che delle differenze sostanziali, come pure dello sviluppo della forma del verso, della strofa e del lessico»⁵⁴.

Eliot, invece, si affida a tecniche in continuo mutamento con alternanza nell'uso dei diversi metri tratte dalle esperienze innovative sul linguaggio anglosassone iniziate da

⁵¹ Dante, *Inf.* I, 5.

⁵² Dante, *Inf.* I, 90.

⁵³ Dante, *Par.* VI, 94.

⁵⁴ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Opere*, I, p. 422.

Ezra Pound (che Eliot chiama *il miglior fabbro*)⁵⁵ su precedenti logori schemi metrici, ispirandosi alla poesia di Dante che lo stesso poeta dei *Cantos* chiamava «architectonic form of a whole».

Da tutto questo si potrà concludere che la poetica di Eliot è un sistema armonico nel quale trovano un perfetto equilibrio il concetto di impersonalità della poesia e di correlativo oggettivo la perfezione della lingua comune, il valore della tradizione, la fusione tra emozione e pensiero.

⁵⁵ Eliot dedicò *The Waste Land* a Ezra Pound, con questa espressione che richiama quella che Dante nel XXVI del *Purgatorio* usa per il poeta provenzale Arnaut Daniel.

Le pubblicazioni CRA-INITS
sono registrate presso le autorità competenti dello
Stato Italiano

The Carla Rossi Academy Press Index
viene inviato annualmente
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati
negli Stati Uniti d'America
e in Argentina, Australia, Brasile, Canada,
Europa, India, Messico,
Nuova Zelanda e Sud-Africa

Questo volume è
liberamente consultabile in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Settembre
MMVIII