

# L'INFLUENZA DI DANTE NELL'OPERA DI ELIOT

di **Valentina Nicolò**

Nella conferenza tenuta il 4 luglio 1950 all'Istituto Italiano di Cultura a Londra, poi pubblicata nella raccolta di saggi *To Criticize The Critic* col titolo *What Dante Means To Me*, Eliot affermò che il debito che lo legava a Dante era “di tipo progressivamente cumulativo”<sup>1</sup>: mentre la lettura di scrittori quali Jules Laforgue e Charles Baudelaire aveva contrassegnato un periodo limitato della sua vita, pur offrendogli insegnamenti preziosi per la sua carriera poetica, lo studio del Fiorentino aveva accompagnato ogni fase della sua maturazione artistica, arricchendosi di nuovi significati lungo il suo percorso letterario e spirituale. Nel saggio appena citato ammetteva inoltre di non riuscire a definire del tutto nemmeno a se stesso in cosa fosse consistito quel debito, lasciando ipotizzare uno sconfinamento più o meno cosciente dal campo delle lezioni tecnico-letterarie indicate in quella sede.

Non è dunque semplice chiarire la misura e la qualità dell'influenza dantesca su Eliot, sulla cui opera, in prosa ed in poesia, l'ombra dell'Alighieri si allunga anche laddove non vi sono riferimenti espliciti, suggerendo una funzione simile a quella che Virgilio aveva avuto per Dante: “Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore”<sup>2</sup>.

Nell'opera eliotiana osservata retrospettivamente, inoltre, mentre sono riscontrabili prove evidenti di un approfondimento graduale, contemporaneamente è possibile leggere fin dagli esordi affermazioni che rimandano inequivocabilmente agli sviluppi futuri. Questo *empasse* può essere risolto solo presupponendo un ripensamento continuo da parte del poeta di motivi, di nuclei di pensiero, di esigenze artistiche e spirituali presenti da sempre ma la cui armonizzazione veniva costantemente “minata” da esperienze filosofiche e intellettuali di segno opposto, alimentando un conflitto interiore che si riverberò sulla produzione poetica fino a *The Waste Land*.

Attraverso la lettura dei due saggi su Dante, il primo del 1920, l'altro del 1929, è possibile delineare gli aspetti più significativi di quel percorso, ponendo in luce il peso che lo scrittore fiorentino ebbe sulla teoria letteraria di T. S. Eliot.

I capisaldi della poetica eliotiana, almeno fino alla prima metà degli anni Venti, possono essere racchiusi entro le formule sintetiche della “impersonal theory of poetry”, dell’ “objective correlative” e del “sensuous thought” contenute, rispettivamente, in *Tradition and Individual Talent* del 1917, in *Hamlet and His Problems* del 1919 e in *The Metaphysical Poets* del 1921. Il riferimento alla teoria dell'impersonalità dell'arte impone però un accenno all'ambiente culturale dominante negli anni in cui Eliot compiva la sua formazione letteraria.

Mentre Sigmund Freud sanzionava la scissione dell'io mostrando all'uomo il proprio lato oscuro nell'inconscio e il mito della "Grande Società" crollava sotto il peso del primo conflitto mondiale, in letteratura si assisteva a cambiamenti altrettanto profondi all'interno di un panorama artistico quanto mai composito, universalmente riconosciuto con il termine generico di *modernismo*. La rivoluzione –soprattutto in America e in Gran Bretagna– era partita dal romanzo, con uno scardinamento delle regole codificate dell'Età Vittoriana, figlie di una società che credeva in se stessa e rispettosa delle rigide separazioni della gerarchia sociale. Il *flusso di coscienza* di James Joyce e di Virginia Woolf e il realismo psicologico di Henry James erano le manifestazioni più immediatamente percepibili di una battaglia artistica condotta in Europa come negli Stati Uniti, in prosa ed in poesia.

Nel campo della poesia, i primi anni del ventesimo secolo videro il maturare di una ribellione verso i modi espressivi romantici e post-romantici e verso il vuoto opprimente e il chiacchiericcio accademico e di maniera instauratisi in America dopo Walt Whitman. Tale ribellione si concretizzò in un movimento anglo-americano denominato *Imagism* fiorito fra il 1909 ed il 1918 attorno alla figura del filosofo inglese T. E. Hulme, che annoverava fra i suoi esponenti più autorevoli lo scrittore Ezra Pound.

L'ansia del "nuovo" di questi poeti li condusse a trovare i referenti privilegiati della loro arte nei simbolisti francesi di fine '800 –Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Corbière– e, contemporaneamente, nei versi cinesi e giapponesi, ravvisando in entrambi i casi un modello che contrastava le vaghe generalizzazioni, per quanto ricche di musicalità, della poesia romantica. Le loro opere aspiravano infatti alla presentazione della conoscenza sensibile del mondo attraverso immagini concrete e definite, lasciando ad esse il compito di trasmettere l'emozione poetica. L'immagine non doveva essere mero ornamento, ma divenire essa stessa veicolo di comunicazione: a questo scopo veniva favorito l'uso di un linguaggio antipoetico tratto dall'esperienza quotidiana, sulla scorta della lezione appresa da Baudelaire e Laforgue. Tutto ciò si accompagnava alla concezione della poesia come di un "mosaico" –ogni parola doveva avere una esatta collocazione– pur evitando l'irrigidimento nelle forme metriche precedenti, ritenute antiquate, ma ricercando nuovi ritmi e nuovi schemi formali.

In Ezra Pound la ribellione antiromantica, l'ansia di rifondare i contenuti ed i modi espressivi poetici furono sempre accompagnate da una insolita capacità di "fagocitare" le esperienze letterarie più diverse, varcando anche i confini della tradizione europea e occidentale.

Sotto questa luce deve essere osservata la profonda ammirazione per l'opera di Dante e degli stilnovisti che lo portò a pubblicare, nel 1910, il saggio *The Spirit of Romance*. Le risorse stilistiche e linguistiche della poesia toscana, e del Fiorentino in particolare, divennero per Pound modelli da contrapporre alle astrazioni romantiche. La precisione di quelle rappresentazioni, nell'opinione dell'autore dei *Cantos*, nasceva dallo sforzo costante di riprodurre con la massima esattezza qualcosa di cui si aveva avuto esperienza reale: "la poesia toscana apparteneva ad un tempo in cui l'aver visioni era considerato rispettabile"<sup>13</sup>.

L'allegoria di cui Dante fece uso veniva a configurarsi come uno strumento nelle mani dell'autore per distaccarsi dalle emozioni e per visualizzarle. Per Pound, come per Eliot, il termine *emozione* aveva un significato più ampio di semplice stato d'animo: essa rappresentava per entrambi il sostrato inseparabile dall'idea e dall'esperienza.

Lo stile di Dante, l'uso della similitudine e della metafora –rivelatore della sua capacità di cogliere e rendere poeticamente i più diversi ordini di relazione tra le cose– costituivano l'esempio concreto di quell'ideale poetico predicato da Pound e dai suoi contemporanei. Dal Fiorentino egli imparò inoltre l'utilizzo dinamico della lingua, dato dall'alternanza di diversi registri stilistici –le “rime dolci e leggiadre” e le “rime aspre e chiocce”.

L'accento ai fermenti letterari degli inizi del Novecento e quello alla ricezione poundiana di Dante sono necessari per comprendere maggiormente il legame fra Eliot ed il suo tempo, poiché né le teorie cui si è accennato in precedenza né lo studio del Fiorentino nacquero e si svilupparono nel vuoto, sebbene poi egli desse ad entrambi la sua impronta originale.

In *Tradition and Individual Talent* Eliot affermò che la poesia non è libero sfogo di sentimenti, ma una evasione da essi: essa richiede una “continua estinzione della personalità”<sup>4</sup>. Ciò non significa che egli vedesse nel poeta un cronista asettico della realtà, bensì una sorta di “catalizzatore” in grado di trasmutare le proprie esperienze private in un nuovo composto dotato di valore concettuale ed emotivo universale. Sebbene il suo ruolo sia simile a quello di un *medium* che riferisce messaggi dall'aldilà, l'operazione che svolge è deliberata: l'artista ha coscienza del “*métier*” della poesia, ovvero la capacità di manovrare il linguaggio ed i materiali poetici. L'acquisizione di tale capacità avviene a prezzo di una *askesis* continua, di una disciplina da esercitarsi attraverso il richiamo costante alla *tradizione*. Quest'ultima costituisce l'“ordine ideale” venuto a crearsi nel corso dei secoli in letteratura, all'interno del quale tutte le opere posseggono una “esistenza simultanea”. Ciò consente all'artista di percepire l'elemento atemporale che scorre in ogni monumento poetico, espresso nelle forme codificate delle diverse epoche e nazioni, attraverso repertori immaginifici e simbolici che fanno parte del bagaglio collettivo occidentale. Tuttavia, la conquista del “senso storico” non è vuota ripetizione di forme, giacché attraverso la presa di coscienza di quel retaggio che ci si porta dietro inconsapevolmente è possibile arricchire quelle immagini e quei simboli di nuovi significati. Il poeta restituisce al lettore, nel prodotto artistico, un composto in cui è stata operata una fusione di elementi eterogenei –i sentimenti, le sensazioni, le immagini tratte dall'esperienza quotidiana, le influenze letterarie, il complesso mitico-religioso della propria cultura– in modo tale che ognuno di essi ne esca totalmente trasfigurato e che solo da quel composto scaturisca l'emozione poetica. Per questa via, non solo è il presente che trova la sua guida nel passato –ovvero nell'ordine ideale dei monumenti letterari preesistenti– ma è il passato che viene modificato dal presente.

Se l'ideale di una poesia *impersonale* inserisce Eliot nel contesto dell'insofferenza modernista, o proto-modernista, nei confronti dell'estetica idealista, il suo appello alla tradizione rivela d'altra parte la distanza dai suoi contempo-

ranei. Questi, sebbene avessero dei modelli privilegiati sui quali basare la loro battaglia anti-romantica, non avevano operato un simile riconoscimento programmatico; anzi, spesso l'affermazione della propria identità conduceva a tendenze iconoclastiche –tipico il caso del Futurismo– almeno al livello della propaganda.

Corollario alla teoria dell'impersonalità è quella dell' "objective correlative", la cui definizione fu data da Eliot nel contesto della sua lettura critica dell' *Hamlet* di Shakespeare: "Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è 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 terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione"<sup>5</sup>.

Le teorie eliotiane maturarono anche grazie alla sua scoperta di una ideale fratellanza *metafisica* che andava da Dante ai poeti inglesi della fine del '500 e degli inizi del '600 ai simbolisti francesi di fine Ottocento. Ai Metafisici inglesi Eliot dedicò un saggio pubblicato un anno dopo il primo scritto su Dante. In esso è possibile trovare ulteriore integrazione e chiarimento alle formule espresse negli anni precedenti. Quegli autori avevano posseduto la capacità di operare una fusione costante fra contenuti concettuali ed esperienze sensoriali, tanto da riuscire a realizzare una "diretta e sensuosa appercezione del pensiero, una rifondazione del pensiero nei sensi"<sup>6</sup>. Quelle potenzialità espressive affondavano le loro radici nel modo in cui la loro epoca conosceva ed interpretava la realtà, in un meccanismo della sensibilità che consentiva loro di assimilare ogni tipo di esperienza.

È esattamente la capacità di fondere ordini esperienziali diversi il denominatore comune che fece avvicinare nella mente di Eliot scrittori tanto diversi tra loro quali Dante, Donne e Baudelaire.

Nel 1920 Eliot pubblicò il suo primo studio su Dante, a un tempo lettura critica e documento prezioso del suo ideale artistico. In esso, infatti, la teoria letteraria eliotiana dell'impersonalità e quella del correlativo oggettivo spiegano la sua interpretazione del metodo allegorico dantesco.

Le riflessioni sull'allegoria, correlate alle sue dottrine estetiche, mettevano peraltro in luce gli interessi nel campo della fenomenologia: Eliot credeva nel valore gnoseologico della percezione e dunque nello stretto rapporto fra intelletto e sensibilità, da trasferirsi poi nell'arte in una resa oggettiva del fondo emotivo delle idee. Grazie allo strumento allegorico il Fiorentino poté costruire "la più esauriente, la più ordinata presentazione di sentimenti che sia mai stata fatta"<sup>7</sup>.

Per Eliot come per Pound, con il quale l'autore di *The Waste Land* a partire dal 1914 ebbe modo di discutere assiduamente sull'opera dantesca, la *Divina Commedia* rappresentava l'esempio più alto di poetica dell'oggetto e della rappresentazione icastica delle emozioni. Nel saggio del '20, inoltre, è presente l'esplicita ammissione di una predilezione artistica rivelatrice dell'originalità di Eliot rispetto ai suoi contemporanei: la poetica dell'oggetto diviene mezzo per esprimere in forma di visione il pensiero di un'epoca, quando questo abbia raggiunto il livello di accettazione immediata.

Il punto di partenza di questo studio è infatti la critica ad una affermazione

di Paul Valéry, secondo il quale è impossibile scrivere poesia filosofica nel mondo moderno, poiché compito dell'arte e quello di "produrre in noi un certo stato"<sup>98</sup>. L'obiezione di Eliot poggia sulla convinzione che, se ancor oggi si può apprezzare una poesia che abbia alle spalle un sistema strutturato di pensiero, non vi è nessuna ragione di ritenere che non sia possibile scriverla. Il riconoscimento di questa possibilità diventa, di fatto, l'unica valida alternativa al predominio pressoché assoluto dell'ideale artistico predicato da Valéry.

Per avvalorare la sua tesi, Eliot si propose di stabilire quale sia la poesia filosofica veramente valida, istituendo un paragone fra la *Divina Commedia* e le opere di Parmenide e Empedocle. Questi avevano fallito nel loro tentativo poiché non erano riusciti a trovare l'equivalente poetico del pensiero. Diverso il caso di Lucrezio, che aveva cercato di esporre una filosofia già esistente trafigurandola artisticamente.

Ma, ancor più di Lucrezio, fu Dante colui che riuscì a trattare il pensiero del suo tempo "non come materia di discussione, ma come materia di visione"<sup>99</sup>. Ciò gli fu possibile perché la mitologia e la teologia di cui egli disponeva "erano state più pienamente assorbite nella vita di quelle di Lucrezio"<sup>100</sup>. Per Eliot, tuttavia, il sistema mitologico-cristiano e la filosofia tomistica non erano, come per l'amico Pound, semplici strumenti per conferire unità al poema: diventavano essi stessi poesia. Sebbene in questo saggio facesse ricorso a termini quali "impalcatura" o "struttura meccanica" per definire il metodo allegorico dantesco, pure è evidente il distanziamento dalle letture interpretative precedenti e la sua visione *organicistica* della *Commedia*.

Uno degli esempi più significativi addotti da Eliot per dimostrare l'impossibilità di una separazione fra "poesia" e "non poesia" è costituito dai versi che concludono l'incontro con Brunetto Latini: "e parve di costoro / quelli che vince non colui che perde"<sup>101</sup>. Così si esprimeva Eliot riguardo all'immagine della corsa, utile a rendere l'emozione artistica di uno spirito nobile quantunque dannato: "L'emozione del passo consiste nell'eccellenza di Brunetto pur nella dannazione, si tratta infatti di un'anima tanto ammirevole quanto perversa"<sup>102</sup>. Come nel caso dell'episodio di Paolo e Francesca, per citare un altro esempio riportato da Eliot, anche in quello di Brunetto la bellezza del singolo episodio viene arricchita dalla posizione assegnata a ciascuno entro lo schema eterno.

Quando Eliot affermava che "l'analisi di un episodio qualunque della *Commedia* dimostrerebbe che non soltanto l'interpretazione allegorica o l'intenzione didascalica, ma neppure il contenuto sentimentale, si possono isolare dal resto del poema"<sup>103</sup>, conferiva all'allegoria un valore molto più alto di *cornice* alla vera poesia, sebbene essa sia innanzitutto l'impalcatura che garantisce solidità alla struttura, ovvero alla "scala ordinata di sentimenti umani". L'allegoria consente di conferire ordine a tutte le esperienze umane, viste *sub specie aeternitatis*, poiché in Dante "nessun sentimento [...] è contemplato per se stesso"; non si può, cioè, "capire l'*Inferno* senza il *Purgatorio* e il *Paradiso*"<sup>104</sup>.

Uno degli aspetti più innovativi della critica eliotiana risiede nell'aver esteso, magari in modo neanche del tutto premeditato, il termine *allegoria* a tutti i modi espressivi danteschi, non solo alla presentazione visionaria dell'ordinamento morale e religioso dell'universo. Esso poteva stare ad indicare sempli-

cemente il metodo attraverso cui Dante aveva fornito “una rappresentazione concreta del sentimento più elusivo”<sup>15</sup>. Per tale via la poesia del Fiorentino diveniva garante inappellabile del suo ideale artistico, della lotta per la costruzione della poetica dell’oggetto.

Per spiegare il procedimento dantesco di traduzione di emozioni aliene alla comune esperienza umana in immagini concrete, Eliot citò un brano che offre lo spunto per un’altra riflessione: “Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fe’ Glauco nel gustar de l’erba / che il fe’ consorto in mar degli altri dei”<sup>16</sup>. Una metamorfosi interiore impossibile a spiegarsi con le parole in uso nella lingua medievale – “trasumanar significar per verba / non si poria”<sup>17</sup> – viene resa facendo ricorso al mito. Questa per Eliot era una lezione ulteriore, legata al suo ideale di *tradizione*: l’uso dinamico del complesso sistema mitico-religioso radicato nella cultura occidentale. Essa può essere ricollegata alla teoria del “metodo mitico” espressa in *Ulysses, Order and Myth* del 1923: “È semplicemente un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all’immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea [...]. Invece di un metodo narrativo, noi ora possiamo usare il metodo mitico”<sup>18</sup>. Quella affermazione costituisce, fra l’altro, un codice d’accesso alla comprensione dei modi espressivi utilizzati in *The Waste Land*.

Il percorso che avrebbe portato Eliot alla conversione non fu facile, e la produzione poetica dei primi anni Venti testimonia il conflitto interiore dello scrittore, alla ricerca di un sistema razionale che desse ordine alle vicende contraddittorie della sua esistenza e della sua epoca, seppure ancora restio ad accettare gli schemi dell’ortodossia religiosa. L’interesse per la dimensione etica della vita umana era d’altro canto presente fin da *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915), protagonista un antieroe amletico incapace di riscattare le proprie esperienze sentimentali e intrappolato nel suo isolamento intellettuale e spirituale. Prufrock ha vaga coscienza della possibilità di rompere le maglie di quella rete, eppure la *death by water* con cui si conclude il poema, più che indicare una vera metamorfosi, designa piuttosto il fallimento del personaggio.

*The Waste Land* fu composta tra il 1921 ed il 1922, durante un periodo difficile della vita di Eliot. Le già precarie condizioni della moglie Vivienne peggiorarono, mentre il lavoro alla Loyd Bank di Londra non gli consentiva di dedicarsi completamente alla letteratura. Tali pressioni lo condussero alle soglie di un esaurimento nervoso, tanto da dover ricorrere all’aiuto di uno psicologo. Nel novembre del ‘21 si recò a Losanna per alcuni mesi di cura durante i quali concluse la composizione del poemetto.

In quegli stessi anni la civiltà occidentale sperimentava un senso di profondo disorientamento, causato dai cambiamenti generati dal primo conflitto mondiale. Gli assetti geo-politici erano stati rivoluzionati e non meno radicali furono gli sconvolgimenti in campo economico e sociale: la coscienza di classe di ceti fino ad allora esclusi dalla vita politica favorì l’ondata socialista e comunista nata in Russia in seguito al crollo dell’impero zarista. Tutto ciò non poteva non ripercuotersi sul panorama culturale negli anni *entre deux guerres*, alimentando posizioni anche molto diverse fra loro ma accomunate dalla presa di coscienza del tramonto di un’epoca.

La crisi privata di Eliot si sovrappose e si mescolò a quella storica; questo doppio disorientamento fu proiettato in *The Waste Land*. Il tentativo di “punteggiare le sue rovine” attraverso l’uso programmatico del mito rifletteva sul piano estetico-letterario il bisogno di ricostruire un ordine dalle macerie del presente. Tuttavia, il poemetto non costituisce solo il pretesto per esorcizzare l’esperienza privata e la crisi del mondo contemporaneo: queste ultime rappresentano piuttosto lo stimolo dal quale Eliot parte per la “costruzione” della sua poesia. In essa l’emozione artistica dominante, resa mediante il rimaneggiamento di una millenaria tradizione letteraria, mitica, antropologica, risiede in un senso di desolazione e di sradicamento universale e atemporale e in un simultaneo, seppure ancora solo adombrato, tentativo di fuga da quella desolazione. L’*acedia* di Prufrock acquista in *The Waste Land* dimensione collettiva: la “Unreal City”, la metropoli moderna –sia essa Londra o Parigi– viene accostata senza mediazione concettuale all’inferno dantesco dei *morti-in vita*<sup>9</sup>.

L’acceso alle vicende biografiche e alla produzione poetica dei primi anni Venti serve a chiarire l’evoluzione spirituale ed intellettuale di Eliot, che iniziò a trasferire la sua ricerca di un “ideal order” e di una *composizione* fra tempo ed eternità dal piano artistico a quello morale e sociale, e in seguito anche a quello religioso.

I saggi pubblicati dopo il 1922 testimoniano l’avvicinamento progressivo a posizioni filosofiche anti-liberali, come quelli degli anni precedenti avevano testimoniato l’insofferenza per l’estetica idealista<sup>20</sup>. Le lezioni di Irving Babbitt da lui seguite ad Harvard nel 1909-10 lo avevano iniziato allo scetticismo nei confronti del mito romantico e rousseauiano circa la natura essenzialmente buona dell’uomo e l’infallibilità dell’*istinto*. A quelle lezioni si aggiunse in seguito la suggestione esercitata dal pensiero di Charles Maurras e Jacques Maritain. La sfiducia nella perfettibilità della natura umana, segnata dall’impronta indelebile del peccato originale –comune denominatore di questi intellettuali– si traduceva, a livello politico-sociale, nella diffidenza radicale nei confronti di democrazie troppo libertarie e nell’appello alla costruzione di uno Stato forte che fosse in grado con le sue leggi di disciplinare la corruzione innata nell’uomo.

Il bisogno di trovare una via di uscita al disorientamento post-bellico e al conflitto fra il suo sentimento religioso ed il razionalismo ereditato dall’“Unitarianism” nel quale era stato educato, alimentato dalle esperienze filosofiche della prima giovinezza, condusse Eliot verso posizioni sempre più conservatrici e dogmatiche che pesarono anche sulle sue teorie e predilezioni artistiche. In questo contesto, l’ammirazione per Dante non solo crebbe ma assunse carattere del tutto particolare.

Documento della direzione intrapresa da Eliot in questi anni è rappresentato dalle *Clark Lectures*<sup>21</sup>, serie di conferenze tenute a Cambridge nei primi mesi del 1926. In esse lo scrittore anglo-americano modificava alcune sue convinzioni sulla poesia metafisica, e ridimensionava i giudizi espressi cinque anni prima sui poeti inglesi del ‘500 e del ‘600.

La revisione di quegli autori che fino a poco tempo prima lo avevano interessato e avevano influenzato la sua stessa pratica poetica veniva fatta attra-

verso il filtro di Dante e della filosofia medievale. Il ripensamento in campo letterario presupponeva l'avvicinamento a posizioni filosofico-religiose che, per quanto mai del tutto rigettate, avevano convissuto in passato con lo scetticismo ed il *dubbio*.

Nelle conferenze del '26 Eliot giungeva alla conclusione che il più grande esempio di poesia metafisica è quello di Dante. Le metafore e le similitudini del Fiorentino posseggono "necessità razionale" e la scelta degli aggettivi ricorda quella di un "trattato scientifico".

Per rendere evidente l'assoluto rigore nell'uso dantesco della parola poetica, Eliot citava i versi 31- 36 del secondo canto del *Paradiso*: "Parev'a me che nube ne coprisse / lucida, spessa, solida e pulita, / quasi adamante che sol ferisse. / Per entro se' l'eterna margarita / ne recevette, com'acqua recepe / raggio di sole rimanendo unita". I quattro aggettivi "lucida, spessa, solida e pulita" servono ad indicare qualità fisiche ben precise del cielo della luna, mentre il paragone con il raggio di luce che penetra una massa d'acqua senza disunirla ha la funzione di rendere chiara agli occhi del lettore, attraverso un'immagine consueta, una esperienza straordinaria: l'entrata di Dante e Beatrice nel primo cielo.

Il linguaggio di Donne e dei suoi contemporanei, confrontato con quello di Dante, risulta tortuoso e troppo elaborato. La capacità di questi poeti di rendere l'idea attraverso l'immagine è meno efficace poiché è basata sul "conceit", ovvero sulla tendenza a complicare ed estendere le similitudini e le metafore di partenza. Nell'opinione di Eliot questa degradazione del linguaggio e dello stile era la manifestazione artistica della frantumazione di una filosofia organica in "frammenti di sistemi".

Come già nel saggio del '20, Eliot sottolineò l'importanza dell'allegoria come strumento privilegiato dell'*incarnazione* poetica dantesca. Rispetto a quel primo studio, però, le opinioni formulate nel '26 mostrano un approfondimento ulteriore, poiché il metodo allegorico viene esplicitamente riconosciuto come il corrispettivo artistico di una ricerca religiosa, mezzo per conferire ordine alla realtà.

L'arte del Fiorentino non è mai autoreferenziale: in essa la rappresentazione sensoriale della scala delle emozioni umane parte da una prospettiva metafisica e giunge alle soglie della religione nell'offrire all'uomo la possibilità dell'esistenza di un principio d'ordine nell'universo. In tal modo Dante arricchì l'esperienza umana, "nell'estendere le frontiere del mondo umano"<sup>22</sup>.

L'interesse nei confronti degli aspetti extra-letterari dell'opera dantesca viene appalesato dal confronto fra il misticismo medievale e quello dei secoli posteriori. All'interno di un paragone con l'Assoluto di Bergson, egli affermò ad esempio: "Nel XII secolo la visione divina poteva essere raggiunta soltanto attraverso un processo al quale prendeva parte l'intelletto; era attraverso il pensiero analitico, e poi superandolo, che l'uomo poteva giungere alla beatitudine. Questo era il tipo di misticismo praticato al tempo di Dante"<sup>23</sup>.

La critica allo stile di Donne e dei suoi contemporanei aveva quindi radici più profonde, poiché nasceva dal confronto fra due sistemi di pensiero: mentre la sensibilità dei medievali era "ontologica", fondata sulla tensione umana verso valori assoluti, quella degli autori inglesi del '500 e '600 era "romantica"



e “psicologica”, generatrice di un tipo di poesia che sembrava prestare più attenzione ad ogni possibile sfumatura dell’emozione sottesa ad un’idea che non al valore intrinseco di quell’idea metafisica.

La *dissociazione della sensibilità* che nel saggio *The Metaphysical Poets* aveva fatto risalire a Cartesio ed al razionalismo scientifico del XVIII secolo era quindi nata ancor prima. A questa degradazione progressiva egli opponeva la *wisdom* di Riccardo di S. Vittore, di S. Tommaso d’Aquino, di Dante e di Cavalcanti.

Se le *Clark Lectures* testimoniano la scelta eliotiana di assumere come modelli privilegiati Dante e l’universo culturale e filosofico medievale, *The Hollow Men*, composti tra il 1923 ed il 1925 e pubblicati nella stesura definitiva nel 1925, mostrano l’allontanamento dallo stile ironico laforguiano di *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e dal metodo mitico di *The Waste Land*. Non a caso essi sono considerati dalla gran parte degli studiosi di Eliot il punto di svolta della sua carriera artistica, l’inizio della “nuova vita”. Il riferimento al *libello* non è forzato, dal momento che in *The Hollow Men* il ricorso al repertorio immaginifico dantesco si fa più corposo.

Ancora una volta l’accento alla coeva produzione poetica serve a chiarire lo stadio dell’evoluzione eliotiana: in questo poemetto gli “uomini impagliati”, pur trovandosi al di qua del “tumido fiume” –richiamo evidente ai fiumi infernali della *Commedia*– intravedono l’esistenza di una possibilità di riscatto e di purificazione, incarnata negli occhi femminili che essi non osano incontrare –immagine, anche questa, di chiara derivazione dantesca.

Il 29 giugno 1927 Eliot aderì ufficialmente alla Chiesa d’Inghilterra, battezzato dall’amico William Force Stead. Nel novembre dello stesso anno prese la cittadinanza britannica, portando a compimento il suo “ritorno alle origini”.

È legittimo domandarsi per quale motivo un uomo dalle tendenze conservatrici quale fu Eliot avesse preferito l’Anglocattolicesimo alla Chiesa Cattolica Romana. La risposta non deve essere ricercata solo nel suo “nazionalismo”, in virtù del quale egli considerava anche la religione una espressione della cultura e della tradizione di un paese. Anche questo aspetto è ricollegabile all’ansia eliotiana di composizione degli opposti. Come in letteratura aveva cercato il punto di incontro fra tradizione e talento individuale, fra filosofia e poesia, anche in materia di fede aspirava ad una conciliazione fra tempo ed eternità, fra l’elemento transeunte e quello permanente che scorre al di sotto del fenomeno.

Già in *The Waste Land* aveva trasfigurato poeticamente l’intima vicinanza fra i miti ed i riti delle civiltà pre-cristiane e quelli del Cristianesimo. Se in quel caso l’interesse era stato prevalentemente antropologico e letterario, in seguito esso assunse carattere metafisico e teologico: i miti attraverso cui una religione trasmette i suoi dogmi –nel caso specifico, il Peccato Originale, l’Incarnazione, Crocifissione e Resurrezione di Cristo– servono a rendere visibile alle limitate capacità conoscitive dell’uomo verità altrimenti ineffabili. Il modo in cui una religione attua questa comunicazione può variare nel corso della storia, ma la struttura che ne è sottesa rimane invariata.

Alla luce di questa interpretazione, la scelta di aderire alla Chiesa Anglicana può essere spiegata dalla disponibilità all’evoluzione che Eliot vide

in essa. Quattro anni dopo la conversione, in *Thoughts After Lambeth* affermò: “l’opinione della Chiesa di Roma in generale mi sembra orientata verso la considerazione che un principio debba essere affermato senza eccezioni, e che quindi le eccezioni possano essere trattate senza modificare il principio. Credo che l’ottica naturale alla mentalità inglese tenda piuttosto a considerare che un principio debba essere strutturato in modo da includere tutte le eccezioni ammissibili. Ne consegue inevitabilmente che la Chiesa romana debba fare professione della propria inamovibilità, mentre la Chiesa anglicana debba professare il proprio tener conto delle mutate condizioni”<sup>24</sup>.

È forse utile, dunque, leggere da questa prospettiva più ampia l’interpretazione della allegoria dantesca maturata a partire dalle *Clark Lectures*. Nel secondo saggio su Dante ritornano infatti le opinioni espresse nelle conferenze del '26: attraverso questi due studi è possibile rilevare l’evoluzione maturata in Eliot negli anni intercorsi tra il 1920 ed il 1929.

Nelle conferenze di Cambridge Eliot aveva sottolineato il valore unico dei mezzi espressivi del Fiorentino, legandoli a doppio filo con il misticismo medievale. In *Dante* riconobbe esplicitamente che “il metodo allegorico era un procedimento ben preciso e non limitato alla sola Italia”<sup>25</sup>, radicato com’era nella cultura europea del tempo. Esso era la forma intellettualizzata di un processo spontaneo attraverso cui l’uomo interpretava la realtà.

Nel definire l’allegoria una “disposizione mentale”, Eliot mostrava quindi di credere ad una *coscienza mitica*, di vichiana memoria, che si rappresentava l’universale come fosse cosa concreta: i fenomeni divenivano dei “simboli esistenziali”<sup>26</sup> dell’ordine divino. Per questo motivo egli era contrario ad una lettura del poema dantesco che si limiti ad una decodificazione simile ad un gioco di enigmistica; è necessario, invece, tentare di penetrare quella mentalità *emblematica* che consente “a chi possiede un’idea di esprimerla in immagini”<sup>27</sup>. Dante possedeva una “immaginazione visiva”; ciò gli era possibile perché “visse in un’epoca in cui la gente aveva ancora delle visioni”<sup>28</sup>. La mentalità medievale portava l’uomo a spiegare quelle visioni in termini metafisici, mentre il mondo moderno conosce solo “l’esperienza del sogno”, ovvero una esperienza interiore di cui si dà una spiegazione psicologica materialista, avente “origine dal basso”.

Il Fiorentino aveva vissuto delle esperienze sulle quali aveva riflettuto in seguito e dalle quali era nata l’*idea*, aveva poi trasformato quell’idea in visione, servendosi spesso di quelle stesse esperienze –una visione strutturata dal sistema filosofico-religioso del suo tempo.

Sebbene Eliot in questo saggio non facesse riferimento alla Epistola XII scritta da Dante a Can Grande della Scala, queste riflessioni dimostrano che egli era ben conscio della “eterodossia” del metodo allegorico dantesco. In quella lettera l’Alighieri annullava implicitamente la separazione fra l’allegoria dei teologi e quella dei poeti esposta nel *Convivio*. La prima non era strumento creativo ma interpretativo, al fine di cogliere il valore simbolico e parabolico dei testi sacri. I fatti narrati nella Bibbia venivano considerati come storicamente avvenuti e aventi allo stesso tempo significato traslato su tre livelli: morale, allegorico ed anagogico.

Questa polisemia veniva da Dante chiarita attraverso l'accento all'episodio biblico dell'uscita del popolo di Israele dall'Egitto. Secondo il senso morale essa significava la liberazione dell'anima dal peccato; secondo quello allegorico la redenzione attuata da Cristo; secondo quello anagogico il passaggio dell'anima dalla schiavitù del mondo terreno alla libertà della vita eterna. Quella interpretazione era anche tipologica: i fatti avvenuti nel passato erano la prefigurazione di quelli futuri, soprattutto di quelli legati alla vita di Cristo. Anche la concezione della storia veniva in tal modo informata della coscienza mitica, in quanto poggiava le sue basi sulla fede in un ordine provvidenzialistico. Ciò era valido non solo a livello collettivo, ma anche individuale: nell'esperienza terrena di ogni uomo vi sono eventi che rimandano ad un progetto divino, ed ogni essere umano reca in sé l'impronta del percorso di Cristo sulla terra.

L'allegoria dei poeti era quella della "veritade ascosa sotto bella menzogna", ovvero il metodo allegorico come strumento artistico. In questo caso ci si serviva di racconti fittizi per comunicare idee astratte, spesso legate alle dottrine della Chiesa e alle vite dei Santi. Dante aveva alle spalle una tradizione di personificazioni e racconti allegorici, di visioni fantastiche o oniriche, ed Eliot non ignorava questo retaggio se nel suo saggio ricordava il *Roman de la Rose*, annoverandolo fra quelle che definiva "composizioni stucchevoli".

Associare la sua opera all'allegoria dei teologi non servì al Fiorentino solo per dare ad essa maggiore autorità agli occhi di un benefattore, ma per proporre un modello interpretativo inedito. Nell'accostare la sua visione ad una lettura tipologica, egli conferì significato nuovo ai fatti della storia umana e a quelli della sua esperienza privata. Le astratte personificazioni, presenti anche nella *Vita Nuova*, vennero a questo scopo sostituite da personaggi realmente esistiti o tratti dal mito e dalla letteratura, caratterizzati in maniera estremamente realistica. Eliot mostrò di aver colto la profonda motivazione morale implicita in questa rivoluzione allorché affermò: "la conoscenza dell'intero poema ci rivela in quale modo astuto e convincente Dante faccia apparire come persone vere i contemporanei, gli amici e i nemici, personaggi recenti, figure leggendarie, bibliche o dell'antica narrativa. Egli è stato accusato e compatito per aver appagato i propri rancori mettendo nell'*Inferno* uomini che aveva conosciuto e odiato; ma costoro [...] vengono completamente trasformati, poiché ognuno, sia esso vero o inventato, rappresenta un tipo di peccato, di sofferenza, di colpa o di merito, e tutti vengono a far parte di una medesima realtà e contemporaneità"<sup>29</sup>. La visione mistica si fondeva così con l'indagine della *condition humaine*, osservata da un io drammatico dichiarato fin dall'inizio al fine di registrare la reazione emotiva all'esperienza ultraterrena.

Nel saggio del '29, così come in quello del '20, non si trova una spiegazione rigorosamente analitica di questa eccezionalità dantesca o dei motivi per cui Dante può essere considerato un rivoluzionario della poesia. Eliot condusse sempre le sue argomentazioni con un metodo che rivela la sua sensibilità di poeta. Eppure la sua lettura *metafisica* dello stile dantesco ha apportato un contributo di non poco conto all'interno dell'esegesi novecentesca della *Commedia*. Occorre inoltre rilevare che nel secondo scritto sul Fiorentino, a differenza del primo, Eliot si soffermò sulle condizioni storiche che avevano

favorito la creazione del poema sacro e non mancò di mettere in luce, seppur brevemente, il ruolo svolto dalla tradizione poetica di cui l'Alighieri era figlio, nel contesto della sua lettura della *Vita Nuova*.

Il critico A. C. Charity era nel giusto allorché sosteneva che Eliot avrebbe dovuto prestare più attenzione al peso che la rivoluzione letteraria dei predecessori e contemporanei di Dante aveva avuto sulla *Divina Commedia*<sup>30</sup>. Tuttavia, lo scrittore anglo-americano era consapevole del valore di quella rivoluzione se, in merito al libello, affermava: “La comprensione dell’opera risulta molto più facile se si conoscono Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e altri. Si dovrebbe, in realtà, studiare lo sviluppo della poesia d’amore dai poeti provenzali in poi tenendo conto sia delle somiglianze che delle differenze sostanziali, come pure lo sviluppo della forma del verso, della strofa e del lessico”<sup>31</sup>.

Una “lacuna” ulteriore di Eliot può essere rintracciata nel non aver registrato le varie fasi del percorso della filosofia medievale dell’amore, fondamentali per comprendere quella contenuta nell’opera dantesca. In essa il termine *amore* ha uno spettro semantico vastissimo che va dal sentimento più terreno ad una ispirazione artistica di natura metafisica, all’istinto al bene innato in tutte le creature, fino ad identificarsi col Dio creatore ed ordinatore dell’universo.

Nonostante ciò, egli dimostrò di aver colto la complessità di quel concetto filosofico. Riconobbe ad esempio che l’episodio di Paolo e Francesca, pur godibile fin da una prima lettura, poteva essere pienamente compreso solo alla luce dell’intero poema. Non si trattava soltanto della difesa di una interpretazione organica della *Commedia*, ma anche del riconoscimento di una concezione dell’amore strutturata secondo l’etica cristiana. E a proposito dell’episodio di Arnaut Daniel sottolineava “quanto la fiamma del Purgatorio sia diversa da quella dell’Inferno”<sup>32</sup>. Nel Purgatorio il tormento del fuoco viene accettato dalle vittime della passione amorosa come lasciapassare per la beatitudine.

Se da un lato i saggi eliotiani appaiono, soprattutto al lettore italiano, ingenui o frettolosi in taluni passaggi, dall’altro rivelano l’assenza di timore reverenziale nell’accostarsi al poema sacro. Questa “spregiudicatezza” nasceva dalla volontà di fare di Dante un modello per la propria poesia, dando risalto ad alcuni aspetti della *Commedia* e trascurandone, inevitabilmente, altri.

Anche l’amico Ezra Pound aveva del resto letto in modo parziale l’opera dantesca, dimostrando scarso interesse, ad esempio, per le vicende biografiche – di natura sentimentale, intellettuale, politica, sociale – dello scrittore medievale, strumentalmente al proprio ideale di poesia impersonale, in cui il soggetto creatore scompare dalla sua opera. Questa “parzialità” si era estesa, clamorosamente, anche ad alcune figure centrali dell’*Inferno*, quali Ulisse, Guido da Montefeltro o Brunetto Latini. Ciò era dovuto non solo all’entusiasmo che quei personaggi avevano suscitato presso quegli autori romantici contro cui Pound condusse la sua battaglia, ma anche alla tendenza dell’autore dei *Cantos* ad ignorare la profonda risonanza morale e drammatica degli incontri con essi; è attraverso quegli incontri che Dante procede nella scoperta del peccato anche dentro se stesso. Gli “errori” poundiani nascevano dal profondo scetticismo nei confronti di quella che egli chiamava la “Aquinas

map” dantesca e dei significati religiosi della *Commedia*. Quella secolarizzazione appare per altro evidente nella sua interpretazione del viaggio di Dante come simbolo del “cammino faticoso dell’umanità dall’ignoranza alla luce limpida della filosofia”<sup>33</sup>. Per Pound, Dante era soprattutto un maestro di stile, e della sua opera egli accolse solo la corrente del pensiero politico, in particolare modo la lotta all’usura.

Sebbene l’autore dei *Cantos* avesse poi avuto peso notevole nell’acquisizione, da parte dell’amico, dell’Alighieri quale modello di poesia, la parzialità della lettura eliotiana è di tutt’altro genere. Al contrario di Pound, ciò che interessò maggiormente Eliot fu proprio la dimensione mistica e auto-conoscitiva del viaggio dantesco nell’oltretomba, il quale “non è un luogo ma uno stato”<sup>34</sup>. Né egli smise mai di sottolineare l’importanza della filosofia e della religione come sostrato indispensabile della *Commedia*. Egli riuscì a cogliere, molto più di Pound, il senso profondamente cristiano dell’opera dantesca, non solo nelle sue implicazioni escatologiche, ma anche nella sua filosofia di vita. Ne è prova evidente la parte del saggio dedicata alla *Vita Nuova*, che costituisce l’aspetto indubbiamente più innovativo della sua interpretazione di Dante, e che è utile anche per illuminare la poesia dello stesso Eliot.

Per lui il *libello* è “una mescolanza di biografia e allegoria”<sup>35</sup>. Esso non è però una confessione nel senso moderno del “met son coeur a nu”: il dato esperienziale privato – l’“esperienza sentimentale” avuta a nove anni – venne da Dante utilizzato strumentalmente a posteriori, caricato di valore rappresentativo. L’incontro con Beatrice rappresentava l’inevitabile risveglio al peccato cui è destinato ogni essere umano, e in quanto tale esso possiede valore filosofico e impersonale. Il processo di sublimazione della donna che gli aveva ispirato un amore sensuale differisce però in modo sostanziale dalle spiegazioni della psicologia moderna. In essa è sempre presente la spinta religiosa, ciò che Eliot sapeva bene essere derivazione di un topos della poesia contemporanea a Dante: l’amore poteva divenire strumento per avvicinarsi all’Assoluto. Così si pronunciava lo scrittore: “È possibile capire l’atteggiamento di Dante verso l’esperienza fondamentale della *Vita Nuova* se impariamo a trovare un senso nelle cause finali piuttosto che nelle origini [...] La causa finale è l’attrazione verso Dio”<sup>36</sup>. La *Vita Nuova* poggia sulla filosofia cattolica della “disillusion”, ovvero sul rifiuto di idealizzare i rapporti fra uomo e donna, così come qualsiasi altro oggetto del desiderio umano, e sulla consapevolezza che la perfetta felicità è raggiungibile solo dopo la morte, in Dio.

Il saggio del 1930 su Charles Baudelaire costituisce una guida ulteriore nella comprensione delle opinioni espresse riguardo la *Vita Nuova*, e della concezione eliotiana dell’amore, maturata in gran parte sotto l’influsso dantesco. Nell’opera dello scrittore francese, al di là della presenza corposa di elementi romantici, Eliot intravedeva la consapevolezza del Male strutturale all’umanità, ed il suo satanismo ne è prova concreta: “quel che interessa a Baudelaire non sono i demoni, le messe nere, la bestemmia romantica, ma il problema del bene e del male. Il fatto che egli usi il sistema d’immagini corrente e il vocabolario del blasfemo non è che una diretta conseguenza dei tempi”<sup>37</sup>. Rendersi conto che l’uomo è tale in quanto è cosciente che ogni sua

azione può essere buona o malvagia significa ammettere la possibilità della dannazione e quindi, per contrasto, della beatitudine: “il riconoscimento della realtà del peccato rappresenta una *nuova vita*”<sup>38</sup>. La “nuova vita” non era dunque per Eliot una formula consolatoria, bensì la lacerante presa di coscienza dei limiti invalicabili dell’uomo, lo smascheramento di qualsiasi forma di mistificazione idealistica.

Questo scetticismo palesava il retaggio puritano di Eliot e l’influenza di Charles Maurras e di altri pensatori contemporanei: in entrambi i casi il mito del peccato originale costituiva la base di partenza di una rigida separazione fra bene e male e di una concezione pessimistica dell’uomo. Non a caso il saggio su Baudelaire chiude con una riflessione di T. E. Hulme circa la necessità di un ordine etico e politico che disciplini le azioni umane nella società; il presupposto di quella riflessione era appunto l’eredità della caduta di Adamo<sup>39</sup>.

A queste influenze Eliot aggiunse la suggestione esercitata dalla teoria dell’anima dantesca, espressa poeticamente nel canto XVI del *Purgatorio*. Il brano in cui Marco Lombardo espone a Dante quella teoria era stato da Eliot riportato per intero nel saggio del ’29<sup>40</sup>. In quei versi l’Alighieri ribadiva il concetto filosofico, già espresso nel *Convivio*, poggiante, secondo Eliot, sul *De Anima* di Aristotele: l’anima arriva nel mondo come una sorta di *tabula rasa*, pronta a ricevere ogni tipo di impressione. Poiché essa procede direttamente da Dio è istintivamente predisposta al bene; nella ricerca della felicità, tuttavia, essa è destinata a rivolgere il suo desiderio verso beni minori. Per questo motivo ha bisogno di una autorità esterna che attraverso le leggi guidi il suo *amore* – termine in questo caso utilizzato nell’accezione di impulso all’azione.

La poesia *Animula*, del 1929, testimonia la profonda impressione che quel brano aveva avuto su Eliot. Doveva essere uno di quelli imparati a memoria in gioventù, quando aveva sempre sotto mano una edizione tascabile della *Divina Commedia* con la traduzione a fronte. In essa fuse il richiamo al canto XVI del *Purgatorio* a quella concezione pessimistica appena evidenziata. Il componimento si apre con “Esce di mano a Dio, l’anima semplicetta”, proiettandolo immediatamente in atmosfera dantesca; ma più avanti è possibile scorgere l’impronta del dualismo puritano e del pessimismo cristiano: “Il pesante fardello dell’anima che cresce / Rende perplessi e offende sempre più, di giorno / in giorno; / Di settimana in settimana offende e sempre più / Rende perplessi con gli imperativi dell’“essere e apparire” / E del si può e non si può, del desiderio come del ritegno. / Il dolore del vivere e la droga dei sogni / Pievano l’anima che siede / Accanto alla finestra dietro l’Encyclopaedia Britannica”<sup>41</sup>.

Dalla strutturale limitatezza umana nasce, per Dante come per Eliot, l’errore circa l’amore terreno. Eliot rintracciava anche in Baudelaire una vaga consapevolezza di ciò: “Baudelaire ha avuto la percezione che ciò che distingue il rapporto uomo-donna dall’accoppiamento animalesco è la coscienza del bene e del male”<sup>42</sup>. Tuttavia, lo scrittore francese non era stato in grado di trascendere quel tipo di amore e di giustificarlo alla luce di un “higher love”. Fu proprio per evidenziare questo fallimento che Eliot scelse di costruire la sua critica a Baudelaire servendosi della comparazione con Dante: “Complemento e corre-

zione dei *Journaux Intimes* [...] sono la *Vita Nuova* e la *Divina Commedia*<sup>43</sup>.

In Baudelaire egli vedeva la stessa spinta ideale e gli stessi limiti ravvisati pochi anni prima, all'interno delle *Clark Lectures*, in Jules Laforgue, anche in quel caso servendosi della lente dantesca, e della *Vita Nuova* in particolare. Laforgue aveva posseduto un innato desiderio di *ordine*, ovvero di una giustificazione filosofica a qualsiasi tipo di sentimento. Ma anch'egli, come John Donne, aveva vissuto in un'epoca di "disordine intellettuale" che gli aveva impedito di inserire le idee e le emozioni entro un sistema organico di pensiero. A causa di ciò la poesia di Laforgue, come quella di Donne, era condannata a non superare i limiti di un atteggiamento immaturo di disillusione adolescenziale. Dante, invece, grazie alla filosofia del suo tempo, era riuscito a "utilizzare e a trasformare, invece di disperderle, le esperienze emotive dell'adolescenza"<sup>44</sup>. La *Vita Nuova* costituisce il miglior commento alla *Divina Commedia*, poiché in essa l'Alighieri aveva posto le basi della "trasformazione marina" di *eros* in *caritas* portata a compimento nel poema sacro.

John Donne, Jules Laforgue e Charles Baudelaire erano stati punti di riferimento importanti dell'ars poetica eliotiana; quegli autori gli avevano insegnato l'uso di un linguaggio antipoetico e di immagini tratte dall'esperienza comune, da utilizzare per la costruzione di quadri espressionistici. Nella critica a quegli scrittori è quindi possibile ravvisare un ripensamento sulla sua stessa attività artistica, grazie alla nuova lezione appresa da Dante. Essa integrava ed ampliava la funzione fino ad allora svolta dal Fiorentino, maestro di lingua e di stile. Nel rileggere l'opera dantesca, Eliot aveva scoperto che è possibile trascendere la sofferenza grazie ad un principio d'ordine più alto, manipolando a posteriori le esperienze più intense della propria vita e conferendo loro valore filosofico universale.

Questa operazione può per altro illuminare la poesia eliotiana precedente alla conversione alla luce di un progetto, sebbene essa non fosse stata scritta con quella intenzionalità, almeno non in modo del tutto consapevole. Da questo angolo visuale possono essere lette le fallimentari esperienze erotico-sentimentali, o la fuga da esse nel regno dell'elucubrazione e dell'autoillusione, narrate in *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in *Portrait of a Lady*, in *La Figlia che Piange*, in *Dans le Restaurant*.

In *The Waste Land* tutti i tipi di fallimento nei rapporti uomo-donna assumono dimensione cosmica e archetipica: in "The Burial of The Dead" la "ragazza dei giacinti"<sup>45</sup> viene accostata a Tristano; in "A Game of Chess" l'arazzo in cui è istoriata la vicenda di Filomela "così brutalmente forzata" campeggia nella sala in cui un lui ed una lei non ben identificati danno prova di radicale incomunicabilità: "A cosa stai pensando? Pensando cosa? Cosa? / Io non so mai che cosa pensi. Pensa". / Io penso che stiamo nel vicolo dei topi / dove i morti hanno perso le loro ossa"<sup>46</sup>, e via dicendo.

In *Ash-Wednesday* (1930) l'amore umano trova infine la via del riscatto e della purificazione. L'autore stesso riconobbe che il poemetto del '30 era un primo tentativo di adattamento della filosofia della *Vita Nuova* alla vita moderna. Se il sostrato concettuale è simile a quello del libello, il repertorio si rifà invece, perlopiù, alla *Commedia*, nelle allusioni esplicite e nel materiale imma-

ginifico. Con questi strumenti a disposizione, Eliot costruì un componimento in cui l'io narrante racconta il cammino lento e faticoso della sua anima lungo il percorso di purgazione, reso possibile dalla presa di coscienza del peccato e dal conseguente pentimento. Per sottolineare la sacralità di questo viaggio interiore, conferì tono liturgico ad ognuna delle sei parti, attraverso l'inserimento di rapidi cenni alle preghiere del rito cristiano o alla Bibbia o, nel caso della Parte II, attraverso l'invocazione alla "Signora dei Silenzi", facilmente identificabile con la Vergine. Questo accostamento è giustificato anche dai richiami a Dante, sia nel simbolo della *rosa* che nei versi "Quieta e affranta / Consunta e più integra" e "Esausta e feconda / Stanca che dai riposo"<sup>47</sup>, che ricordano la preghiera di S. Bernardo alla Vergine con cui si apre il canto XXXIII del *Paradiso*: "Vergine Madre, figlia del Tuo Figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio, / tu sei colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore"<sup>48</sup>. Sia nella preghiera di Eliot che in quella di Dante la Madonna viene denotata attraverso una serie di antitesi, ad indicare che in lei il tempo e l'eternità si sono incontrati nell'Incarnazione. Ella è l'epitome di tutte le figure femminili presenti in *Ash-Wednesday*, aventi funzione di *mediazione* simile a quella svolta dalle donne dantesche, da Beatrice a Matelda a S. Lucia. Molte energie sono state spese dagli studiosi di Eliot nel tentativo di stabilire se si tratti di un unico personaggio che racchiude in sé tutte quelle, sorta di "spettro familiare composito"<sup>49</sup> al femminile, o se invece Eliot avesse voluto distinguerle anche come personaggi. Ciò che è importante, in questa sede, è rilevare la diretta influenza di Dante su questa invenzione poetica eliotiana, sia nei modi di caratterizzazione, sia nel ruolo ad essa accordato, ovvero di mediazione fra l'amore umano e quello divino, di guida dal peccato alla redenzione e dalla terra al cielo.

Si è scelto di focalizzare l'attenzione sullo stretto rapporto fra il percorso intellettuale e spirituale di Eliot e l'evoluzione della sua teoria letteraria, osservata dall'angolo visuale privilegiato dello studio di Dante. A questo scopo, maggiore rilievo è stato dato all'influenza del metodo allegorico dantesco sull'arte eliotiana e alla dottrina dell'amore così come fu da lui recepita e riutilizzata. Vi sono tuttavia due altri punti su cui è opportuno spendere qualche parola, in quanto strettamente correlati a quelle questioni.

Come si è già avuto modo di osservare, Dante rappresentava per Eliot in primo luogo il modello più alto per chiunque voglia scrivere, in qualsiasi lingua. Egli giunse a questa consapevolezza dopo anni di riletture e di ripensamenti sugli autori che più lo avevano impressionato ed influenzato lungo la sua maturazione letteraria ed intellettuale. Nel saggio del '29 pagò il suo tributo definitivo alla poesia dantesca, convinto della sua "estrema facilità di lettura"<sup>50</sup>. Ciò non significa che Eliot credesse che i concetti in essa espressi siano facili da comprendere, ma che la lingua e lo stile utilizzati hanno una "particolare lucidità" che consente al lettore di provare apprezzamento estetico anche ad un primo approccio. È importante rilevare, fra l'altro, che le riflessioni eliotiane sulla lingua di Dante sconfinano dal campo strettamente letterario, poiché



anch'esse nascevano dal "bisogno" di vedere nello scrittore medievale il prodotto del pensiero tomistico e dell'ortodossia religiosa, nella sua ricerca di un ordine esterno all'io individuale. Nell'opinione di Eliot, infatti, l'eccezionalità dell'arte dantesca era dovuta alla stretta parentela fra l'italiano del Fiorentino ed il latino medievale, idioma largamente condiviso e nato in seno all'unità culturale e spirituale dell'epoca. È anche grazie ad esso che Dante è poeta più *universale* di Shakespeare, di Molière e persino di Sofocle. Anch'essi avevano trasfigurato poeticamente, raggiungendo vette altissime, materiale universalmente umano, ma gli strumenti a loro disposizione erano più "locali" di quelli danteschi. Le loro lingue erano il risultato di un carattere nazionale più marcato. La lezione appresa dall'Alighieri venne dunque ad integrare quella dei simbolisti francesi. Dal "volgare illustre" Eliot imparò ad operare una continua *askesis* sul linguaggio al fine di restituire al lettore un idioma semplice e al tempo stesso in grado di allargare i confini della sfera emotiva. Ciò che lo spettro dice al protagonista nell'episodio "dantesco" di *Little Gidding*, Il può essere ugualmente riferito a Eliot e a Dante: "Poiché ci occupammo di parole, ed esse ci spingevano / A purificare il dialetto della tribù / E a indirizzare la mente a deduzioni e previsioni"<sup>51</sup>. Questo spiega perché, in *What Dante Means To Me*, Eliot definì l'insegnamento dantesco una "lezione morale".

Il secondo punto su cui è utile focalizzare l'attenzione è il problema del rapporto fra *poetry* e *belief*, da Eliot affrontato nel saggio del '29 e ricollegabile a quello della relazione fra filosofia e poesia presente nello scritto del 1920. Esso era già stato trattato in *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, del 1927, dove l'accento era stato posto sul legame fra l'autore e le sue credenze, fino a proclamare l'autonomia dell'arte rispetto alla filosofia ed alla religione presenti in un'opera. Non è importante stabilire se uno scrittore creda oppure no al sistema di pensiero contenuto nella sua poesia, ma l'uso che riesce a farne ai fini della sua arte: "Io dubito che la credenza propriamente detta rientri nell'attività di un grande poeta in quanto poeta. Cioè Dante, in quanto poeta, non accettò né rifiutò la cosmologia tomistica o la teoria dell'anima: semplicemente ne fece uso, o ebbe luogo una fusione fra i suoi iniziali impulsi emotivi e una teoria, allo scopo di produrre poesia"<sup>52</sup>.

Nel saggio del '29 egli ribadì questa separazione, ma affrontò il problema anche dal punto di vista del rapporto fra il lettore ed il *belief*. Pur ammettendo la possibilità di un godimento estetico che prescindesse dalla condivisione delle credenze dell'autore, Eliot riconosceva la sua difficoltà personale nel separare del tutto le due sfere: "[...] Posso solo concludere che non mi è possibile, in pratica, separare il mio apprezzamento poetico dalle mie credenze personali"<sup>53</sup>. Eliot amò ad esempio la poesia di Shakespeare, ma solo a Dante poté accordare assenso totale; questo scarto fu da lui esemplificato e sintetizzato attraverso il confronto fra il verso shakespeariano "La maturità è tutto"<sup>54</sup> e quello dantesco "E 'n la Sua Volontade è nostra pace"<sup>55</sup>. Il primo aveva un "profondo significato emotivo", ma solo la frase di Dante era per lui "letteralmente vera".

Il tentativo di Eliot fu dunque quello di conciliare la consapevolezza di poeta della necessità dell'autonomia dell'arte con la sua fede religiosa. Ma fu lui stesso ad ammettere che, in questo caso, è impossibile trovare alcuna vera

conciliazione: “Il problema della credenza è assai complicato e forse del tutto insolubile”<sup>56</sup>.

L'influenza di Dante su Eliot ha dunque radici di varia natura e il modo in cui essa si manifesta nella sua opera non si limita al calco testuale o alle allusioni all'interno della sua poesia, ma informa di sé la teoria letteraria ed in un secondo momento anche il pensiero filosofico-religioso dell'autore, riverberandosi anche per tale via sulla produzione artistica. Eliot sentì fin da giovanissimo che la ancor breve tradizione americana a sua disposizione non gli era sufficiente; d'altro canto solo un americano avrebbe potuto con tanto fervore sottolineare l'importanza di un riferimento costante all'Europa come centro organico culturale prima, politico e religioso poi. Era in fondo un' *idea*, come secoli prima lo era stata per Dante. Proprio Dante costituiva il modello supremo di quell'idea.

Non è semplice chiarire se siano state le convinzioni estetiche, etiche e teologiche di Eliot a spingerlo nella direzione dantesca o se, al contrario, fu l'Alighieri a indirizzarlo verso quelle convinzioni. È problema forse insolubile e tutto sommato secondario. Spesso la strada che conduce uno scrittore a prediligere alcuni referenti piuttosto che altri ha a che fare con condizioni storiche e biografiche incidentali. Probabilmente le forze e gli stimoli variegati che agirono su Eliot esercitarono una costante azione reciproca, fino a condurlo alle soglie della religione.

È stato spesso affermato che le posizioni iniziali di Eliot furono di assoluto nichilismo. Tuttavia, più che di un percorso dall'ateismo al Cristianesimo, si deve pensare ad una evoluzione dallo scetticismo alla fede. Il dubbio in Eliot fu piuttosto uno stadio iperbolico del suo approdo nell'ortodossia religiosa, un atteggiamento “pascaliano” che gli servì per reagire ad una crisi privata e storica molto profonda. L'attrazione per la coerenza e la razionalità della dottrina e della mitologia cristiane traspare peraltro fin dai saggi contenuti in *The Sacred Wood*, in *Blake* ad esempio, o in *Tradition and The Individual Talent*, mentre il rifiuto di un'arte edonistica ed autoreferenziale appare evidente fin da *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, e poi in *Gerontion* e in *The Waste Land*. Queste poesie hanno carattere satirico in quanto contengono una critica feroce della società contemporanea; ma l'osservazione della realtà si fonde sempre ad una indagine dell'uomo nella sua essenza, con i suoi limiti, le sue autoillusioni e le sue debolezze in ogni epoca e luogo della terra. Tutto ciò rivela la profonda spinta morale che sempre guidò Eliot nella creazione artistica.

L'approdo nel Cristianesimo, ufficializzato nel 1927, fu l'evoluzione naturale, per quanto sofferta, di un atteggiamento esistenziale presente da sempre. Parallelamente al suo percorso in senso dogmatico e anti-liberale Eliot approfondì il suo rapporto con Dante, pur non rinnegando nessuna delle opinioni espresse in precedenza. Anzi, la lettura della *Commedia*, nata anche dalla viva conversazione con Pound, aveva aiutato Eliot a superare il dualismo tradizionale fra forma e contenuto, perenne tentazione critica, e a portare avanti un organicismo letterario non solo nei confronti del poema sacro ma di qualsiasi opera d'arte.

Né Eliot aveva dimenticato che il Fiorentino è innanzitutto maestro di *craft-*

*manship*, del mestiere di scrivere poesia. Questi aveva mantenuto saldo il legame con le radici classiche e latine e, contemporaneamente, aveva nobilitato l'idioma del volgo, facendolo accedere al Parnaso. Era quindi l'esempio più alto dell'incontro tra tradizione e talento individuale. Ma queste lezioni poetiche acquistarono in seguito nuove sfumature, fondendosi con altri tipi di valutazione, nati da spinte extra-letterarie. Allo stesso tempo, Dante divenne una sorta di "touchstone poet", una pietra di paragone attraverso la quale giudicare i risultati degli altri poeti, anche grandi, che Eliot aveva amato e da cui era stato influenzato.

La dottrina dell'amore di Dante, la sua concezione della presa di coscienza del peccato, la sofferenza insita nella purgazione, così diversa dalla sofferenza romantica chiusa in se stessa, il perfetto adeguamento della volontà umana a quella divina come unica via alla beatitudine, entravano nella poesia di Eliot completamente trasfigurate, a fornire l'unica via di uscita all'*ennui* della vita moderna. Questo offre lo spunto per un rapido accenno ad un aspetto ulteriore della multiforme influenza del Fiorentino: Eliot, senza esserne pienamente consapevole, accolse l'elemento profondamente agostiniano dell'opera dantesca, ovvero la conoscenza di sé e del peccato dentro se stessi come premessa necessaria all'avvicinamento al divino. E che Eliot avesse trovato nella filosofia neo-platonica ed agostiniana una integrazione sostanziale alla filosofia bergsoniana è comprovato dalle numerose allusioni presenti nei *Four Quartets*, testamento poetico dell'autore. Del resto si è già sottolineata la predilezione eliotiana per gli aspetti mistici del "viaggio" dantesco e la sua attrazione verso il misticismo medievale, espressa nelle *Clark Lectures*.

Alla luce di un debito così variegato e complesso, non è dunque forse fuori luogo affermare che Eliot avrebbe potuto dire a Dante ciò che Stazio disse a Virgilio: "Per te poeta fui, per te cristiano"<sup>57</sup>.

<sup>1</sup> T. S. ELIOT, *What Dante Means To Me*, in *To Criticize The Critic*, a c. di V. Eliot, Faber and Faber, Londra 1965; trad. it., *Opere*, a c. di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992, v. II, p. 948. Le citazioni dei brani dai saggi di Eliot verranno d'ora in avanti riportate nella traduzione di Sanesi.

<sup>2</sup> D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, a c. di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Milano 1993, canto I, v. 85.

<sup>3</sup> E. POUND, *The Spirit of Romance*, Dent & Son, Londra 1910; cfr. M. PRAZ, *T. S. Eliot e Dante*, in *Machiavelli in Inghilterra*, Tumminelli, Roma 1942, p. 341.

<sup>4</sup> T. S. ELIOT, *Tradizione e Talento Individuale* (1919), in *Opere*, cit., vol. I, p. 397.

<sup>5</sup> Id., *Amleto e i suoi Problemi* (1919), in *Opere*, cit., vol. I, p. 366.

<sup>6</sup> Id., *I Poeti Metafisici* (1921), in *Opere*, cit., vol. I, p. 575.

<sup>7</sup> Id., *Dante (I)* (1920), in *Opere*, cit., vol. I, p. 423.

<sup>8</sup> Ivi, p. 417.

<sup>9</sup> Ivi, p. 419.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> D. ALIGHIERI, *Inferno*, cit., canto XV, vv. 123- 124. La figura di Brunetto Latini, e la rete complessa di nuclei morali ad essa collegati, fu una delle fonti precipue di ispirazione dell'episodio "dantesco" contenuto in *Little Gidding*, II, in *Four Quartets*, Harcourt, Brace & Co., New York 1943.

<sup>12</sup> T. S. ELIOT, *Dante (I)*, cit., p. 422.

<sup>13</sup> Ivi, p.421.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 422-423.

<sup>15</sup> Ivi, p. 424.

<sup>16</sup> D. ALIGHIERI, *Paradiso*, cit., canto I, vv. 67-69.

<sup>17</sup> Ivi, vv. 70-71.

<sup>18</sup> T. S. ELIOT, *Ulysses, Ordine e Mito* (1923), in *Opere*, cit., vol. I, p.646.

<sup>19</sup> “Città irreali, / Sotto la nebbia bruna di un'alba invernale, / Una folla fluiva sul London Bridge, tanti, / Ch'io non avrei creduto che morte tanti n'avesse disfatti. / Sospiri, brevi e radi, venivano esalati, / Ed ognuno fissava gli occhi davanti ai suoi piedi”: T. S. ELIOT, *La Sepoltura dei Morti*, in *The Waste Land* (1922), a c. di A. Serpieri, BUR, Milano 1985, vv.60-65. Fu lo stesso Eliot a riconoscere, nelle Note aggiunte all'edizione in volume del 1922, il richiamo diretto, nel verso 63, ai vv. 55-57 del canto III dell'*Inferno*—“si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta”— e, nel verso 64, ai vv. 25-27 del canto IV—“Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea pianto mai che di sospiri, / che l'aura eterna facevan tremare”. Circa vent'anni più tardi Eliot avrebbe inoltre spiegato che quel tipo di debito serviva a “ridestare nella mente del lettore la memoria di qualche scena dantesca, e di stabilire così una relazione tra l'inferno medievale e la vita moderna”. *Cosa Significa Dante Per Me*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 950.

<sup>20</sup> Id., *La Funzione della Critica*, in *Opere*, cit., vol. I, pp. 633-634. In questo saggio la critica al rifiuto di una autorità esterna da parte dell'estetica romantica e post-romantica dava il via ad osservazioni che sconfinavano dal campo artistico per entrare in quello socio-politico e in quello religioso. Eliot era convinto che l'atteggiamento mentale che porta ad una separazione fra classicismo e romanticismo conduce ad analoghe suddivisioni al di fuori della letteratura. Chi propende per il classicismo è maggiormente portato a riconoscere un principio d'autorità esterno all'individuo anche ad altri livelli: “Se l'interesse di un uomo è politico non potrà, io credo, che professare la sua fedeltà a dei principi, o a una forma di governo, o a una monarchia; e se è interessato a una religione, e ha una fede, a una confessione religiosa”. In particolare, Eliot mostrava di non credere ad una fede svincolata da un sistema di dogmi e di riti che disciplinino il sentimento religioso innato nell'uomo: “[...] il cattolico non ha mai creduto che lui e Dio siano la stessa cosa. 'L'uomo che sinceramente s'interroga, finirà prima o poi con l'udire la voce di Dio', dice Murry. In teoria ciò conduce ad una forma di panteismo che, secondo me, non è di matrice europea”.

<sup>21</sup> Si tratta di una serie di conferenze intitolate *Lectures on The Metaphysical Poetry of Seventeenth Century*, generalmente denominate *Clark Lectures*, tenute da Eliot nel 1926 al Trinity College di Cambridge. Le citazioni sono state ricavate da D. MANGANIello, *T.S. Eliot and Dante*, Macmillan, Basingstoke 1989.

<sup>22</sup> T. S. ELIOT, *Clark Lectures*, III: 3, in D. MANGANIello, op. cit., p.41.

<sup>23</sup> Ivi, III: 7, p.109.

<sup>24</sup> T. S. ELIOT, *Riflessioni su Lambeth* (1931), in *Opere*, cit., vol. I, pp. 991-992.

<sup>25</sup> Id., *Dante (II)*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 831.

<sup>26</sup> ENCICLOPEDIA DANTESCA, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, Roma 1970, *Commedia*, 8, Allegoria, p. 94.

<sup>27</sup> T. S. ELIOT, *Dante (II)*, cit., p. 832.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ivi, p.837.

<sup>30</sup> A. C. CHARITY, *T. S. Eliot: The Dantean Recognitions*, in *The Waste Land in Several Voices*, a c. di A. D. Moody, Edward Arnold, Londra 1974, p. 133.

<sup>31</sup> T. S. ELIOT, *Dante (II)*, cit., pp. 864-865.

<sup>32</sup> Ivi, p. 844.

<sup>33</sup> E. POUND, *The Spirit of Romance*, cit.; cfr. S. ELLIS, *Pound, Dante and Cavalcanti*, in *Dante and English Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 190.

<sup>34</sup> T. S. ELIOT, *Dante (II)*, cit., p.839.

<sup>35</sup> Ivi, p. 861.

<sup>36</sup> Ivi, p.863.

<sup>37</sup> Id., *Baudelaire* (930), in *Opere*, cit., vol. I, p. 948.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ivi, p. 952: T. E. Hulme doveva lasciarci un giudizio che Baudelaire avrebbe sottoscritto: ‘Alla luce di questi valori assoluti, l'uomo stesso è giudicato un essere essenzialmente limitato e imper-

fetto. Ha in dote il peccato originale. Anche se di tanto in tanto può compiere delle azioni che danno l'idea della perfezione, non potrà mai essere perfetto. Di qui alcune conseguenze secondarie rispetto all'azione quotidiana dell'uomo nella società. L'uomo è essenzialmente malvagio: solo la disciplina, etica e politica, può fargli compiere qualcosa di valido. L'ordine, pertanto, non è puramente negativo, ma creativo e liberatorio. Le istituzioni sono necessarie”.

<sup>40</sup> D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, cit., canto XVI, vv. 85-96: "Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, / l'anima semplicetta che sa nulla, / salvo che, mossa da lieto fattore, / volentier torna a ciò che la trastulla. / Di picciol bene in pria sente sapore; / quivi s'inganna, e dietro ad esso corre, / se guida o fren non torce suo amore. / Onde convenne legge per fren porre; / convenne rege aver, che discernesse / de la vera cittade almen la torre”.

<sup>41</sup> T. S. ELIOT, *Animula* (1929), in *Opere*, cit., vol. I, p. 877.

<sup>42</sup> Id., *Baudelaire*, cit., p. 950.

<sup>43</sup> Ivi, p. 951.

<sup>44</sup> Id., *Clark Lectures*, IV: 1, in D. MANGANIELLO, op. cit., p. 69.

<sup>45</sup> T. S. ELIOT, *La Sepoltura dei Morti*, in *The Waste Land*, cit., v. 36.

<sup>46</sup> Ivi, *Una Partita a Scacchi*, vv. 113-116.

<sup>47</sup> Id., *Mercoledì delle Ceneri*, II, in *Opere*, cit., vol. I, p. 893.

<sup>48</sup> D. ALIGHIERI, *Paradiso*, cit., canto XXXIII, vv. 1-9.

<sup>49</sup> T. S. ELIOT, *I Quattro Quartetti, Little Gidding*, II, in *Opere*, cit., vol. II, p. 389.

<sup>50</sup> Id., *Dante (II)*, cit., p. 827.

<sup>51</sup> Id., *I Quattro Quartetti*, cit., p. 391.

<sup>52</sup> Id., *Shakespeare e lo Stoicismo di Seneca*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 699.

<sup>53</sup> Id., *Dante (II)*, cit., p. 859.

<sup>54</sup> W. SHAKESPEARE, *King Lear*, atto V, scena II.

<sup>55</sup> D. ALIGHIERI, *Paradiso*, cit., canto III, v. 85. Quel verso, ed il suo nucleo etico e teologico, ritornano più volte nella poesia eliotiana. In *Murder in The Cathedral (Assassinio nella Cattedrale)* (1935), il monito di Thomas a se stesso a rendere perfetta la volontà, unico vero viatico alla santità, è un chiaro rimando alla frase di Piccarda. Solo accettando senza alcuna riserva la volontà di Dio è possibile raggiungere la beatitudine. Il verso è presente come citazione testuale nella parte finale di *Ash-Wednesday*. "Our Peace in His will".

<sup>56</sup> T. S. ELIOT, *Shakespeare e lo Stoicismo di Seneca*, cit., p. 699.

<sup>57</sup> D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, cit., canto XXII, v. 73.