

T. S. ELIOT E L'INTELLIGENZA DI DANTE

*Aristotle... in his short and broken treatise (Esthetica) provides an eternal example not of laws or even of method, for there is no method except to be very intelligent, but of intelligence itself swiftly operating the analysis of sensation to the point of principle and definition. T. S. Eliot, The perfect Critic.*¹

L'importanza che, nell'ultimo trentennio, è venuta assumendo, in sede internazionale e particolarmente europea, la figura di Thomas Stearns Eliot quale poeta e quale critico induce a riesaminare quanto egli ebbe a scrivere intorno a Dante o sotto l'influsso di Dante nell'arco di tempo che va dal 1917 (*Tradition and Individual Talent*) al 1950 (*What Dante Means to Me*).

Entro questo periodo avvenne l'assegnazione del premio Nobel per la poesia (1948), che conferì notorietà mondiale alla figura di Eliot. D'altronde, alcuni dei componimenti poetici più significativi e più noti, quali *The Waste Land*, *The Hollow Men*, *Ash Wednesday*, *Four Quartets*, sono così evidentemente ricchi di suggestioni dantesche da richiamare necessariamente il lettore alle origini di certi atteggiamenti poetici e, di là da questi, a un profondo magistero d'arte e di pensiero esercitato da Dante sul nostro.

L'interpretazione eliotiana della poesia di Dante, essendo profondamente radicata nella personalità dell'Eliot, finì per acquistare un notevole rilievo sul piano mondiale e coll'inserirsi nel movimento di revisione e di riscoperta, condotto dalla critica dantesca contemporanea.

La crisi determinata dalle due guerre mondiali, compromettendo valori tradizionali, che sembravano ancora solidi: nazionalismo, organizzazione borghese, società industriale, liberalismo e spiritualismo romantico, creò un senso di vuoto, in

¹ Aristotele... nel suo breve e incompiuto trattato fornisce un esempio di valore eterno non per le leggi formulate o il metodo seguito, perchè non c'è metodo se non quello di essere molto intelligente, ma per l'intelligenza stessa che vi scorre e compie rapidamente l'analisi della sensazione fino a ricavarne il principio e la definizione. T. S. Eliot, *Il critico perfetto*.

cui si potè sviluppare il seme dell'angoscia esistenziale da un lato e il programma di ricostruzione sociale su basi marxistico-materialistiche dall'altro, col conseguente, massiccio schiacciamento dei valori di libertà.

In questo senso di vuoto si diffuse facilmente la poesia di Eliot, che rappresentava gli atteggiamenti più universalmente significativi di un generalizzato atteggiamento spirituale, espressi attraverso moduli poetici, che richiamavano la tradizione migliore della poesia metafisica, particolarmente incentrata sul metodo dantesco dell'allegoria e del simbolo.

Emergeva inoltre un'esigenza culturale e politica, che si andava orientando verso organizzazioni supernazionali e verso la riscoperta di valori capaci di affermare un'universalità di cultura, che quegli organismi potessero giustificare. Da qui il particolare valore dell'accento posto da Eliot sul significato europeo del linguaggio poetico e del messaggio spirituale di Dante. Parallelamente, si evidenzia la tendenza, assai diffusa nell'ultimo trentennio, a reinterpretare la poesia di Dante, non più secondo il metodo crociano della pura liricità, ma secondo canoni estetici capaci di disporre il lettore ad avvertire il significato poetico della *Divina Commedia* nella sua integralità di motivi, nel complesso cioè delle varie componenti, in una parola, nella sua totalità e unità. Si trattava di ricostruire l'unità della poesia dantesca attraverso il senso di unità della cultura europea del Medioevo, di cui Dante fu il cantore e di coglierne i motivi ancora validi e persistenti attraverso una cultura e una poesia, che vivono nonostante la frattura politica, religiosa e filosofica verificatasi in Europa nell'età moderna.

In questo senso i saggi di Eliot intorno a Dante, impiantati in un tessuto di sensibilità poetica e critica, idoneo ad avvertire la complessità suindicata dei motivi della poesia dantesca, nonché le suggestioni, di fronte ad essa, dell'anima moderna, nel momento cruciale della sua crisi, alla ricerca di una nuova, illuminante esperienza, si pongono accanto a tutto un vasto movimento critico e spesso appaiono come un elemento orientatore di esso.

Dagli sviluppi della critica italiana, a cominciare da Petrobono per pervenire a Getto, ad Apollonio, a Bosco, a Battaglia, a Sapegno, etc., ai risultati più recenti della critica europea (E. R. Curtius, E. Auerbach, J. Maritain), a quella americana di Chas. Singleton, che riassume la tradizione harvardiana (è nota la relazione di Eliot con questa tradizione), si desume tutto un concorso di studi orientati verso vedute, che corrispondono alle linee essenziali dell'interpretazione eliotiana: il superamento dell'angusta figurazione nazionalistica e ghibellina a favore di un Dante europeo, «voce di dieci secoli muti» (E. R. Curtius), ed insieme maestro dei moderni, in quanto creatore di un'arte, che fu capace di tradurre in termini di estrema obiettività estetica i

più complessi stati della cultura e delle emozioni individuali e sociali di un'intera epoca e di una vasta tradizione. Il tutto innestato sulla corretta interpretazione della tradizione culturale occidentale, intesa come civiltà recante il contrassegno generale e inconfondibile del cristianesimo.

Appare vantaggioso dedicare uno studio organico allo svolgimento del pensiero critico e della produzione poetica eliotiani relativi a Dante, in vista di quanto sopra è stato indicato e alla ricerca delle caratteristiche più significative sul piano di una visione internazionale della critica dantesca, nonostante quanto è contenuto in alcuni studi particolari di autori degni di ogni rispetto.²

2 M. PRAZ, *T. S. Eliot e Dante*, in *Machiavelli in Inghilterra*, Firenze 1962; L. BERTI, Introduzione alla trad. del saggio *Dante* del 1929, Modena, 1942; I. V. FALCONIERI, *Il saggio di T. S. Eliot su Dante*, in « *Italica* » XXXIV (1957); E. GUIDUBALDI, *T. S. Eliot e il dinamismo emblematico dantesco*, in *Dante europeo*, vol. I, Firenze 1965; E. CHINOL, *Poesia e Tradizione nel pensiero critico di T. S. Eliot*, in *Studi in onore di V. Lugli e D. Valeri*, Venezia 1961, pp. 243-260. Cfr. anche, per alcuni specifici accenni al tema: F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, Oxford, 1935; E. PACI, *Verità ed esistenza in T. S. Eliot*, in *Esistenza ed Immagine*, Milano, 1947; E. R. CURTIUS, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, 1954, trad. it., Bologna, 1963; L. ANCESCHI, *Primo tempo estetico di Eliot*, premessa alla traduzione de *Il Bosco Sacro*, Milano, 1946; M. C. BRADBROOK, *T. S. Eliot*, London, 1950, trad. it. Milano, 1962; E. CHINOL, *T. S. Eliot*, Napoli, 1958.

THE SACRED WOOD

Per confessione dello stesso Eliot (Prefazione alla seconda edizione, 1928), i saggi della raccolta, che rappresentano una fase di transizione tra l'immediato anteguerra e il dopoguerra (1917-1920) e sono collegati al periodo di vita breve e brillante della rivista *Athenaeum* diretta da J. M. Murry, offrono la delineazione del problema centrale di tutta la successiva produzione critica di Eliot: il problema dell'integrità della poesia. La delineazione di tale problema costituisce l'elemento che collega i vari saggi, nei quali non è difficile trovare anche altri spunti di concetti e di problemi che saranno in seguito più organicamente trattati. E', pertanto, da considerarsi più che una raccolta di saggi legati da una coerenza non sempre evidente, una « introduzione ad argomento più vasto e difficile », « un punto di partenza ».

Infatti, se il problema dell'integrità della poesia appare per il momento limitato all'aspetto della poesia in sé o, per usare una frase crociana, della « poesia pura » — e ciò sotto l'influsso di Remy de Gourmont —, già affiora in alcuni saggi (*Il critico perfetto, Blake, Dante, Tradizione e talento individuale*) il problema dei rapporti della poesia con la vita sociale e spirituale e, in genere, con la cultura. Affiora inoltre il problema, che sarà poi sviluppato in raccolte successive,¹ tra poesia e tecnica.

La poesia non è l'equivalente dell'insegnamento di moralità o di religione o di un insieme di dati psicologici o storici, o uno strumento di potere: è cosa che va molto al di là, ha una sua vita propria e può essere definita come un divertimento di qualità superiore.¹ La definizione di divertimento ha carattere singolare, relativo e provvisorio e non tende ad esaurirsi nel concetto di "ludus" come evasione, quale poté essere considerato dal Huizinga (vd. «Homo ludens» in *Autunno del Medioevo*); tenderà bensì, in Eliot, a definirsi sempre più come evasione-su-

¹ Cfr. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, 1933.

² T. S. ELIOT, *The Sacred Wood*, pref. alla II^a ed. (1928), trad. di Giuro e Obertello, Milano, 1967, p. 8.

peramento del dato biografico e intellettualistico, dell'angoscia esistenziale e della conservazione sociale, in una nuova formula di cultura vivamente contemporanea, come « atteggiamento illuminato nei confronti del mistero della vita ». ³ E' questa una delle ragioni per cui egli preferisce Dante a Shakespeare. E non si tratta solo di preferenza, ma di un interesse che andrà sempre più incrementandosi, come vedremo, secondo il concetto espresso, sino a trasformarsi in culto verso un modello ideale di stile poetico e d'illuminante insegnamento di vita.

La vita culturale tipica del Medioevo e, insieme, il senso storico o senso del tempo, proprio del vero poeta, creano una situazione favorevole al fiorire della poesia di Dante, secondo un concetto derivato dall'Arnold: « Nella Grecia di Pindaro e di Sofocle etc. il poeta viveva in una corrente d'idee, che animava e alimentava al più alto grado le facoltà creative; la società era permeata al massimo di un pensiero fresco, intelligente e vivace; e questa situazione è il fondamento vero per l'esercizio delle facoltà creative... ». ⁴

Questo concetto del senso storico del poeta sostanzia il saggio *Tradition and Individual Talent*, il quale è da considerarsi come lo spunto fondamentale all'evolversi delle idee intorno alla poesia ed alla critica, che, con diverse variazioni, andranno a caratterizzare il pensiero di Eliot. Poesia e critica vengono a trovarsi in una relazione di collaborazione e in una convergenza di funzioni: « Se un'intelligenza creativa è superiore ad un'altra è perché quasi sempre è anche più critica ». ⁵ « Fa parte del mestiere del critico preservare la tradizione... là dove una buona tradizione esiste. Fa parte del suo mestiere vedere la letteratura nella sua continuità e nel suo complesso ». ⁶

Non è possibile intendere il saggio 'Dante' se non s'inquadra in questo, che precede di qualche anno.

La tradizione non è uno sviluppo naturale dal passato al presente, ma una prosecuzione di linee di trasmissione poetica; non è un patrimonio da ereditare tranquillamente, bensì una faticosa conquista in seno retroattivo, stimolata dal sentimento del tempo presente. Il concetto ha una freschezza densa di conseguenze. Il senso storico di un poeta è, in questo significato, senso della tradizione intesa come vita in atto, come esistenza simultanea di tutto un ordine culturale. Il passato è passato, ma è anche presente: « Il senso storico costringe a scri-

³ Op. cit., p. 10.

⁴ M. ARNOLD, *Essays in Criticism*, rip. in ELIOT, *The Sacred Wood*, Introd. ed. cit., p. 12.

⁵ ELIOT, op. cit., p. 14.

⁶ Ivi, p. 15.

vere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea, da Omero in avanti, e, all'interno di essa, tutta la letteratura del proprio paese ha una sua realtà simultanea e si struttura in un ordine simultaneo». ⁷ L'inserimento dinamico nella tradizione è quello che rende atemporale il rapporto poetico passato-presente e attribuisce al poeta un'acuta consapevolezza della sua sofferta e conquistata contemporaneità. Ciò potrebbe porre immediatamente un'analogia con lo storicismo di tipo romantico e meno con quello di tipo marxista, se in Eliot non fosse acutissimo e quasi esasperato il senso dell'attualità della poesia e del suo apporto modificatore della realtà culturale della tradizione: una nuova opera d'arte modifica l'ordine esistente già concluso in sé e crea un ordine nuovo, per cui tutto deve essere modificato sia pure di pochissimo: « tutti i rapporti, le proporzioni, i valori d'ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio; e questo è la coerenza tra l'antico e il nuovo ». ⁸ Siffatto processo di modificazione della tradizione in senso contemporaneo, per effetto dell'inserimento in esso della nuova opera, mentre non annulla l'originalità e l'autonomia di questa (se non ha questo carattere d'originalità non influisce nell'ordine già costituito), nello stesso tempo la fa inserire e quasi diluire in una nuova dimensione, in un ordine diverso, tanto da produrre un nuovo risultato: allo stesso modo di quanto si verifica per l'intervento di una nuova sostanza, in un composto chimico, che viene così modificato. Il processo di assimilazione dell'opera nella tradizione importa, tra gli altri effetti, quello della « spersonalizzazione » dell'opera poetica, su cui anche in altro senso, come vedremo, insisterà l'Eliot, e quello del criterio della valutazione in sede critica. Il carattere monistico dell'« opus poëticum », sempre riconosciuto dall'Eliot, si scioglie in una serie di rapporti di carattere pluralistico, onde l'opera d'arte del passato non può essere valutata soltanto con criteri moderni o di attualità (com'è nei canoni della critica idealistica Croce-Gentile etc.), bensì anche coi canoni estetico-stilistici o storici del tempo e della scuola in cui fiorì. La posizione antiromantica è qui evidente. Il concetto di spersonalizzazione della poesia si evolve verso considerazioni e distinzioni molto sottili, caratteristicamente eliotiane. Partendo dalla convinzione che la poesia non è generata soltanto dalla presenza di sentimenti e di sensazioni, eccezionali o comuni che siano, bensì da quell'indefinito processo per cui tali sentimenti, per effetto dell'ispirazione, come per una reazione chimica, possibile solo in

⁷ ELIOT, *The Sacred Wood: Tradition and Individual Talent*, (ed. cit.), p. 69.

⁸ ELIOT, *Ivi*, p. 70.

presenza di un catalizzatore (« il filo di platino in un ambiente contenente ossigeno e biossido di zolfo »)⁹ si combinano in modo da dar luogo a un nuovo composto, Eliot, quasi ripetendosi nell'ansia di raggiungere una sempre maggiore chiarificazione e precisazione del suo pensiero, perviene al « concetto di poesia come unità vivente di tutta la poesia che sia stata mai scritta ». ¹⁰ E ciò è sempre in rapporto col concetto di « spersonalizzazione », la quale è tanto più accentuata quanto maggiore è la capacità artistica dell'autore: « Quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea, tanto più perfettamente la mente assimilerà e trasmetterà le passioni che sono il suo materiale ». ¹¹ Gli elementi che di solito concorrono alla formazione dell'opera d'arte, per effetto della presenza trasformatrice dal catalizzatore, sono: pensieri, sentimenti e sensazioni. La combinazione di essi è però possibile sotto forme infinite e può dar luogo a infiniti effetti poetici. Da qui il superamento del dato biografico e storico nel processo impreveduto della combinazione poetica; per cui l'arte è anche « un'evasione dalla personalità »; evasione dalla personalità che è possibile soltanto quando esiste una forte personalità poetica capace di evadere dalla comune personalità storica e cioè dal complesso degli abituali sentimenti: « In sostanza la mente del poeta è un ricettacolo che raccoglie e conserva innumerevoli sensazioni, frasi, immagini, che restano lì finché non sono presenti tutte le particelle atte a unirsi per formare un nuovo composto ». ¹² E il nuovo composto, cioè la poesia, non è tanto relativo alla grandezza e all'intensità dei sentimenti e cioè dei componenti, quanto, piuttosto, relativo all'intensità del processo artistico, alla « pressione (*pressure*) sotto cui si verifica la fusione ». ¹³ Le cause del processo di spersonalizzazione — che è concetto fondamentale di tutto il pensiero critico eliotiano in fatto di poesia — convergono insieme e sono individuate nell'abbandono totale all'opera da fare (in certo senso, si tratta del desanctisiano oblio nella forma, con la differenza che in Eliot è sottolineato il carattere di sofferenza nella rinuncia alla personalità in favore della forma) e nell'inserimento di tale opera, così ricca di originalità e di potenza espressiva, nella tradizione. Infatti è convinzione dell'Eliot che l'opera d'arte è « il momento presente del passato », ¹⁴ è ciò che del passato non è morto, ma torna a vivere di vita nuova nell'opera creatrice del poeta: tutta la letteratura, da Omero in poi, ha un'esi-

9 ELIOT, *ivi*, pp. 73.

10 *Ivi*, p. 74.

11 *Ivi*, p. 75.

12 *Ivi*, p. 79.

13 *Ivi*, p. 76.

14 *Ivi*, p. 80.

stenza simultanea e costituisce un ordine simultaneo. Un classico della poesia è sempre vivo e presente in ogni momento della tradizione poetica.¹⁵ Il senso del tempo e dell'atemporale, che consente di raccogliere in un'opera poetica completa e spersonalizzata, espressa pertanto in un linguaggio poetico il più perfetto possibile, ciò che v'è di più perennemente valido in una civiltà matura, fanno di Dante un classico della poesia e un maestro dei moderni.

Abbiamo insistito sul saggio *Tradition and Individual Talent* perché siamo convinti che esso è così ricco di spunti e di fermenti critici da aprirci la via alla migliore comprensione della poesia, secondo Eliot, e all'intelligenza della poesia di Dante in particolare nell'interpretazione eliotiana.

Già nello stesso saggio il riferimento a Dante appare obbligato per una ragione di esemplificazione dei concetti espressi ed è molto significativo. L'episodio di Paolo e Francesca, su cui più frequentemente si ritorna nella serie degli studi danteschi di Eliot, è generato da un sentimento ben definito: pietà o ineluttabilità dell'amore o senso affascinante di una passione terrena che vincola il dannato etc.; ma l'intensità poetica è considerata da Eliot come qualcosa di diverso dall'intensità dell'emozione generatrice e dell'esperienza umana. Tale intensità poetica può essere, nell'episodio di Francesca da Rimini, non maggiore di quella che nasce dalla lettura dell'episodio di Ulisse, che può derivare da una passione e da un'esperienza biografica, meno intensamente vissute e condivise dal poeta.

In forma parallela, nel saggio *Del perfetto critico*, l'Eliot, insiste sul carattere di « spersonalizzazione » dell'indagine critica. Questa non può essere, per conseguenza, né di tipo romantico-estetico-impressionistico, né di tipo psicologico-filosofico, nel senso moderno del termine; e mentre la poesia non può essere considerata come la « forma più eminentemente organizzata di attività intellettuale », ¹⁶ la critica non può essere nemmeno trattata come uno stimolo a emozioni individuali, che tendano a strutturarsi e a elevarsi oppure a sostituire e compensare una tendenza repressa alla creazione. Anche in questo caso si tratterebbe di forme emozionali legate all'esperienza immediata del critico o al dato psicologico-biografico del poeta. D'altronde resta sempre un critico incompleto sia quello esclusivamente « tecnico », che scrive per impartire una lezione o spiegare una novità e analizza le percezioni e i mezzi che servono a suscitare, nonché il « critico dogmatico », che stabilisce una regola e afferma un valore: « ...nelle questioni di grande importanza il criti-

15 Cfr. ELIOT, *Cos'è un classico*, in *Della poesia e dei poeti*, (*On Poetry and Poets*). Trad. it. Milano, 1960, pp. 55-75.

16 ELIOT, *The Sacred Wood*, ed. cit., pp. 21 e 22.

co non deve imporre e non deve pronunciare giudizi del tipo: questo è peggio, questo è meglio. Deve semplicemente chiarire: il lettore formulerà da solo il giudizio giusto ». ¹⁷ L'Eliot, una volta chiarite le ragioni della necessità del superamento della critica sentimentale, rappresentata, tra gli altri, da Coleridge, critica non certo illuminante, si orienta verso un concetto della critica inteso come affermazione di una libera intelligenza rivolta esclusivamente all'indagine; e di questo ideale cerca il riscontro e la convalida in un modello classico dell'antichità. Lo trova e lo indica in Aristotele, ch'egli presenta non nell'aspetto deformato dalla schiera dei discepoli settari, ma in quello genuino di una mente scientifica, che, com'egli dice, « sarebbe meglio chiamare semplicemente intelligente, atteggiata a guardare unicamente e fermamente all'oggetto che ha davanti »: « Nel suo breve e incompiuto trattato (Eliot si riferisce evidentemente all'*Estetica*) fornisce un esempio di valore eterno, non per le leggi formulate o per il metodo seguito, perché non vi è metodo se non quello di essere molto intelligente, ma per l'intelligenza stessa che vi scorre e compie rapidamente l'analisi della sensazione fino a ricavarne il principio e la definizione ». ¹⁸ Non è qui il caso di discutere e di esaminare la validità dell'analogia stabilita tra Aristotele e De Gourmont, che, a un'indagine immediata, appare, per varie ragioni, piuttosto paradossale: « tra tutti i critici moderni, forse Remy De Gourmont fu il più vicino all'intelligenza universale di Aristotele »; ¹⁹ importa invece fissare l'orientamento, in un certo senso, classico della ricerca estetica eliotiana. Uso il termine « classico », nel significato con cui viene adoperato dall'Eliot e cioè come attributo di qualcosa che s'inserisce nella tradizione per virtù delle sue caratteristiche di universalità e di validità permanente.

E l'orientamento in senso classico non è limitato al concetto delle qualità universali di intelligenza indagatrice, quale fu quella di Aristotele, ma si completa con il concetto della necessità del dono di una sensibilità superiore, perennemente rinfrescata da nuove impressioni modificatrici e da capacità insieme critico-creative. ²⁰ Il tutto tende a concludersi non solo nella riaffermata difesa della integrità della poesia, ma anche nella confluenza, nella stessa persona, del suddetto dono di una superiore sensibilità indispensabile al critico e, insieme, al poeta: « I due orientamenti della sensibilità sono complementari; e poiché la sensibilità è cosa rara, impopolare e auspicabile, è da prevedersi che il critico e l'artista creatore siano molte volte la

¹⁷ ELIOT, *Del perfetto critico*, in *The Sacred Wood*, ed. cit., p. 31.

¹⁸ Ivi, p. 31.

¹⁹ Ivi, p. 33.

²⁰ Ivi, pp. 26 e 34.

stessa persona ». ²¹ Poeta e critico appaiono in atteggiamento analogo nell'atto della contemplazione pura: contemplazione pura dell'opera d'arte nel godimento critico, contemplazione pura dell'immagine poetica, stadio di visione, che è « amor intellectualis Dei », nel travaglio della creazione poetica. In ambedue le fasi dell'attività dello spirito « sono rimossi tutti i possibili sentimenti personali del momento ». ²²

Il concetto delle capacità critiche del poeta porta l'Eliot sempre più lontano dall'estetica romantica e dalla poesia intesa come creazione immediata sotto l'impulso di un sentimento e di una passione tanto più incoercibili quanto più irrazionali. Le capacità critiche del grande poeta sono proprio quelle che lo aiutano a tradurre in immagini sensibili, sempre meglio percepibili, il suo complesso mondo di pensieri e di sensazioni, onde tutto il valore poetico di un'opera è riscontrabile in quanto è oggettivato e autonomo rispetto a ogni personale esperienza psicologico-biografica. Non si tratta quindi di una rinuncia o di un disconoscimento della preminenza, nella poesia, dell'attività creativa o fantastica, mai messa in discussione dall'Eliot, anzi marcatamente da lui sottolineata, bensì del riconoscimento del necessario apporto critico all'elaborazione stilistica del linguaggio poetico. Si viene così a delineare chiaramente, nel saggio *Amleto e i suoi problemi* (in *The Sacred Wood*, pp. 119-126), il concetto di « correlativo oggettivo », che, pur nella sua immediata origine poundiana, costituisce un criterio caratterizzante del pensiero di Eliot intorno alla poesia. Il successo artistico è nell'equivalente oggettivo dei sentimenti: « Il solo modo d'esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un « correlativo oggettivo », in altri termini, una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi, che saranno la formula di quella emozione particolare; tali che, quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione ». ²³ L'applicazione immediata di tale concetto alla tragedia shakespeariana porta a due giudizi applicativi di notevole importanza: — 1) « che lo scacco d'Amleto per l'assenza dell'equivalente oggettivo dei suoi sentimenti è un prolungamento dello scacco del suo creatore in presenza del problema artistico »; ²⁴ — 2) che è probabile che i più hanno ritenuto *Hamlet* opera d'arte perché l'hanno trovata interessante ed hanno creato con la loro opera critica, attuata dal loro talento creativo, una sostituzione del loro Amleto con quello di Shakespeare.

L'equivalente oggettivo dei pensieri, dei sentimenti e delle sensazioni, mentre è forma autonoma, non può non presupporre

21 Ivi, p. 36.

22 Ivi, p. 34.

23 Ivi, p. 124.

24 Ivi, p. 125.

il complesso mondo filosofico, spirituale, sociale, biografico da cui trae origine e che, in vario modo, si è obiettivato nelle immagini. Sicché l'immagine poetica, pur nella sua individualità, provenendo da un complesso mondo strutturale, per intendersi appieno, non può essere mai isolata come frammento — anche se può essere inizialmente gustata come tale — ma va sentita come parte di un insieme di immagini in un'unità musicale, in un complesso di visioni, in una sfera ordinata di emozioni umane, che richiamano i pensieri e i sentimenti di cui sono l'equivalente. E ciò in una serie di rapporti di immagini e di emozioni, che hanno superato, ma non distrutto l'impalcatura, che ne è al fondo.

La sostanziale unità delle varie facoltà dello spirito umano qui viene richiamata come generatrice dell'opera d'arte, in contrasto, forse soltanto apparente, colla riduzione idealistica dell'arte ad intuizione pura, a momento lirico isolato, sul principio ribadito dell'integrità della poesia e sull'unità dei rapporti emozionali.

Una sensibilità unitaria²⁵ presiede, insieme, alla formazione dell'opera critica e dell'opera poetica. E mentre la critica si risolve in una serie d'impressioni legate da un rapporto unitario, anche la poesia si risolve in una serie di emozioni e di immagini unificate da una fondamentale sensibilità. Prende per conseguenza vigore anche il concetto di poesia filosofica e di funzione semantica delle immagini poetiche.

C'è inoltre un superamento della fase simbolistica pura, dello stato d'estasi sentimentale proprio di alcuni simbolisti moderni, in nome e a vantaggio di un simbolismo classico; una scelta di maestri di poesia, come accoglimento di una lezione poetica, che esalta, insieme, pensiero, emozione ed immagine nella loro traduzione in visione.

Le caratteristiche dell'opera poetica, quali emergono dal complesso delle rilevazioni, che siamo andati facendo sui saggi di *The Sacred Wood* preparano a intendere e a valutare il significato del culto per Dante e dei saggi che gli sono dedicati.

Questi saggi possono essere considerati come il risultato di un complesso di esigenze estetiche e morali, che tendono a conciliarsi e ad escludersi insieme, denunciando un dualismo dottrinario, in cui non sempre si riesce a nascondere il dramma sostanziale di un poeta, che sente l'unità dello spirito vibrare nell'opera poetica; che, mentre è costretto a distinguere fede poetica da fede religiosa o filosofica, nello stesso tempo è pienamente consapevole della necessità di non isolare — e insiste su questo concetto — il risultato poetico oggettivo dalla sua origine biografico-filosofico-sentimentale. Vince in ogni caso e va progressi-

25 Cfr. M. PRAZ, *Due maestri dei moderni*, Torino, Eri, 1967, p. 9.

vamente esaltandosi il valore del significato complessivo delle grandi opere di poesia e l'esigenza dell'interpretazione unitaria e della visione d'insieme. Vedremo via via come andranno manifestandosi e risolvendosi, quando vi si risolvono, le interne contraddizioni del critico-poeta nell'interpretazione di Dante.

La quale interpretazione, forse per quanto anzidetto, è apparsa a un critico di molto valore, M. Praz, come qualcosa di « nuovo o di curioso », per il suo carattere d'intimità, con quanto emerge dalla tradizione italiana del culto di Dante.²⁶

E' certo che l'Eliot, sia pure per l'innegabile legame con i dantisti di Harvard, dimostrato già da F. O. Matthiessen,²⁷ ma ancor più per quelle esigenze da noi su indicate attraverso l'esame dei saggi di *The Sacred Wood* e specialmente del saggio *Dante*, concentra la sua attenzione soprattutto sul tipo di poesia filosofica offerta da Dante. La filosofia presa in prestito, in un poeta che ha vivo il senso della forma, danneggia meno la poesia di quanto non tenda a danneggiarla la filosofia di creazione propria, per l'evidente ragione che una filosofia propria tende a prevalere sull'interesse per la forma. E' questo il caso di Blake, posto in raffronto con Dante e Lucrezio: « Il suo genio avrebbe avuto bisogno di una struttura d'idee accettate e tradizionali, che gl'impedissero d'indulgere a una filosofia tutta sua e lo facessero dedicare esclusivamente ai problemi della poesia. Confusione di pensieri, sentimenti e visioni è quanto si trova in un'opera come *Also sprach Zarathustra*; ed è una qualità tipicamente non-latina. La forza di concentrazione che viene dal sostegno di una precisa struttura mitologica, teologica e filosofica, acquisita come vita e non interferente come sforzo di creazione, è una delle ragioni che fanno di Dante un classico, mentre la sua mancanza fa di Blake soltanto un poeta di genio ».²⁸ Si può dire che il saggio *Dante* trovi la sua premessa immediata nel precedente citato. Infatti nel criticare il brano del discorso del Valéry sulla poesia filosofica, in apertura al saggio, perviene, con agilità e prontezza, alla dimostrazione che la « poesia filosofica » ha, ed ha sempre avuto, una sua validità, se è poesia, se il poeta cioè ha trattato « concetti filosofici non come materia di discussione e come strumento di potere, ma come materia di visione ».²⁹ In questo caso — ed è il caso di Dante e, in certo senso più limitato, anche di Lucrezio — « la filosofia è essenziale alla struttura della poesia e la struttura è essenziale alla bellezza poetica

26 M. PRAZ, *T. S. Eliot e Dante*, in *Machiavelli in Inghilterra*, Firenze 1962, p. 239.

27 F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, in « *An Essay on the Nature of Poetry* », Oxford 1935.

28 ELIOT, *Blake*, in *The Sacred Wood*, cit., p. 184.

29 ELIOT, *Dante*, ivi, p. 188.

30 Ivi, p. 186.

delle parti ». ³⁰ La filosofia non è più tale: è visione, è immagine sensibile, è il correlativo oggettivo o l'equivalente poetico del sistema filosofico. L'ostracismo dato da Valéry (nel senso e con le riserve indicate dall'Eliot) alla filosofia, in un discorso intorno alla poesia, viene a coincidere con quanto, appena più tardi, il Croce veniva dimostrando con il suo discorso sulla *Poesia di Dante* (1921), tendente a eliminare dall'area della poesia ogni elemento filosofico e allegorico compreso nella definizione complessiva di « allostria ». C'è però da osservare che, al fondo dell'errore metodologico del Croce, risolvendosi nella nota e ormai condannata frammentazione della poesia della *Divina Commedia*, si nascondeva la genuina tendenza — coincidente col concetto eliotiano di poesia come « pura visione » — ad assorbire, nell'area della poesia, ogni elemento filosofico o strutturale che si fosse risolto nella « pura forma » o nell'intuizione lirica. Ciò che distingue nettamente Eliot dal Croce è la convinzione che un intero complesso d'idee filosofiche o religiose (e, come vedremo in particolare, la forma allegorica) non va rigettato senz'altro per definizione; esso può compenetrare di sé la poesia e divenirne elemento essenziale e parte integrante « quando ha raggiunto il punto del generale, immediato consenso quando è diventato quasi una modificazione fisica », ³¹ si è generalizzato in un complesso d'idee e di credenze comuni a un comune ambiente di cultura e di civiltà, è entrato a far parte di una comune sensibilità, è diventato vita. In base a questa convinzione risulta quasi naturale e ovvio il rigetto eliotiano della distinzione tra « poesia » e « dottrina », quale si riscontra invece nel manualetto di H. D. Lidgwick (l'uso dell'allegoria come « educazione morale » e l'esaltazione di Dante come predicatore e profeta accanto e al di sopra del poeta) e nel *Pentamerone* del Landon, che riconosce in Dante il vero poeta solo quando si libera del suo mondo intenzionale e didattico. È troppo noto cosa voglia dire per noi italiani, e, in generale, per gli studiosi di Dante, l'ostacolo offerto dal dualismo desantisiano fra mondo intenzionale e mondo poetico. S'intende quindi in tutto il suo valore la difficoltà e, insieme, la centralità del problema affrontato dall'Eliot e l'intelligenza con cui egli lo avvia o tenta di avviarlo a soluzione mediante un'illuminata impostazione metodologica: « ma noi dobbiamo definire la struttura del poema dantesco in base al risultato, oltre che all'intenzione. Il poema non ha soltanto una struttura ma una forma; ed anche se la struttura è allegorica, la forma può essere altro. 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 ». ³² Sem-

³¹ Ivi, p. 188.

³² Ivi, p. 191.

brerebbe che qui si accetti la distinzione tra struttura e intuizione, tra allegoria e forma, anche se essa va subito superata dall'affermazione circa l'unità organica del poema, in cui nessun elemento è isolabile e tutto concorre a suscitare la giusta emozione artistica. Meravigliarsi, come fa il Landor, che la parte più tenera della storia di Francesca sia raccontata con compiacimento e diletto, significa non collocare Francesca nella sua giusta posizione nel complesso strutturale del poema, non considerarla come dannata, non comprender che provar desideri, che non si possono più soddisfare, fa parte della dannazione: « L'estasi, con l'attuale brivido del ricordo, fa parte della tortura », ³³ la quale è una continuazione di vita, dopo la morte, nel regno dei dannati. Il sentimento dei personaggi danteschi è pertanto stabile, si evidenzia come un carattere permanente ed è soltanto modificato « dalla posizione assegnata al personaggio nello schema eterno e prende colore dall'atmosfera in cui esso è immerso in uno dei tre regni ». ³⁴ Questo significa ricostruire l'unità integrale del poema accostando i frammenti isolati dalla critica della pura forma, in modo da costituire un complesso ordinato di sentimenti umani, una gamma infinita di emozioni collocate in un rapporto da cui traggono maggiore evidenza, chiarezza e vigore di significato poetico. Brunetto, pur nella sua eccellenza umana, resta ammirevole una volta inserito, colla sua perversione, nel regno della dannazione. Ulisse perde la sua ambiguità di eroe romantico una volta che il suo insuccesso è visto come effetto delle norme poste dalla volontà divina quale limite alla, sia pur titanica, audacia perversa dell'uomo; Giasone conserva la sua dignità in una cornice di dolore regalmente sopportato. Per effetto di quanto sopra « in nessuna delle figure dantesche c'è l'ambiguità del Lucifero di Milton ». ³⁵

La conseguenza di questo ordinato sistema di rapporti, per cui ogni singolo episodio completa il proprio significato poetico solo se posto in relazione col tutto, è di un'importanza eccezionale nella storia della critica dantesca e s'inserisce come elemento determinante nella serie di apporti al superamento in senso unitario dell'interpretazione crociana, in cui sembra esaurirsi lo sforzo dell'estetica romantica nella sua fase tipicamente neo-idealistica. L'effetto più notevole è il superamento della cosiddetta interpretazione frammentaria, episodica e naturalistica, che aveva posto in una prospettiva di preminenza poetica gli episodi dell'*Inferno* rispetto alle due cantiche successive. « Non si può capire », afferma Eliot — e la sua affermazione si pone nel contesto di tutto un lungo, sottile discorso illuminante, di cui è il risultato — « l'*Inferno*, senza il *Purgatorio* e il *Paradiso* ».

33 Ivi, p. 191.

34 Ivi, p. 192.

35 Ivi, p. 192.

Una volta poste le tre cantiche in questa prospettiva, è possibile intendere, nel suo significato integrale, la stessa poesia dell'*Inferno*, che va colta essenzialmente nel suo aspetto di poesia del « disgustoso »: il godimento del *Paradiso* deriva dalla visione immediata della beatitudine, cui si perviene attraverso l'orrido infernale e la sofferenza purgatoriale; questi ultimi si illuminano a loro volta, ciascuno quale « aspetto necessario e negativo verso la ricerca di bellezza ». Nell'itinerario poetico dall'*Inferno* al *Paradiso* è rappresentata la scala completa dal negativo al positivo. E qui si tratta indubbiamente di negativo e di positivo morale-teologico, tradotti e percepiti in forma di visione, per cui persino alcune formulazioni di filosofia aristotelico-tomistica, che appaiono e furono da molti critici (De Sanctis, Croce, Barbi, ecc.), considerate come fredda dottrina e, isolatamente prese, si offrono come passi di pura esposizione filosofica, visti invece nel complesso della rappresentazione dantesca, come parte di un mondo ordinato, offrono una visione poetica, in cui l'elemento filosofico trova la sua traduzione e risoluzione artistica. E' il caso dei noti versi

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

È una soluzione che si spiega non solo per la via diretta finora fondata sul concetto di correlativo oggettivo, ma anche per la via indiretta del concetto, connesso e implicito con quello estetico, della necessaria compiutezza della visione in un poema di vasto respiro come quello di Dante: « Il fine del poeta è d'indicare una visione e nessuna visione della vita, che non comprenda l'articolata formulazione, che della vita fanno le menti umane, può considerarsi completa.

Onde convenne legge per fren porre...

È uno dei più grandi meriti del poema di Dante il fatto che la visione sia quasi completa; e l'evidenza di questa grandezza sta nel fatto che il significato di qualche passo, anche dei passi che sono scelti come « poesia », è incompleto se noi stessi non ci rendiamo conto dell'insieme... ».³⁶ Non si tratta soltanto di un metodo di lettura, inteso a richiamare l'attenzione sulle imprevedibili risonanze e su tutta la gamma dei significati riposti nella parola poetica e non sempre immediatamente colti dalla complessa sensibilità del lettore,³⁷ ma di un concetto estetico inteso a considerare l'opera d'arte come totalità, capace di sprigionare soltanto da tutte le sue parti il massimo della comunicazione estetica.

³⁶ ELIOT, *ivi*, p. 195.

³⁷ T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

Quel che, ancora, in questo saggio fondamentale (non posto, come a me sembra, finora in tutta la sua luce), appare non del tutto specificato, è il rapporto struttura-allegoria, impalcatura-visione filosofica. A una prima lettura, mentre risulta ben chiaro, come abbiamo dimostrato, il concetto del valore poetico della filosofia della *Commedia*, utilizzata come visione e quindi parte integrante di un mondo ordinato, come una poetica formulazione della vita rappresentata nella *Commedia*, la allegoria è considerata invece come « struttura meccanica », sia pur necessaria, « in un poema di ambito così vasto », ³⁸ la cui presenza basta che sia soltanto giustificata anche se non compresa. Nello stesso saggio poi è già qualcosa di diverso, che si lega al mondo poetico, è cioè « l'impalcatura necessaria della struttura dei sentimenti, che in Dante è completa, e va dai più sensuali ai più intellettuali e spirituali ». ³⁹ In quanto tale è un mezzo poetico di una rappresentazione concreta dei sentimenti, quindi non più meccanica, ma solo « apparentemente meccanica ». Ciò che è rappresentato è percepibile dal lettore. E se la filosofia è trattata da Dante « non come teoria (non nel senso greco del termine), come suo commento e riflessione, ma in termini di cosa percepita, l'allegoria rientra ancor meglio, per la sua stessa natura, nell'ambito dell'equivalente poetico di un elemento strutturale intelligibile.

C'è dell'incertezza, ma v'è insieme un'apertura verso un'intuizione risolutiva e l'avvio a un discorso ben più concreto e caratterizzante sull'allegoria e sulla poesia metafisica.

Dante lo aiuta a superare verso una scelta, come vedremo, più responsabile e saggia, il momento della poesia metafisica e simbolistica di tipo moderno, quale è proposto dal Valéry, secondo cui « Le poète moderne essaie de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite... ». Uno « stato », uno stato non è nulla; può venire a coincidere con certi concetti del pragmatismo di James espressi in *Varieties of Religious Experience*. L'esperienza mistica può creare un gradevole stato di intensità unica, in cui si soddisfa il sentimento, ma l'esigenza poetica dell'esperienza mistica pretende la sua risoluzione in visione, in qualcosa di percepibile: « lo stato del lettore è semplicemente il modo, particolare in quel lettore, di percepire ciò che il poeta ha racchiuso nelle parole ». ⁴⁰

Il saggio si conclude con le premesse di un orientamento verso un simbolismo classico di tipo dantesco, come abbiamo in parte dimostrato, e verso una poesia metafisica, di cui Dante ha dato l'esempio più cospicuo e che può trovare qualcosa di corrispondente nei metafisici inglesi (i poeti che senti-

38 Ivi, p. 193.

39 Ivi, p. 194.

40 Ivi, p. 196.

vano il pensiero immediatamente come il profumo di una rosa) e particolarmente in John Donne: « Un pensiero era per Donne un'esperienza che modificava la sua sensibilità »; ed infine nello stile di Laforgue e specialmente di Baudelaire, che nasce dalle stesse premesse e, nonostante l'apparente contraddizione, si conclude in un risultato analogo.

Il problema, che si apre al chiudersi del saggio *Dante di The Sacred Wood* e che offre l'addentellato alla ripresa del discorso sul metodo di Dante, è quello della ragione per cui tale metodo poetico apparve a molti superato. Rispetto alla poesia di Dante è la nostra visione che appare superata.

La necessaria ricerca delle ragioni di questo apparente superamento inducono a un'indagine storicamente assai sommaria e comunque concretamente intuitiva sull'età di Dante, sul carattere psicologico e sul tipo di atteggiamento spirituale, che portava a quelle forme di visione, sul senso della temporalità di Dante, che traduceva in immagini spersonalizzate e atemporalmente di perenne validità poetica la comune concezione religiosa e civile, la cultura corrente, il senso comune e individuale della vita. Ciò non solo si collega alla nuova meditazione su Dante, seguita di alcuni anni ai saggi esaminati di *The Sacred Wood*, con i concetti colà validamente formulati e con la fine indagine condotta, ma riapre il discorso, per svilupparlo, in termini più ampi e concreti, sul motivo dell'allegoria e della visione nella poesia, nonché sul carattere della poesia metafisica e della sensibilità unitaria.

IL SAGGIO *SHAKESPEARE AND THE STOICISM OF SENECA*
(1927) — POESIA E FILOSOFIA — AUTONOMIA
DELLA POESIA — ELIOT E SANTAYANA DI FRONTE
AL PROBLEMA DELL'ARTE — L'IMMAGINAZIONE UDITIVA

Nel saggio *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* (1927)¹ si riprende il discorso, già avviato in *The Sacred Wood*, sulla poesia filosofica con riferimento anche a Dante. Eliot critica come errata la opinione generale che Shakespeare (nel caso di Shakespeare, si rigetta l'opinione particolare di Wyndham Lewis intorno alla potenza del pensiero shakespeariano), Lucrezio e Dante sono poeti che pensano, mentre altri, come Swinburne e Tennyson, sono poeti che non pensano. Tra i veri poeti non c'è differenza nella qualità del pensiero, ma solo una differenza nella qualità dell'emozione: « The poet who 'thinks' is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought. But he is not necessarily interested in the thought itself. We talk as if thought was precise and emotion was vague. In reality there is precise emotion and there is vague emotion. To express precise emotion requires as great intellectual power as to express precise thought ». ² A parte il fatto che spesso, dietro l'espressione poetica, vi possa essere il pensiero di un filosofo — nel caso di Shakespeare, il pensiero di Seneca o di Machiavelli o di Montaigne e, nel caso di Dante, quello di S. Tommaso, di cui essa è l'equivalente oggettivo — nel leggere grandi poeti come Omero, Virgilio, Lucrezio, Dante, etc. si ha « the illusion of a view of life », di qualcosa che si può esprimere intellettual-

1 Compreso in Eliot, *Selected Essays*, London 1966.

2 Il poeta che pensa è semplicemente il poeta che può esprimere l'equivalente emozionale del pensiero. Ma egli non è necessariamente interessato nel pensiero stesso. Noi parliamo del pensiero come qualcosa di preciso e dell'emozione come qualcosa di vago. In realtà vi è l'emozione precisa e l'emozione vaga. Per esprimere l'emozione precisa si richiede tanta capacità intellettuale quanto per esprimere il pensiero preciso ». (T. S. ELIOT, *Shakespeare and The Stoicism of Seneca*, ed. cit., p. 135).

mente. Si tratta di un'illusione, poiché « every precise emotion tends towards intellectual formulation ». ³

L'errore è ingenerato da Dante, dietro la cui poesia più facilmente si può scorgere un sistema organizzato di pensiero, poiché sembra naturale, dopo di lui, che ogni poeta grande come Dante debba avere una filosofia. Ma quella di Dante non è una filosofia propria e, comunque, questa non aggiunge nulla alla sua poesia, che vale in quanto è poesia. Accadde che al tempo di Dante il pensiero fosse ordinato, forte e bello e che fosse concentrato in un solo uomo di altissimo genio, grande quanto Dante stesso: S. Tommaso. Ciò non rende Dante un poeta più grande di Shakespeare, che ha dietro di sé filosofi di minore statura. « When Dante says

La sua voluntade è nostra pace

it is great poetry, and there is a great philosophy behind it. When Shakespeare says

*As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport.*

It is equally great poetry, though the philosophy behind it is not great. But the essential is that each expresses, in perfect language, some permanent human impulse ». ⁴

L'insistenza di Eliot sulla perfezione del linguaggio poetico lo ricollega all'influenza di E. Pound in merito alle caratteristiche di accuratezza e di economia di tale linguaggio: « non usare assolutamente — affermava Pound — alcuna parola che non contribuisca alla rappresentazione ». ⁵ È la medesima influenza in materia di tecnica poetica esercitata dalla teoria dell'« objective correlative ».

Sia l'uno nonchè l'altro elemento sono assunti dall'Eliot e

³ « L'illusione di una veduta della vita » ...« ogni emozione precisa tende ad una formulazione intellettuale ». (ELIOT, op. cit., p. 135).

⁴ « Quando Dante dice

La sua voluntade è nostra pace

questa è grande poesia e dietro di essa vi è una grande filosofia. Quando Shakespeare dice

Noi siamo per gli dei ciò che le mosche sono per i bambini capricciosi;
essi ci uccidono per loro divertimento.

Questa è ugualmente grande poesia nonostante la filosofia che sta dietro di essa non sia grande. Ma l'essenziale è che ognuno esprima, in perfetto linguaggio, qualche permanente impulso umano ». (ELIOT, op. cit., pp. 136-37).

⁵ E. POUND, *The Spirit of Romance*, 1910.

superati nella formulazione di una tecnica poetica più ampiamente sviluppata e più sottilmente distintiva, come si cercherà di dimostrare più avanti.

Per quanto attiene alla definizione di « permanent human impulse » come fondamento di poesia, che si esprime in linguaggio poetico, il discorso si apre a un'indagine che potrebbe risultare molto ampia. Non si può però trascurare di rilevare il sostanziale riferimento alla concezione dell'arte di George Santayana, la cui influenza, per quanto riguarda la poesia filosofica di Dante, è stata opportunamente indicata.⁶

Il richiamo, pur con le debite distinzioni, diventa più aderente ove, nel concetto di impulso umano, si comprenda anche l'aspetto specifico di impulso animale, nel senso inteso dal Santayana nella famosa opera *The Life of Reason* (1905-1906), in correlazione e unione con l'essenza ideale, come sembra autorizzare quanto l'Eliot scrive a proposito della *Vita Nuova*, nel saggio citato *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*. Infatti, nella teoria del correlativo oggettivo applicato a Dante e alla *Commedia* l'allegoria è espressione visiva di forme intellegibili, che la poesia evoca a volte inconsapevolmente e, più spesso, coscientemente, sia pure nel « raptus » disinteressato della pura contemplazione poetica. Il rapporto tra Eliot e Santayana, nella concezione dell'arte, va però, a nostro avviso, considerato a volte sostanziale ma più spesso approssimativo e incidentale, nel senso che, mentre la concezione dell'arte in Santayana tende a risolversi, come abbiamo detto, in una forma di attività della ragione, sospinta dall'istinto naturale verso la conoscenza dell'essere ideale e si pone come forma di conoscenza estetica solo per gradualità distinguibile dalla conoscenza razionale, l'arte, secondo Eliot, si pone come fatto autonomo, comprendente le forme intellettuali, ma distinto da esse per il prevalere dell'interesse poetico e dell'emozione artistica sull'interesse filosofico. E il fatto poetico è talmente disinteressato, nella teoria di Eliot, — su cui agisce anche in qualche modo la concezione di Husserl⁷ — che si pone come un'arte del tutto autonoma rispetto alla filosofia, non confondibile e nemmeno combinabile in momenti diversi nella stessa persona: « The poet makes poetry, the metaphysician makes metaphysics, the bee makes honey, the spider secrets a filament; you can hardly say that any of these agents believes: he merely does ». ⁸

⁶ Cfr. G. SANTAYANA, *Three Philosophical Poets*, in *Selected Critical Writings* (by Norman Henfrey), Cambridge, Harvard University, 1910 [*Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. I].

⁷ ELIOT, op. cit., p. 138.

⁸ « Il poeta fa poesia, il metafisico fa metafisica, l'ape fa il miele, il ragno secreta un filamento; difficilmente si può dire che ognuno di questi soggetti creda: essi fanno semplicemente ». (ELIOT, op. cit., p. 138).

Di conseguenza non possono coincidere nella stessa attività la fede poetica e la fede religiosa o filosofica, in base alla teoria dei diversi significati, che la fede ha nelle differenti menti secondo l'attività verso cui esse sono orientate (Husserl, *Theory of Belief*). « I doubt — afferma Eliot — whether belief proper enters into the activity of a great poet, « qua » poet. That is, Dante, « qua » poet, did not believe or disbelieve in the Thomist cosmology or theory of the soul: he merely made use of it, or a fusion took place between his initial emotional impulses and a theory, for the purpose of making poetry ». ⁹ In base a questo concetto egli insiste nell'avvertire che si può leggere Dante senza condividere la sua fede religiosa o credere alla filosofia di S. Tommaso, che fa da impalcatura o da sostrato alla sua poesia. ¹⁰

Tale dualità di poesia e filosofia, di credo religioso e credo poetico raggiunge in Eliot la suindicata punta estrema di inconciliabilità, da potersi superare soltanto per l'occasionale fusione, dovuta all'elemento catalizzatore dell'ispirazione e a tutto vantaggio della poesia, laddove nel Santayana i due aspetti tendono sì a distinguersi, ma come momenti dello stesso progresso della ragione, convergenti verso una stessa finalità: il raggiungimento di uno stato di felicità, che si configura nella teoria come un'attuazione d'ideali. Nel momento della contemplazione artistica, intesa come risultato dell'immaginazione, che nasce dalla regione della « sensibilità dispiegata » (*deployed sensibility*), se si manifesta come stimolo congeniale all'anima, si attua la manifestazione di Dio così come, analogamente e in forma sistematica, si attua la stessa manifestazione nel momento della conoscenza filosofica. Si perviene così alla contemplazione dell'Essere in tutto il suo ordine ed il suo valore: « c'è allora una reale proprietà nel definire la bellezza come manifestazione di Dio ai sensi, dal momento che, nella regione del senso, la percezione della bellezza esemplifica quell'adeguatezza e quella perfezione che noi, in genere, oggettiviamo nell'idea di Dio ». ¹¹ Ancora più compiutamente: « The theory is a contemplation of all things, in their order and worth... A philosopher who attains it is, for the moment, a poet; and a poet who turns his practised and passionate imagination on the order of all things or anything in the light of the whole, is for that moment, a philosopher ». ¹²

⁹ « Dubito che la vera fede — afferma Eliot — entri nell'attività di un grande poeta in quanto poeta. Cioè Dante, in quanto poeta, non si può dire che abbia creduto o no alla cosmologia o alla teoria dell'anima tomistica: egli ne ha semplicemente fatto uso, oppure una fusione avvenne tra i suoi impulsi emozionali iniziali e una teoria, allo scopo di far poesia ». (ELIOT, op. cit., p. 138).

¹⁰ Cfr. Eliot, *Dante*, in *Selected Essays*, London 1966 (ristampa).

¹¹ G. SANTAYANA, *The Sense of Beauty*, introd., 1896.

¹² « La teoria è una contemplazione di tutte le cose, nel loro ordine e

La visione dell'arte del Santayana, — così piena di suggestioni romantiche, che riconducono direttamente al Novalis — intesa come manifestazione della totalità, dell'unità integrale delle facoltà della ragione, dello spirito e della pienezza vitale; intesa come contemplazione disinteressata, pura teoreticità, pur nel tramite della sensibilità e nell'individuazione del suo punto di partenza nel « congenial stimulus to the soul », insieme con l'applicazione di questo concetto alla poesia di Dante, offrono all'Eliot un avvio o un elemento di meditazione da cui non si può prescindere; offrono inoltre un elemento di netta divergenza, che si esprime inequivocabilmente nel pensiero estetico della maturità di Eliot, ma che potrebbe ritrovarsi forse più chiaramente, come punto di accordo positivo, alla confluenza poetica, sociologica e umana dell'ultimo Eliot.

Se si considera, infatti, il cammino del pensiero estetico eliotiano, indipendentemente dai suoi approdi a conclusioni soggettive di natura spirituale, espresse anche in poesia, non si può non notare il comune punto di partenza già indicato precedentemente ed individuato per ambedue nell'iniziale impulso umano di ogni poesia.

Mentre, però, nel pensiero di Eliot l'impulso umano si risolve in emozione poetica attraverso un processo di spersonalizzazione del dato esistenziale, filosofico e religioso e raggiunge la sua unità in sè stesso e nel complesso ordinato di emozioni poetiche organizzato dalla sensibilità unitaria, per Santayana l'impulso umano iniziale si sviluppa, sì, anch'esso unitariamente, sul terreno della « deployed sensibility », ma in senso congeniale alla persona, come manifestazione esistenziale di esperienze artistiche che, neoplatonicamente, nell'esistente poetico esprimono ed evocano le essenze ideali. E ancora, mentre per Eliot ogni cosa che accade nel proprio tempo, indipendentemente dalla propria validità filosofico-religiosa, offre al poeta la possibilità di esprimere la più grande intensità emozionale del suo tempo, come avvenne analogamente per Dante, Shakespeare, Baudelaire, etc., per Santayana la poesia è sempre rivelazione di Dio nel proprio tempo e contributo al progresso e alla umana felicità, intesa come attuazione di pienezza vitale della ragione. Mentre per Eliot la poesia, di là dall'emozione artistica, può provocare solo « consolazione », strana consolazione, che viene data ugualmente da scrittori così diversi come Dante e Shakespeare,¹³ per Santayana l'arte rende migliori le condizioni del-

nel loro valore... Un filosofo che pervenga ad essa, per un momento, è un poeta; e un poeta che volga la sua immaginazione abile ed appassionata all'ordine di tutte le cose, o ad ogni cosa sotto la luce del tutto, in quel momento, è un filosofo». (G. SANTAYANA, *Three Philosophical Poets*, 1910. in *Selected Critical Writings* (by N. Henfrey).

¹³ ELIOT, op. cit., p. 137.

l'esistenza, opera un processo di redenzione attraverso il rapporto armonico tra « existence » ed « essence »; tende a dare felicità. La concezione platonico-naturalistica di Santayana che, come visione d'insieme, appare più evidente attraverso il concetto greco di armonia o germanico di visione unitaria del Tutto (Ganzheit), come egli si esprime a proposito di Goethe, e la corrispondenza platonico-aristotelica ideale-reale nel processo dialettico di elevazione alla scoperta dell'Essere primo, coincidente con il processo dialettico dell'elevazione dell'individuo stesso verso forme superiori di conoscenza e di vita, appare più aderente a quella che fu la concezione tomistico-dantesca dell'arte ed anche, per alcuni aspetti, dell'idealismo ontologico del periodo romantico, ora connessi con i motivi sociologici ed esistenzialistici della cultura moderna. In Eliot invece, specie nell'Eliot di *The Sacred Wood* e dei saggi raccolti in *Selected Essays*, se è avvertita l'esigenza unitaria dell'Essere e la presenza nella poesia di una verità sostanziale, che non incrina tale salda unità, ma è insieme conquista e rivelazione, d'altra parte il prevalere del momento estetico si accentua e sembra quasi esasperare il motivo stilistico in una ricerca d'annullamento di ogni altro interesse nel supremo momento dell'emozione poetica. In questo senso potrebbe aver ragione M. Praz quando, dopo aver affermato l'indiscussa influenza di Santayana, come degli altri dantisti di Harvard, sulla formazione del culto dantesco di Eliot, ne sminuisce l'incidenza a favore di un preminente impulso dato alla scoperta di Dante « da critici non accademici, da cavalieri erranti della cultura. Arthur Symons gli rivelò Laforgue; Ezra Pound, col suo volume *The Spirit of Romance* (1910), e, più ancora, colla sua viva conversazione, lo rese consapevole della grandezza di Dante, gli dette quell'impressione di sorpresa che nessuna autorità cattedratica sul poeta avrebbe potuto comunicargli. Prima di conoscere *The Spirit of Romance* e di avere opportunità di colloqui con Ezra Pound, Eliot aveva fatto letture superficiali dei poeti italiani dei primi secoli, specie dei due Guidi e di Cino, ma fu il Pound a stimolare il suo interesse per essi, a renderglieli vivi ». ¹⁴ E' innegabile la suggestione esercitata dal Pound, non soltanto per la formula del « correlativo oggettivo », che, d'altronde, di là dal Pound risale a Washington Allston, ¹⁵ quanto per quella aderenza al gusto musicale della poesia, che la rende accessibile, di là d'ogni significato intellettuale e piacevole al primo contatto sonoro. Resta fondamentale e permanente in Eliot il concetto di emozione pura e di suggestione musicale immediata. È però, d'altronde, egualmente

¹⁴ PRAZ, T. S. Eliot e Dante (lettera dell'Eliot), in *Machiavelli in Inghilterra*, Roma 1942, p. 240.

¹⁵ Cfr. R. W. Stallman, *The Critic's Notebook*, Minneapolis 1950, p. 116. Coerenza tra immagine visiva e immagine uditiva, tra forma e ritmo.

resistente in Eliot il concetto della poesia come contemplazione pura, come prodotto dell'immaginazione visiva accanto a quella di emozione musicale pura, come prodotto dell'immaginazione uditiva. Il che fa sì che il senso musicale e la condiscendenza di Eliot verso Coleridge e verso il concetto romantico di poesia dell'inconscio e del primitivo si fermi ai limiti del simbolismo classico — « classico » nel senso indicato da Eliot: « Noi sentiamo che se il classicismo è veramente un ideale di valore, esso deve offrirci l'ampiezza e la forza sinteticamente ritrovabili nello spirito medievale di Dante; poiché è nella *Divina Commedia*, più che altrove, che noi troviamo lo spirito classico in una lingua moderna » —.¹⁶ In esso l'elemento ritmico e musicale precede l'immagine visiva, che è, a sua volta, l'equivalente del pensiero, ma non la sostituisce né la altera e, tanto meno, la esclude completamente. « The feeling of syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality ».¹⁷ La posizione di Eliot diventa ancora più chiara quando avverte: « Noi tocchiamo la superficie di quei sentimenti che solo la musica può esprimere. Non dobbiamo mai emulare la musica, perché arrivare alla condizione della musica sarebbe l'annientamento della poesia ».¹⁸ Il concetto di musica ferma Eliot alle soglie di quello che Jung chiama « the collective unconscious » e non distrugge il contatto tra poesia e conoscenza e, conseguentemente, tra primitivo e moderno. Sembra paradossale questo duplice accostamento per cui « l'artista è più primitivo e più civilizzato dei suoi contemporanei ».¹⁹ Ove però si tenga presente quanto Eliot afferma nel saggio studiato *Tradition and Individual Talent*, si avrà chiaro il suo pensiero su questo accostamento, per cui ogni ritorno al passato, sia pure ritrovato attra-

16 Cfr. anche E. R. Curtius, *Dante*, par. 1, « Dante als Klassiker », in *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, 2^a ed., p. 353.

17 «La sensibilità per la sillaba ed il ritmo penetra di gran lunga sotto i livelli coscienti del pensiero e del sentimento, rinvigorisce ogni parola, sprofonda nel più primitivo e dimenticato, ritorna alle origini e richiama alla memoria qualcosa, cerca la fine e l'inizio. Esso agisce attraverso il pensiero, certamente, o non senza il pensiero nel senso comune, e fonde il vecchio e il dimenticato, il comune e il corrente, il nuovo e il sorprendente, la più antica e la più civile intelligenza ». (ELIOT, *The Use of Poetry*, London 1967, pp. 118-19).

18 ELIOT, *Poetry and Drama* (cfr. WELLEK, *The Criticism of T. S. Eliot*, in « *The Sewanee Review* », July 1956, p. 421).

19 ELIOT, *Egoist*, V, 105 (cfr. WELLEK, ed. cit., p. 421).

verso gli echi remoti e le indistinte risonanze prodotte dal ritmo di un'antica poesia negli strati dell'inconscio, esprime sempre — o che il lettore sia soltanto uno che gusta la poesia, o che esso sia un poeta che rinnova, in ritmi attuali, la suggestione dell'antica poesia — il senso del tempo, si attua sempre come una storia, che è l'essenza dell'universalità del poeta. Ogni poeta esprime in questo senso la civiltà del suo tempo nel suo complesso di elementi individuali e collettivi, filosofici e religiosi.

Soltanto dopo quanto abbiamo premesso, e nel senso e nei limiti entro cui abbiamo fissato il significato e la funzione dell'immaginazione uditiva e del senso musicale, possiamo intendere, senza restare sorpresi o, peggio, perplessi, quanto Eliot afferma, ripetutamente, nel saggio *Dante* del 1929, circa la possibilità, anche per un lettore di lingua diversa, di gustare Dante prima di comprenderne non solo il pieno significato letterale, ma nemmeno il pieno significato intellettuale riposto dietro la lucidità musicale della parola: « What is surprising about the poetry of Dante is that it is, in one sense, extremely easy to read. It is a test (a positive test, I do not assert that it is always valid negatively), that genuine poetry can communicate before it is understood. The impression can be verified on fuller knowledge; I have found with Dante and with several other poets in languages in which I was unskilled, that about such impressions there was nothing fanciful. They were not due, that is, to misunderstanding the passage, or to reading into it something not there, or to accidental sentimental evocations out of my own past. The impression was new, and of, I believe, the objective « poetic emotion ». ²⁰

Il divario tra godimento e comprensione non esclude la relazione tra sentimento e pensiero, ma si pone sulla base della indicata validità oggettiva, come una differenza tra momenti diversi del processo di godimento della poesia, anzi ne costituisce anche una verifica e una convalida: « The enjoyment of the *Divine Comedy* is a continuous process. If you get nothing out of it at first, you probably never will; but if from your first deciphering of it there comes now and then some direct shock of poetic intensity, nothing but laziness can deaden

²⁰ « Ciò che sorprende della poesia di Dante è che, in un senso, essa è estremamente facile da leggersi. È questa una prova (una prova positiva, non sostengo che sia sempre valida negativamente) che la poesia genuina può comunicare prima di essere verificata su una conoscenza più profonda; ho trovato in Dante e in molti altri poeti di lingua nella quale io non ero molto versato, che in tali impressioni non v'era nulla di fantasioso. Esse non erano dovute cioè ad un fraintendimento del passo, o a leggervi qualcosa che non c'era, o ad un'accidentale evocazione sentimentale del mio passato. L'impressione era nuova ed era, ritengo, di oggettiva 'emozione poetica' ». (ELIOT, *Dante*, 1929, in *Selected Essays*, London 1966, p. 238).

the desire for fuller and fuller knowledge ». ²¹ Appare evidente, da quanto si è citato, che la progressiva penetrazione nel significato della poesia, per quanto riguarda Dante, significa una progressiva penetrazione nelle fonti dell'emozione poetica e della creazione artistica. Alle origini della creazione artistica si ritrova la collaborazione tra sentimento e pensiero. Il correlativo oggettivo del pensiero rimanda al pensiero di cui è l'equivalente e riceve da questo un'amplificazione di emozione, la quale resta emozione poetica, forma poetica autonoma, pensiero tradotto in sensazione, in immagine, pensiero reso percepibile. René Wellek, nel suo saggio *The Criticism of T. S. Eliot*, in *The Sewanee Review*, July 1956, tende a ridurre il divario tra emozione poetica e pensiero, che a noi sembra molto netto nella poetica eliotiana, nel senso che abbiamo indicato nell'esaminare i saggi di *The Sacred Wood*. Egli scrive: « Il vocabolario emozionale psicologico, che permea tutta la critica di Eliot, falsifica la sua veduta centrale. Eliot, apparentemente influenzato dalla sua lettura di De Gourmont e più tardi impressionato dal gergo di Richards, fu incapace di allontanarsi dalla vista, secondo cui la poesia ha uno scopo puramente 'emozionale'. Sembra non avere altro vocabolario per definire lo stato estetico della mente, sebbene egli una volta descriva 'il fine del godimento della poesia' come 'una pura contemplazione da cui sono rimossi tutti gli elementi di emozione personale' ²² e sebbene si riferisca alla letteratura come a un 'mezzo di piacere raffinato ed intellettuale'. Ma l'enfasi sull'emozione oscura il nocciolo dell'idea di poesia di Eliot: un'unione d'intelletto e d'emozione, e il bisogno dell'artista di una 'sensibilità unificata', sensibilità che non significa meramente una parte della mente dell'uomo, ma tutta nella sua integrità ». ²³

Secondo noi il pensiero di Eliot circa la sensibilità unificata è di natura diversa: essa unifica le emozioni, le forme oggettivate dell'immaginazione tra loro, sia nella creazione artistica nonché nell'intelligenza critica, non unifica pensiero ed emozione poetica. Non avrebbe significato altrimenti e, soprattutto, non avrebbe validità oggettiva il concetto di « spersonalizzazione » della creazione poetica, su cui tanto insiste Eliot e che consiste nel lasciare nel retroscena o nel sottofondo ogni elemento soggettivo e ogni contenuto di natura filosofica o psicologica.

²¹ « Il godimento della *Divina Commedia* è un processo continuo. Se non si trae nulla alla prima lettura, probabilmente non si riuscirà mai più a farlo. Ma, se alla prima interpretazione di essa, si è colpiti di tanto in tanto da una forte emozione d'intensità poetica, nulla, eccetto che la pigrizia, può smorzare il desiderio di una conoscenza sempre più completa ». (ELIOT, *Dante*, 1929, ed. cit., p. 238).

²² ELIOT, *The Sacred Wood*, ed. cit., p. 13, introd.

²³ WELLEK, op. cit. p. 410.

Eliot nega effettivamente la possibilità del poeta-filosofo, ma non nega la possibilità della poesia filosofica.

Ed è anche in questo la divergenza con il pensiero estetico di Santayana, visto nel concetto più significativo e caratterizzante del « poeta ut philosophus » e del « philosophus ut poeta », per quanto ambedue pervengano, tra filosofia e poesia, per vie diverse, alla visione unitaria dell'essere. Una coincidenza, nell'unico modo consentito dalla teoria di Eliot, è possibile soltanto nel senso che la filosofia di S. Tommaso o, meglio, il complesso delle idee filosofiche assorbite dalla cultura del tempo e tradotte in poesia, costituiscono un'impalcatura indispensabile alla poesia, un'impalcatura in cui si proietta una visione unitaria dell'universo, una struttura coerente con una concezione filosofico-teologica e religiosa generalizzate, divenuta comune, ma insieme propria di Dante, perché parte integrante e indivisibile del suo mondo poetico, del suo complesso ordinato di visioni e di emozioni artistiche.

Si può dire che l'unità di pensiero e di visione poetica, per cui anche le emozioni personali oltre che la produzione poetica vengono a inserirsi, per un effetto della sensibilità del proprio tempo, tipica dei grandi poeti, in una concezione unitaria universale, coerente e insieme comune alla comune cultura medievale, fu caratteristica di Dante e del suo tempo.²⁴

Per effetto del Rinascimento, della Riforma e di quanto avvenne successivamente, si attua quella dissociazione tra parola, pensiero, sentimento religioso e poesia, che coincide colla fine del pensiero e della civiltà di tipo medievale e con la disintegrazione dell'unità culturale europea. Si cade così nel soggettivismo moderno, che, per Eliot, ai fini della poesia, non ha molta rilevanza, mentre per il Santayana ha importanza per il fatto che, perdendosi il senso e la visione unitaria dell'essere, l'elemento ideale, scoperto attraverso l'elemento naturale, la visione armonica dell'essere, si perde il senso della poesia come apportatrice di civiltà e di felicità. Siffatto tipo di poesia però rivive il suo grande momento nell'età moderna, con il Goethe, nel quale si può individuare, secondo il Santayana, addirittura un superamento della visione dantesca per un inveramento psicologico, per un ampliamento della visione della totalità attraverso l'infinito della natura, in una concezione di tipo romantico. Dante, invece, in un certo senso, tradisce la natura, rifugiandosi nel trascendente e pervenendo così ad un impoverimento dell'umanità e dello spirito vitale, che, nella natura, primieramente si attua.²⁵

²⁴ Cfr. ELIOT, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, cit.

²⁵ Cfr. SANTAYANA, *Three Philosophical Poets*, ed. cit., pp. 154-55.

UNIVERSALITA' DI DANTE — SIGNIFICATO EUROPEO
DEL LINGUAGGIO E DELLA POESIA — IL METODO
DELL'ALLEGORIA E L'IMMAGINAZIONE VISIVA
— LA POESIA COME VISIONE

Eliot riconosce, e non senza rammarico, che subito dopo Dante, con la fine del pensiero e della civiltà medievale, veniva a disintegrarsi l'unità culturale, religiosa e linguistica dell'Europa, e insieme veniva a perdersi quella visione unitaria dell'universo, quell'associazione tra pensiero e religione, che era un abito comune agli uomini del Medioevo. Tale unità spirituale e linguistica rendeva e rende ancora, tra l'altro, universale e facile a comprendersi la poesia di Dante. Il concetto di universale è qui usato da Eliot, non come termine inteso a dare una misura della estensione delle emozioni umane contenute nella poesia di Dante — in questo, Shakespeare non è meno universale di Dante — ma come indicazione della dimensione europea di quella poesia, della più ampia capacità d'essere compresa, non solo dagli uomini colti di tutta Europa nel tempo di Dante, ma anche da quelli dell'età moderna, per il carattere della lingua adoperata:

*«...the Italian vernacular of the late Middle Ages was still very close to Latin, as literary expression, for the reason that the men, like Dante, who used it, were trained, in philosophy and all abstract subjects, in mediaeval Latin. Now mediaeval Latin is a very fine language; fine prose and fine verse were written in it; and it had the quality of a highly developed and literary Esperanto. When you read modern philosophy, in English, French, German, and Italian, you must be struck by national or racial differences of thought (mathematics is now the only universal language); but mediaeval Latin tended to concentrate on what men of various races and lands could think together. Some of the character of this universal language seems to me to inhere in Dante's Florentine speech; and the localization («Florentine» speech) seems if anything to emphasize the universality, because it cuts across the modern division of nationality. To enjoy any French or German poetry, I think one needs to have some sympathy with the French or German mind; Dante, none the less an Italian and a patriot, is, first a European».*¹

¹ «...Il volgare italiano del tardo Medioevo era ancora molto vicino al latino come espressione letteraria, perchè gli uomini, come Dante, che

La lucidità poetica dello stile di Dante è pura lucidità, dovuta, sì, all'uso della lingua fiorentina del Trecento, alla nitidezza delle immagini di pura poesia, in cui trova oggettivazione distinta il suo pensiero, ma soprattutto a quella traslucidità della parola poetica, che non è solo l'effetto della superiore sensibilità dell'uomo e della forza espressiva del poeta, ma una capacità intrinseca, una naturale freschezza di linguaggio, un'intensità di comunicativa, che si spiega soltanto col fatto che essa è prodotto di una particolare civiltà e di una particolare psicologia collettiva, che s'inserisce in un tipo comune di cultura d'ampiezza europea.

La filosofia, che sta dietro alla poesia di Dante, è la filosofia di S. Tommaso, in cui vengono a confluire diverse correnti filosofiche, che possono proiettarsi su uno schermo geografico europeo: attraverso S. Agostino e Boezio c'è la tradizione platonica e neo-platonica, e quindi la scuola di S. Bonaventura e di Cassiodoro e d'Isidoro di Siviglia e di Gregorio Magno ed il monachesimo occidentale; per altra via, vi confluiscono, su basi aristoteliche, inserite nella tradizione araba, l'insegnamento d'Alberto Magno, che era tedesco, i risultati della scolastica e l'esperienza mistica di Beda, di Riccardo e Ugo di S. Vittore, che erano scozzesi, di Abelardo, francese. Vi confluiscono, accanto al nuovo testamento e alla tradizione greco-romana, l'antico testamento e la tradizione orientale indiana e israeliana, nelle rielaborazioni e nelle rifrangenze filosofiche e artistico-poetiche medievali. Sono presenti, per vario modo, i complessi aspetti della latinità medievale. Dante è così profondamente intriso e permeato dalla civiltà del suo tempo, che le sue stesse reazioni individuali, di fronte a un'emozione biografica, alla crisi dell'amore e della morte di Beatrice, si risolvono in formule psicologiche e poetiche tali da inserirsi in quella cultura, integrarla e modificarla, con un atteggiamento, che conferisce validità universale e trascendente alle visioni e alle emozioni nate da quel-

lo usavano, ricevevano in latino medievale la loro istruzione in filosofia ed in tutte le materie astratte. Ora, il latino medievale è una lingua molto bella; bella prosa e bella poesia furono scritte in tale lingua; ed essa ebbe le caratteristiche di un Esperanto, altamente sviluppato e letterario. Quando si legge la poesia moderna in inglese, francese, tedesco e italiano, si rimane colpiti dalle differenze nazionali o razziali di pensiero; le lingue moderne tendono a separare il pensiero astratto (la matematica è ora l'unica lingua universale); ma il latino medievale tendeva a concentrare ciò che uomini di varie razze e paesi potevano pensare insieme. Qualcuno dei caratteri di questa lingua universale mi sembra sia stato ereditato dalla lingua fiorentina di Dante; e la localizzazione (parlata « fiorentina ») non sminuisce affatto il carattere universale perchè elimina le attuali divisioni di nazionalità. Per gustare qualunque poesia francese o tedesca, penso che bisognerebbe avere qualche simpatia per il pensiero francese o tedesco; Dante, ancor prima d'essere un italiano e un patriota, fu un europeo ». (ELIOT, *Dante*, 1929, p. 239).

l'amore. — « The great poet, in writing himself, writes his time. Thus Dante, hardly knowing it, became the voice of the thirteenth century ». ² La tradizione di cultura che influì su Dante, e su cui Dante operò, era di così vasta portata e di tale validità, che, nonostante la disintegrazione dell'unità europea, è rimasta tuttora valida e costituisce uno sfondo di tale ampiezza da costringere ogni nuovo apporto della cultura occidentale moderna a prendere rilievo e significato solo se proiettato su di esso. Sulla base di questo concetto, Eliot offre un'annotazione puntuale sul carattere della cultura europea in uno dei suoi scritti più recenti e più vibranti del senso del tempo e della tradizione: « In poesia non v'è originalità completa, che nulla debba al passato. Ogni qualvolta nasce un Virgilio, un Dante, uno Shakespeare, un Goethe, l'intero futuro della poesia europea viene alterato. Quando è visto un grande poeta, certe cose sono state fatte una volta per tutte, né possono essere compiute di nuovo; ma, d'altro canto, ogni grande poeta aggiunge qualcosa al materiale complesso da cui si trarrà la poesia futura ». ³ Estendendo la sua attenzione a un aspetto fondamentale della cultura in cui si integra la poesia di Dante e riprendendo un concetto espresso in *The Sacred Wood*, nel saggio già citato *Tradition and Individual Talent*, così colloca la poesia sul piano della tradizione religiosa, che timbra di sé tutta l'arte dell'Occidente: « la forza dominante nella creazione di una cultura comune tra popoli, ciascuno dei quali abbia una cultura distinta, è la religione... parlo della comune tradizione cristiana, che ha fatto l'Europa quella che è, e dei comuni elementi culturali che questa cristianità ha portato seco. Se l'Asia venisse domani convertita al Cristianesimo, essa, per questo, non diverrebbe parte dell'Europa. Nella Cristianità le arti si sono sviluppate. In essa le leggi dell'Europa — fino ai tempi recenti — hanno avuto le loro radici. È contro uno sfondo cristiano che tutto il nostro pensiero acquista significato. Un singolo europeo può non credere che la fede cristiana sia vera, e, tuttavia, tutto ciò che egli dice e fa scaturisce dalla parte di cultura cristiana, di cui è erede e da quella trarrà significato ». ⁴

Il complesso mondo culturale, che caratterizza la civiltà medievale, tipicamente improntata di sentimento religioso cristiano, si trasferisce nella poesia di Dante, si trasfigura, ma conserva i segni distintivi della tradizione. Tali segni non si riscontrano soltanto nello sfondo filosofico e nell'impalcatura dottrina, ma si fanno sostanza spirituale e materia, che organizza

² Il grande poeta scrivendo se stesso, scrive il suo tempo. Perciò Dante difficilmente rendendosene conto divenne la voce del tredicesimo secolo.

³ ELIOT, *Appunti per una definizione della cultura*, Milano, Bompiani, 1952, p. 129.

⁴ ELIOT, *ivi*.

il mezzo dell'espressione poetica, ossia la parola. La comunicativa del linguaggio poetico di Dante, quel che Eliot definisce « lucidity », non è quindi soltanto un merito individuale di Dante, ma il risultato di tutta una cultura d'ampiezza europea, entro cui la parola di Dante si forma e si riconosce. Vero è che Dante scrive in lingua fiorentina; ma nella lingua fiorentina, secondo Eliot, sono presenti i segni fondamentali e più caratteristici del comune linguaggio europeo, cioè del latino medioevale, che fecondò tutte le lingue romanze, ma trovò una localizzazione più ricca di elementi comuni nella parlata fiorentina.

« The Italian of Dante, though essentially the Italian of to-day, is not in this way a modern language. The culture of Dante was not of one European country but of Europe. I am aware, of course, of a directness of speech which Dante shares with other great poets of pre-Reformation and pre-Renaissance times, notably Chaucer and Villon. Undoubtedly there is something in common between the three, so much that I should expect an admirer of any one of them to be an admirer of the others; and undoubtedly there is an opacity, or inspissation of poetic style throughout Europe after the Renaissance. But the lucidity and universality of Dante are far beyond those qualities in Villon and Chaucer, though they are akin.

*« Dante is "easier to read", for a foreigner who does not know Italian very well, for other reasons: but all related to this central reason, that in Dante's time Europe, with all its dissensions and dirtiness, was mentally more united than we can now conceive ».*⁵

Attraverso il senso della lucidità della parola poetica, Eliot supera il concetto di nazionalità e di sovranazionalità ghibellina, in cui la critica romantica, prevalentemente italiana, sembrava aver costretto la figura di Dante poeta. Il concetto foscoliano, comune, del resto, a Leopardi, al Mazzini, al Carducci, e non del tutto respinto nemmeno dalla scuola neo-guelfa italiana di Tommaseo e Gioberti, di un Dante fondatore dell'idioma nazionale e dell'idea di patria, animatore, insieme, dello spirito antipapale luterano e liberale, del patriottismo nazionale germanico e del liberalismo nazionale italiano, quindi proiettato dal Medioevo

⁵ L'italiano di Dante, nonostante sia essenzialmente l'italiano di oggi, non è, sotto questo aspetto, una lingua moderna. La cultura di Dante non apparteneva a un paese europeo, ma all'Europa. Sono consapevole, ovviamente, dell'immediatezza di linguaggio che Dante divide con altri poeti dell'epoca della pre-riforma e del pre-rinascimento, specialmente Chaucer e Villon. Indubbiamente v'è qualcosa di comune tra questi tre; tanto che mi aspetterei che un ammiratore di ciascuno di essi fosse un ammiratore pure degli altri; e certamente v'è un'opacità o un ispessimento dello stile poetico attraverso l'Europa dopo il Rinascimento. Ma la lucidità e l'universalità di Dante sono di gran lunga al di là delle stesse qualità in Villon e Chaucer, nonostante essi siano affini. Dante è più facile da leggersi per uno straniero, che non conosca molto bene l'italiano, per altre ragioni: ma tutte convergenti verso questa ragione centrale, che, cioè, al tempo di Dante, l'Europa, con tutti i suoi dissensi e le sue brutture, era mentalmente molto più unita di quanto non si possa concepire oggi ». (ELIOT, *Dante*, 1929, ed. cit., p. 240).

verso l'Età moderna, viene superato dall'Eliot, che riconduce Dante alle sue funzioni di rappresentante dello spirito universale del medioevo cristiano. E ciò senza disconoscere o annullare gli elementi nazionali e di modernità, presenti nel linguaggio poetico — come abbiamo indicato — ma riconducendo questi alla matrice originaria del latino medievale, in cui si ritrova il fondamento espressivo di ciò che di comune ancora conservano le diverse lingue europee come segno della persistenza di una comune tradizione culturale. In questo senso, Dante è più facile a leggersi e a capirsi di quanto non sia Chaucer o Villon, Shakespeare o un qualsiasi altro poeta moderno. Naturalmente, in Dante e nella lingua da lui usata veniva più facilmente a sintetizzarsi il senso della civiltà del tempo e, d'altra parte, la lingua italiana veniva a conservare tale caratteristica in maniera più fresca e genuina e, quindi, più universalmente comunicabile di quanto non fosse capace la lingua inglese, cui Eliot attribuisce, per causa delle infiltrazioni linguistiche meno vicine al latino medievale, una « opacity », per cui Chaucer è meno universale e meno lucido di Dante. C'è un'evidente esagerazione, insieme con un'innegabile sostanza di verità, in questa affermazione di Eliot, che sembrerebbe ridurre e quasi annullare, le differenze individuali di capacità poetiche, per cui Dante verrebbe a collocarsi in una posizione di distinzione più per quello che rappresenta che non per quello che è capace di fare. Il valore del genio e del talento individuale tendono, entro certi limiti, a essere diluiti dall'Eliot nel più ampio quadro dei valori culturali del tempo e dell'ambiente che rappresenta.

L'impostazione di Eliot riesce però ad evidenziare sempre meglio la figura di un Dante europeo e medievale. La *Divina Commedia* è, così, presentata come « summa poetica » del Medioevo, come « correlativo oggettivo » della « summa philosophica ». Il che prelude al concetto di E. R. Curtius della *Divina Commedia* come sintesi concettuale e poetica del Medioevo, come poesia di conclusione e di tramonto del Medioevo, come « voce di dieci secoli muti ». ⁶ Acquista rilievo tutto l'aspetto strutturale e dottrinario che gran parte della critica moderna, razionalista, romantica, idealistica era andata via via trascurando e ponendo in ombra, nell'ansia di cogliere significati più aderenti all'immediatezza storica e psicologica (De Sanctis) o risonanze di quella classicità rinascimentale ritenuta sempre valida e ricercata come ideale di forma da Carducci e Croce.

L'Eliot, come parallelamente più tardi il Curtius, va concentrando il suo interesse proprio sulla tradizione medievale, sul pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie del Me-

⁶ E. R. CURTIUS, *Dante und Latinität*, in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1954.

dioevo, sulle grandi strutture politiche, sociali e religiose: l'« Imperium », lo « Studium », il « Sacerdotium », le istituzioni in cui si affaticò l'anima di Dante nel tentativo di comprenderle, d'interpretarle, di discuterle, per cui sentì amore e disdegno, passione e simpatia, e per cui sofferse nel travaglio di tradurle in termini poetici. Acquista rilievo l'apporto ascetico culturale, che sollecita l'anima di Dante e tutta la sua poesia ad un moto ascensionale di ricerca di luce e d'infinito: luce intellettuale e spirituale insieme, « claritas » che è « splendor fidei », lumen intellectus; infinito, che è soddisfazione della naturale sete dell'uomo finito, approdo dell'ansia umana, unificazione dell'« amor intellectualis » della creatura con l'« amor intellectualis » del Creatore. Su questa base ascetica mette radici e prende consistenza il motivo dell'amore, che sostanza di sé le opere di Dante: la *Vita Nuova*, la *Monarchia* e la *Commedia*, nonché i metodi poetici, quali l'allegoria e la visione. Un riferimento esplicito si trova nel saggio *Dante e Donne*: « Esiste una mistica religiosa già manifestatasi nel dodicesimo secolo, e che fa capo al sistema che S. Tommaso d'Aquino espresse nel tredicesimo. Il suo punto di partenza si trova nella *Metafisica* aristotelica (1072 B e passim), nell'*Etica Nicomachea*, ed è l'opposto del bergsonismo. L'assoluto di Bergson s'ottiene, com'è risaputo, risalendo il corso del pensiero con lo spogliarsi spiritualmente di tutto l'apparato della distinzione e dell'analisi, con un tuffo nella corrente dell'esperienza immediata. Nel dodicesimo secolo la visione divina, o godimento di Dio, esige un processo al quale l'intelligenza doveva partecipare; l'uomo raggiungeva la beatitudine soltanto attraverso e per mezzo del pensiero discorsivo. Tale era la mistica all'epoca di Dante. Essa sembra differentissima dalla mistica di S. Ignazio di Loyola, di S. Teresa e di S. Giovanni della Croce ». ⁷ Del *Beniamino Minore* di Ugo di S. Vittore, in cui si riscontra un'alogia, sia pure esteriore, colle categorie di certe mistiche indiane e un tono apparentemente distaccato e impersonale, Eliot cita un passo fondamentale per la descrizione dell'itinerario mistico dello spirito. « Cogitatio per devia quaeque lento pede, sine respectu perventionis, passim huc illucque vagatur. Meditatio per ardua saepe et aspera ad directionis finem cum magna animi industria nititur. Contemplatio libero volatu quocumque eam fert impetus mira agilitate circumfertur. Cogitatio serpit. meditatio incedit, et tumultum currit. Contemplatio autem omnia circumvolat, et cum voluerit se in summis librat. Cogitatio est sine labore et fructu. In meditatione est labor cum fructu. Cogitatione permanet sine labore cum fructu. In cogitatione evagatio, in meditatione investigatio, in contemplatione

⁷ ELIOT, *Dante e Donne*, in *Dante*, a c. di L. Berti, Modena 1942, pp. 153-54.

'admiratio'. Ex imaginatione cogitatio, ex ratione meditatio, ex intelligentia contemplatio. Ecce tria ista, immaginatio, ratio, intelligentia ». ⁸

Il risultato dell'itinerario mistico è, pertanto, nella « contemplatio » e nell'« admiratio », termini del « raptus » mistico della visione. La visione, d'altronde, è una caratteristica della poesia di Dante, la quale non si può intendere se non ricorrendo al suindicato processo mistico, ch'è, insieme, spirituale ed estetico. Un'esaltazione interiore sostanza di sé l'ispirazione e il senso dell'essere finito, si tramuta in ricerca di esso negli aspetti del mondo esteriore, si trasforma in immagini visive:

« Dante's is a "visual" imagination. It is a visual imagination in a different sense from that of a modern painter of still life: it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions. It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten, but as good as any of our own. We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing visions — a practice now relegated to the aberrant and uneducated — was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming. We take it for granted that our dreams spring from below: possibly the quality of our dreams suffers in consequence ». ⁹

I sogni della mistica medievale invece nascevano dall'alto, erano un effetto del richiamo dell'Essere primo verso di sé, una suggestione d'infinito, che coglieva, con estrema intensità, l'essere finito e lo immergeva in una specie di « transfert », di alto sogno (« high dream »), di eccezionale concentrazione spirituale, in cui l'intelletto umano aveva la visione della realtà divina. Né questo tipo di sogno era vano, né la visione era l'effetto di una mente malata, la suggestione di colui che modernamente si dice un visionario, ma era l'intuizione, la contemplazione, piena d'ammirazione e di sorpresa, della realtà spirituale. La poesia di Dante è il correlativo oggettivo della « contemplatio », della « admiratio », dell'alto sogno, della sublime visione.

Diversamente da Eliot, ma in modo sostanzialmente corrispondente, J. Maritain coglie, a suo modo, questo tipico nascere dell'ispirazione del poeta medievale dal fondo della propria personalità, dall'essenza delle cose, attraverso una forma conosciti-

⁸ ELIOT, *Dante e Donne*, ed. cit., pp. 155-56.

⁹ « Quella di Dante è un'immaginazione « visiva ». E' un'immaginazione visiva in un senso differente da quella di un moderno pittore di nature morte: essa è visiva nel senso che egli visse in un'epoca in cui gli uomini avevano ancora visioni. Era un abito psicologico, il cui espediente noi abbiamo ormai dimenticato, ma buono quanto ognuno dei nostri. Quelli che facciamo noi non sono che sogni, ed abbiamo dimenticato che l'aver visioni — una pratica ormai relegata agli anormali ed agli ignoranti — una volta era una maniera di sognare disciplinata, più espressiva e interessante. Teniamo per concesso che i nostri sogni nascono dal basso: in conseguenza la qualità dei nostri sogni ne soffre ». (ELIOT, *Dante*, 1929, ed. cit., p. 243).

va, che sa d'unione mistica. Il concetto del Maritain è espresso nella forma dell'intuizione creativa e risale alla sostanza di alcune intuizioni estetiche tomistiche, sviluppate in chiave moderna: «L'intuizione creativa è un oscuro afferrare la propria personalità e l'essenza delle cose in una conoscenza attraverso l'unione, attraverso, cioè, una connaturalità che nasce nell'inconscio spirituale e che diviene fertile solo nell'opera». ¹⁰

L'arte è, pertanto, per il Maritain, espressione della personalità integrale attraverso un processo ispirativo, che, in sostanza, corrisponde a quello già descritto dall'Eliot con riferimento alla conoscenza mistica di Ugo di S. Vittore: «La poesia non è frutto dell'intelletto soltanto e neppure della sola immaginazione. Proceede, anzi, dalla totalità dell'uomo: senso, immaginazione, intelletto, amore, desiderio, istinto, sangue e spirito insieme». ¹¹

Il concetto del fenomeno artistico, come nascente dalla totalità dell'intervento umano, mentre è tipico dell'estetica tomistica, come abbiamo già notato (vedi in merito De Bruyne, *Études d'Esthétique Médiévale*, Brugge, 1946), ricorre come esigenza esplicitamente affermata in senso esistenzialista o storicista nell'estetica moderna del Sartre e dei marxisti (Lùkacs, Banfi, Della Volpe, ecc.). L'esigenza della personalità integrale e della partecipazione unitaria della totalità delle facoltà spirituali nel processo artistico è ripetutamente ribadita dall'Eliot, e, sostanzialmente, offre la chiave interpretativa dei suoi studi sulla poesia di Dante. Solo che il rapporto tra visione intellettuale o sogno e visione poetica segue un processo, che, nell'exasperata preoccupazione eliotiana di difendere ad ogni costo l'autonomia dell'arte, tende a distinguere nettamente i due momenti sino al punto d'annullare quasi, nel momento estetico della visione, il momento puramente conoscitivo. Si è a lungo discusso sulla difficoltà che questo procedere, pieno di sottili distinzioni, offre ad una chiara valutazione del pensiero estetico eliotiano. Quanto egli, però, dice nel saggio *Dante* del 1929 intorno al metodo dell'allegoria, chiarisce, nel modo migliore possibile, il suo concetto di poesia.

«I do not intend, in this essay, to go into questions of disputed interpretations of Dante's allegory. What is important for my purpose is the fact that the allegorical method was a definite method not confined to Italy; and the fact, apparently paradoxical, that the allegorical method makes for simplicity and intelligibility. We incline to think of allegory as a tiresome cross-word puzzle. We incline to associate it with dull poems (at best, The Romance of the Rose), and in a great poem to ignore it as

¹⁰ J. MARITAIN, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, 1953. (Trad. di C. Bussola e G. Tanzini, Brescia 1957), c. 4, *Creative Intuition and Knowledge*, p. 115.

¹¹ J. MARITAIN, *ivi*, p. 111.

irrelevant. What we ignore is, in a case like Dante's, its particular effect towards lucidity of style.


« I do not recommend, in first reading the first canto of the *Inferno*, worrying about the identity of the Leopard, the Lion, or the She-Wolf. It is really better, at the start, not to know or care what they do mean. What we should consider is not so much the meaning of the images, but the reverse process, that which led a man having an idea to express it in images. We have to consider the type of mind which by nature and "practice" tended to express itself in allegory; and, for a competent poet, allegory means "clear visual images". And clear visual images are given much more intensity by having a meaning — we do not need to know what that meaning is, but in our awareness of the image we must be aware that the meaning is there too. Allegory is only one poetic method, but it is a method which has very great advantages ». 12

Il metodo allegorico è capace di visualizzare lo spirituale, di tradurre in « chiare immagini vive », ricche di oggettiva rappresentatività, le visioni interiori. Sicché, tra espressione oggettiva e interiore conoscenza, vi è un indissolubile rapporto, che si manifesta nel poeta attraverso un processo di esteriorizzazione e, nel lettore, in quello inverso. Non sarebbe, però, poesia se l'immagine visiva non valesse poeticamente per se stessa. La lettura del canto primo dell'*Inferno* si gode inizialmente, senza fare alcuno sforzo per identificare il leopardo, il leone e la lupa: « It is really better, at the start, not to know or care what they do mean ». 13 In ciò è il valore della pura immagine. Nel caso dell'allegoria, essa incoercibilmente richiama, via via, attraverso l'eccitazione del gusto, che nei grandi poeti è indistruttibile, verso il suo significato originario; ma la penetrazio-

12 « Non voglio in questo saggio esaminare le questioni di contese interpretazioni dell'allegoria di Dante. Ciò che è importante per il mio scopo è il fatto che il metodo allegorico era un metodo preciso usato non solo in Italia: ed il fatto, apparentemente paradossale, che il metodo allegorico conduce alla semplicità ed all'intelligibilità. Noi siamo inclini a ritenere l'allegoria un noioso indovinello. Siamo inclini ad associarlo a poeti monotoni (nel caso migliore al *Romance de la Rose*) ed ignorarlo come irrilevante in un grande poema. Ciò che noi ignoriamo, in un caso simile a quello di Dante, è il suo particolare effetto a vantaggio della lucidità di stile.

Non raccomando, alla prima lettura del primo canto dell'*Inferno*, alcuno sforzo per identificare il Leopardo, il Leone, la Lupa. E' meglio, all'inizio, non sapere o curarsi di sapere ciò che essi significhino. Ciò che noi dovremmo considerare non è tanto il significato delle immagini, quanto il processo inverso: quello che conduce un uomo che possiede un'idea ad esprimerla in immagini. Bisogna considerare il tipo di mente che, per natura e pratica, tendeva ad esprimersi in allegoria: e, per un poeta competente, allegoria significa « chiare immagini vive ». E le chiare immagini vive hanno una maggiore intensità se hanno un significato. Non è necessario sapere quale sia questo significato, ma, nella nostra consapevolezza dell'immagine, bisogna essere consapevoli che in essa vi è pure un significato. L'allegoria è solo un metodo poetico; ma è un metodo che dà grandi vantaggi ». (ELIOT, *Dante*, 1929, ed. cit., pp. 242-44).

13 E' molto meglio, all'inizio, non sapere o curarsi di sapere ciò che essi significano ». (ELIOT, op. cit., p. 242).



ne nell'idea, che è stata tradotta in immagine, nel significato che sta al di là della forma allegorica, nella struttura filosofica, che la sorregge, piuttosto che distruggere, secondo Eliot, amplifica il significato poetico e conduce via via a cogliere il significato unitario delle singole parti del poema. Gli episodi della *Divina Commedia*, anche se gustati da soli, si caricano di una più ricca emozione poetica una volta inseriti nella visione unitaria del tutto. Le anime, i personaggi, collocati al loro posto, nell'ampio schema del mondo dantesco, presentano una fisionomia poetica, che è arricchita da quella particolare, energica delineazione, che emerge dallo sfondo morale e teologico, dalla posizione ideale, dall'ambientazione (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), dallo « stato » spirituale, che li caratterizza. L'episodio di Francesca da Rimini può essere gustato per sé stesso, come una pietosa vicenda umana di amore e di morte, ricca di particolari vibrazioni, ma acquisisce il suo vero significato poetico una volta inserito nell'ambiente spirituale della visione dantesca, del mondo ultraterreno, dello « stato » di dannazione, dove, nel permanere integro dell'umana personalità dei due amanti, si stabilisce il loro definitivo rapporto con Dio, in cui la individualità umana si esalta e si arricchisce di valori universali. Si tratta di uno sviluppo in senso poetico dei diversi piani della realtà, che il poeta intuisce ed esprime, nella sua totalità e unità, nei singoli episodi e in tutta l'opera. Così avviene anche nell'episodio di Ulisse, che dallo stato morale, in cui vien posto, riceve il suo ridimensionamento poetico e si libera delle amplificazioni romantiche di cui era stato sovraccaricato dalla critica tradizionale (Croce ed altri).

*« It reminds us that Hell is not a place but a "state"; that man is damned or blessed in the creatures of his imagination as well as in men who have actually lived; and that Hell, though a state, is a state which can only be thought of, and perhaps only experienced, by the projection of sensory images; and that the resurrection of the body has perhaps a deeper meaning than we understand. »*¹⁴

*« Proceeding through the Inferno on a first reading, we get a succession of phantasmagoric but clear images, of images which are coherent, in that each reinforces the last. »*¹⁵

« The experience of a poem is the experience both of a moment and of a lifetime. It is very much like our intenser experiences of other hu-

14 « Ci ricorda che l'Inferno non è un luogo, ma uno « stato »; che l'uomo è dannato o premiato nelle creature della sua immaginazione e negli uomini realmente vissuti; e che l'Inferno, sebbene sia uno stato, è uno stato di cui si può solo pensare, e che, forse, si può solo provare per mezzo della proiezione di immagini sensoriali; e che la resurrezione della carne ha forse un più profondo significato di quello che noi comprendiamo ». (ELIOT, op. cit., p. 250).

15 « Procedendo attraverso l'Inferno ad una prima lettura, percepiamo una successione di immagini fantasmagoriche, ma chiare, di immagini coerenti, ognuna delle quali avvalorata la precedente ». (ELIOT, *Dante*, 1929, ed. cit., p. 246).

man beings. There is a first, or an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror ("Ego dominus tuus"); a moment which can never be forgotten, but which is never repeated integrally; and yet which would become destitute of significance if it did not survive in a larger whole of experience, which survives inside a deeper and a calmer feeling ». 16

E' evidente che l'Eliot, attraverso la presentazione dei vari episodi e delle varie immagini isolate dei personaggi dell'*Inferno*, viventi di vita poetica autonoma, va cercando di ricostruire l'unità tra immagine oggettiva, emozione soggettiva e concetto.

L'*Inferno* è uno 'stato', le varie figure storiche s'intendono solo in quello stato e l'emozione individuale, che le ha suggerite, si concreta nella visione oggettiva di una situazione spirituale, di una realtà trascendente, percepita come immagine. I vari episodi si collegano e finiscono con l'intendersi veramente attraverso questa vita di relazione col tutto. Il tutto, però, è fatto anche di fede religiosa, per cui Eliot avverte la necessità di ribadire la distinzione tra fede religiosa o credo filosofico e consenso poetico; v'è un'unità poetica assolutamente indipendente dall'unità filosofica, ma tale unità filosofica, d'altronde, esiste insieme come complesso poetico e come struttura dottrina. A questo punto sembrerebbe emergere il contrasto crociano tra struttura e poesia, verso cui, spesso, il lettore delle pagine di Eliot sembra essere portato e verso cui è tentato di scivolare con tutte le conseguenze metodologiche ed estetiche. Da qui il continuo richiamo di Eliot a un valore poetico del tutto e a quella capacità della poesia di Dante d'ottenere un consenso poetico là dove ci si aspetterebbe un consenso filosofico o religioso. La difficoltà dell'interpretazione eliotiana è evidente, ma si risolve, con felice successo, in senso anticrociano.

Non c'è struttura filosofica vera e propria di natura meccanica. Nel saggio *Dante* (1917, in *The Sacred Wood*), l'impalcatura filosofica di tipo meccanico, relativa all'allegoria, era implicitamente ammessa anche se, subito dopo, negata. Qui, invece, il concetto, già espresso, di filosofia come visione, viene ripreso, ribadito e ampliato fino a risolvere in sé quasi ogni residuo di struttura meccanica. La poesia del *Purgatorio* non può prescindere dal motivo filosofico e religioso. Ciò non vuol dire che, per intenderla, bisogna essere cattolici o medievalisti:

16 «L'esperienza di un poema è, insieme, l'esperienza di un momento e di una vita. È molto simile alle nostre esperienze più intense degli altri esseri umani. Vi è un primo momento, o iniziale, che è unico, di forte emozione e sorpresa, anche di terrore («Ego dominus tuus»); un momento che non può essere mai dimenticato, ma che mai si ripete integralmente e che, tuttavia, diverrebbe privo di significato se non dovesse sopravvivere in una più larga totalità di esperienze, che sopravvive dentro un sentimento più profondo e più calmo», (ELIOT, op. cit., pp. 250-51).

«You are not called upon to believe what Dante believed, for your belief will not give you a groat's worth more of understanding and appreciation; but you are called upon more and more to understand it. If you can read poetry as poetry, you will "believe" in Dante's theology exactly as you believe in the physical reality of his journey; that is, you suspend both belief and disbelief. I will not deny that it may be in practice easier for a Catholic to grasp the meaning, in many places, than for the ordinary agnostic; but that is not because the Catholic believes, but because he has been instructed. It is a matter of knowledge and ignorance, not of belief or scepticism. The vital matter is that Dante's poem is a whole; that you must in the end come to understand every part in order to understand any part». 17.

Ma non è anche per il Croce pura poesia quella parte dottrina-
ria che riesce a risolversi in intuizione lirica? Non c'è un'analoga
di fondo nell'anticrocianesimo di Eliot? In realtà vi è in
Croce, pur nella tendenza a riconoscere come animate di suc-
cesso lirico molte parti strutturali e a veder quasi ricoperta di
fiori poetici l'immensa impalcatura della *Commedia*, una forte
pregiudiziale metodologica e di gusto, tendente ad escludere
dall'area della poesia gran parte della struttura filosofico-teolo-
gica e dell'allegoria e a ridurre in frammenti lirici il massiccio
edificio del poema. Gli è che il Croce è più predisposto a sen-
tire il peso negativo dell'aspetto filosofico ed a considerarlo co-
me elemento « allotrio », da separarsi dalla poesia: a lui basta
salvare le poche gemme liriche, che brillano d'indiscutibile luce
nell'insieme della materia emozionale e filosofica della poesia di
Dante. Egli resiste o è trattenuto dalle premesse metodologiche,
nel cogliere il senso musicale e l'aspetto visivo della poesia
filosofica, maldisposto come egli è a liberarsi della suggestione
del gusto contemporaneo o di un ideale di classicità tradi-
zionale e permanente, di tipo rinascimentale, per attendere al
valore sostanziale ed al senso d'attualità d'un metodo poetico,
che, se fu valido nel Medioevo, può essere oggi riscoperto. Gli
sfugge la possibilità della poesia filosofica e del sentimento del
trascendente, anche se un tipo di poesia mistica egli crede d'in-
dividuare in alcuni poeti (Iacopone da Todi, ecc.). Secondo lui,
in Dante prevale il sentimento dell'immanente, del mondo terre-
stre, e la sua poesia, per la chiarezza razionale, per il senso im-

17 «Non si è costretti a credere a ciò cui credette Dante perchè il fatto che si creda non aggiunge nulla alla comprensione ed all'apprezzamento: si è, al contrario, costretti sempre più a capirlo. Se puoi leggere la poesia per la poesia, tu 'crederai' nella teologia di Dante esattamente come credi nella realtà fisica del suo viaggio; cioè tu sospendi di credere e di non credere. Non nego che in pratica può essere più facile per un cattolico afferrare il significato di molti passi, di quanto non lo sia per un qualsiasi agnostico; ma ciò non è perchè il cattolico crede, ma perchè egli ha avuto quella determinata istruzione. Si tratta di conoscenza o ignoranza, non di credo o scetticismo. La questione capitale è che il poema di Dante è un tutto unitario; che bisogna giungere a capirne ciascuna parte per poterne capire il tutto». (ELIOT, op. cit., p. 258).

mediato del mondo sensibile, ha le caratteristiche opposte a quelle della poesia promossa da un'emozione ascetica. « Se alla ferma fede nella vita oltremondana come vera ed eterna vita si univa nell'animo di Dante fortissimo il sentimento delle cose mondane, se al suo poema posero mano e cielo e terra, la conseguenza che si presenta aperta è che, a rigor di termini, la rappresentazione dell'altro mondo, dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, non poteva essere soggetto intrinseco della sua poesia e motivo generatore e dominante. Una rappresentazione di questa sorta avrebbe richiesto un assoluto predominio del sentire del trascendente su quello dell'immanente, una disposizione qual'è propria dei mistici ed asceti, aborrente dal mondo, aspra e feroce, o estasiata e beata, e di cui è dato rinvenire qualche poetico assaggio nell'innografia cristiana o in alcuni cantici di fra' Iacopone. Il ritmo sarebbe stato allora molto accelerato, e le immagini affioranti e sparenti, energiche in certi tratti, vaghe e sfumate nel resto, quali si accennano nelle aspirazioni e nel terrore, premute d'ogni intorno dalla presenza del Dio. Ciò che più volte si è detto dai critici del *Paradiso* dantesco, che non si sarebbe dovuto svolgere come particolareggiata descrizione, ma condensare tutto in un alato canto lirico, esprimente l'aspirazione a non so che divino e inattingibile, sarebbe da dire, tal quale, dell'*Inferno*, mutando bensì la sua aspirazione nel suo contrario, nel terrore ed orrore, e del *Purgatorio*, cangiandola in un misto di timore e di speranza, di ambascia e di gioia.

Ma Dante, quando compose la *Commedia*, non era in questa stretta condizione di spirito, sibbene in una assai più varia e complessa, e l'altro mondo non si sovrapponeva nella sua commossa fantasia al mondo, si invece apparteneva con esso a un sol mondo, al mondo del suo interessamento spirituale, nel quale l'uno e l'altro avevano parte, e il secondo forse maggiore che non il primo, e certo non minore, sicché il primo non poteva per niun conto soverchiare e assoggettarsi l'altro ».¹⁸

Del tutto esclusa dal campo della poesia è l'allegoria, considerata dal Croce come indovinello da sciogliere, non come metodo di poesia, anzi, come l'antitesi della poesia, da comprendersi tutta nell'alloctria'. « Nella poesia, l'allegoria non ha mai luogo: se ne parla bensì, ma, quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova: ombra vana perfino nell'aspetto, nonché all'abbracciare. Due casi, infatti, possono darsi; il primo dei quali è che l'allegoria sia congiunta « ab extra » con una poesia, con una vera e compiuta poesia, decretandosi, come s'è detto, per un atto di volontà, che tali personaggi, tali azioni, tali parole della poesia debbano stare anche a significare un certo fatto che è accaduto o accadrà, o una verità religiosa o un giu-

¹⁸ B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari 1966, pp. 49-50.

dizio morale o altro che sia. In questo caso, è chiaro che la poesia rimane intatta, e che essa sola può riguardare la storia della poesia, laddove tutto l'altro, il secondo senso — al cui sopravvenire il primo, la poesia, decadrebbe a un non-senso e si trasformerebbe in un oggetto che serve per segno — appartiene alla cerchia e alla storia della pratica. L'altro caso è che l'allegoria non lasci sussistere la poesia o non la lasci nascere, e al suo luogo ponga un complesso di immagini discordanti, poeticamente frigide e mute, e che perciò non sono vere immagini ma semplici segni; e in questo caso, non essendoci poesia, non c'è neppure oggetto alcuno di storia della poesia, ma solo l'avvertenza del limite di questa, del poeticamente fallito e nullo, del brutto. Un terzo caso, che si suol supporre, quello in cui si abbia bensì allegoria ma tradotta compiutamente in immagini, e tale che non rimanga fuori della poesia come nel primo caso e non la distrugga o impedisca come nel secondo, ma cooperi con essa e in essa, si dimostra apertamente contraddittorio, perchè, se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, fuori e contro la poesia, e se invece è davvero dentro la poesia, fusa e identificata con lei, vuol dire che allegoria non c'è, ma unicamente immagine poetica, la quale, ben s'intende, non si restringe mai a cosa materiale e finita, ed ha sempre valore spirituale e infinito». ¹⁹

Proprio sul tema dell'allegoria si pone la differenza di gusto e di capacità sostanziale nell'interpretare la poesia di Dante tra Eliot e Croce. Eliot non nasconde le difficoltà che si oppongono a un lettore, dalla sensibilità moderna, di sentire nella sua chiarezza e nella sua immediata trasparenza il valore della poesia di un poeta filosofo del Medioevo. C'è anzitutto il pregiudizio che la vera poesia debba essere quella che esprime sofferenza e dolore. I moderni si pongono istintivamente in un atteggiamento psicologico negativo di fronte alla poesia della felicità e della beatitudine. Eliot stesso confessa: « Rossetti's *Blessed Damsel*, first by my rapture and next by my revolt, held up my appreciation of Beatrice by many years ». ²⁰ Si richiede, pertanto, un certo sforzo — Eliot lo esige esplicitamente dai lettori moderni — per aderire al metodo poetico dell'allegoria. Si tratta di accettare il metodo, non colla logica dell'intelletto, ma colla logica della « sensibilità », la quale ci fa « sospendere » ogni atteggiamento riflessivo rispetto al sostrato filosofico e alla sostanza religiosa o, in una parola, al così detto « senso riposto » dell'allegoria, per mettere in mostra soltanto il gusto, cioè la sensibilità atta a cogliere, attraverso il ritmo e i valori fonici da una parte e attraverso la immagine e i valori visivi dall'altra,

¹⁹ B. CROCE, op. cit., pp. 13-14.

²⁰ « La *Blessed Damsel* di Rossetti per molti anni ostacolò il mio apprezzamento di Beatrice, prima col suo rapimento e poi colla mia rivolta ». (ELIOT, op. cit., p. 262).

l'efficacia poetica della poesia allegorica. L'allegoria è intesa da Eliot come metodo per percepire lo spirituale, per visualizzarlo, laddove, secondo il Croce, la poesia di Dante è valida soltanto a cogliere il sensibile e l'umano, l'immanente ed il terrestre e non lo spirituale. La diversa angolazione con cui Eliot misura la poesia di Dante è prodotta anche dal diverso concetto della poesia o, più precisamente, dal differente significato e dalla differente funzione che i due attribuiscono alla poesia. Infatti, mentre per il Croce la poesia è monistica, è voce isolata che sorge in un particolare momento d'esaltazione dell'individuo, momento lirico che esprime uno stato psicologico interiore in una forma di perenne validità, e può anche non rappresentare e interpretare il tempo e l'ambiente in cui nasce, per Eliot, invece, la poesia è pluralistica, nel senso vichiano di voce di un'intera civiltà, coglie il senso del tempo, ferma valori ideali permanenti in immagini di estrema capacità comunicativa. Nel caso specifico, la poesia di Dante non è considerata soltanto voce del cuore di Dante, ma voce di dieci secoli di civiltà e dell'ambiente culturale e sociale del suo tempo. Tradizione e senso del tempo, insieme con l'emozione soggettiva (dato biografico e psicologico), concorrono ad animare la voce del poeta, che ha sempre, secondo Eliot, un significato corale e che acquista una validità più o meno permanente per il concorso, insieme, dei valori ideali che contiene, della perfezione stilistica, e per l'universalità del linguaggio in cui essi vengono oggettivati.

La *Divina Commedia* è la « summa poetica » del Medioevo e, come tale, è intesa ad esprimere gli atteggiamenti, gli aspetti, i valori di quella civiltà, che ebbe prevalentemente caratteristiche mistiche e religiose e che colorò di motivi mistici e religiosi ogni elemento umano e persino l'impostazione estetica. Il problema che si pone Eliot, nel cercare d'interpretare la poesia di Dante, non è quello di escludere come impossibile un'intuizione lirica del trascendente, ma di stabilire come lo spirituale è stato reso da Dante in un linguaggio sensibilmente comunicabile e, cioè, in termini di « percezione ». Individuata la chiave interpretativa nel metodo dell'allegoria e nella disposizione alla sospensione del giudizio riflessivo di fronte ai temi scientifici, egli pensa di cogliere gli effetti musicali, che si sprigionano immediatamente dalle stesse parti cosiddette filosofiche della poesia del *Purgatorio* e del *Paradiso* e raggiungono gli strati profondi dell'inconscio. Da qui la già citata affermazione che la poesia di Dante si gusta prima di essere capita. Il verso del *Paradiso*,

E 'n la sua voluntade è nostra pace (c. III),

si gusta di per sé, prima di arrivare a capire il significato logico racchiuso nel concetto filosofico, che vi sta dietro. L'immaginazione uditiva, però, opera in modo da sollecitare, nell'incon-

scio, un'esigenza di capire. Da qui l'affermazione dell'Eliot che la poesia di Dante, come quella dei grandi poeti in generale, una volta gustata immediatamente, sollecita il nostro interesse per tutta la vita in quanto richiama a significati sempre più ampi. Infatti, i valori musicali della parola poetica, attraverso un processo di approfondimento, si risolvono progressivamente in valori visivi. L'allegoria del primo canto dell'*Inferno* offre al lettore, per i suoi effetti musicali e visivi, già prima che se ne possa capire il significato riposto, un'ampiezza di godimento poetico, che diventa pienezza quando si penetra nel motivo spirituale profondo, attraverso cui si rivela uno stato generatore di nuova sorpresa poetica e rivelatore di un ambiente in cui le diverse immagini si associano in unità di visione e di significato.

Per questa via l'Eliot giunge all'affermazione, ormai quasi generalmente accettata come valida dalla critica attuale, che la poesia di Dante va intesa unitariamente, che i vari episodi scoprono il vero loro significato se collegati fra loro e che la poesia del *Purgatorio* e del *Paradiso*, non solo non è più povera di quella dell'*Inferno*, ma a questa offre un indispensabile apporto di significato. Non è possibile intendere appieno, secondo Eliot, l'*Inferno* se non dopo aver letto le altre due cantiche.

Questa affermazione rovescia completamente i risultati molto noti della critica desanctisiana, non modificati sostanzialmente dalla successiva critica neo-idealistica. E anzi va oltre questa posizione. Per lui l'effetto poetico si intensifica progressivamente man mano che si sale dall'*Inferno* al *Paradiso*, in cui l'«*admiratio*», che accompagna la «*contemplatio*», genera effetti di sempre più viva sorpresa. Man mano che ci si allontana dalla vita comune e dalla presentazione delle più comuni passioni dell'uomo (concetto inverso a quello desanctisiano e della critica romantica in genere) si penetra in un mondo di una realtà eccezionale, che si manifesta attraverso stati della più sorprendente novità. Lo sforzo maggiore per Dante fu quello di tradurre in immagini visive e musicali gli «*stati più remoti di beatitudine*», il dramma dell'uomo che penetra nell'utrasensibile per toccare il fondo della più vera e viva realtà, quella di Dio, in cui la creatura raggiunge la sua perfezione:

E 'n la sua voluntate è nostra pace

È il mistero dell'ineguaglianza nella beatitudine, e della differenza dei beati per quell'ineguaglianza. E' tutto lo stesso, eppure ogni grado differisce.

«*Shakespeare gives the greatest "width" of human passion; Dante the greatest altitude and greatest depth. They complement each other. It is futile to ask which undertook the more difficult job. But certainly the "difficult passages" in the Paradiso are Dante's difficulties rather than*

ours: his difficulty in making us apprehend sensuously the various states and stages of blessedness ». 21

« The Purgatorio is the most difficult because it is the "transitional" canto: the Inferno is one thing, comparatively easy; the Paradiso is another thing, more difficult as a whole than the Purgatorio, because more a whole. Once we have got the hang of the kind of feeling in it no one part is difficult. The Purgatorio, here and there, might be called "dry": the Paradiso is never dry, it is either incomprehensible or intensely exciting ». 22

« It is a matter of gradual adjustment of our vision. We have (whether we know it or not) a prejudice against beatitude as material for poetry. The eighteenth and nineteenth centuries knew nothing of it; even Shelley, who knew Dante well and who towards the end of his life was beginning to profit by it, the one English poet of the nineteenth century who could even have begun to follow those footsteps, was able to enounce the proposition that our sweetest songs are those which tell of saddest thought ».

« The Paradiso is not monotonous. It is as various as any poem. And take the Comedy as a whole, you can compare it to nothing but the "entire" dramatic work of Shakespeare ». 23

Tra le immagini che servono a rendere visibile lo spirituale, la più usata e, diremmo, la più aderente nell'esprimere l'ambientazione mistica e la progressione intellettuale nel senso della ricerca della « claritas », l'immagine cardine di tutto il Paradiso, per non dire dei tre regni, è quella della luce, che riesce a dare, più d'ogni altra, attraverso le sue variazioni, evidenza oggettiva allo stato di beatitudine paradisiaca: « Nowhere in poetry has experience so remote from ordinary experience been expressed so concretely, by a masterly use of that imagery of

21 « Shakespeare dà la più « vasta » estensione della passione umana; Dante la più grande altezza e la più grande profondità. Essi si completano a vicenda. È futile chiederci chi si sobbarcò al lavoro più difficile. Ma certamente i passi difficili del Paradiso sono una difficoltà per Dante piuttosto che per noi: la sua difficoltà nel farci percepire coi sensi i vari stati e gradi di beatitudine ». (ELIOT, *Dante*, 1929, ed. cit., p. 265).

22 « Il Purgatorio è il più difficile perché è il canto di « transizione »: l'*Inferno* è una cosa relativamente facile; il Paradiso è un'altra cosa, più difficile del Purgatorio nell'insieme, perché più complesso. Una volta che noi abbiamo cominciato a comprendere il tipo di sentimento in esso contenuto, nessuna parte riesce più difficile. Il Purgatorio, qui e lì, potrebbe definirsi « arido »: il Paradiso non è mai arido, esso è o incomprendibile o intensamente emozionante ». (ELIOT, op. cit., p. 264).

23 « È questione di graduale adattamento della nostra visione. Noi abbiamo (ce ne rendiamo o no conto) un pregiudizio contro la beatitudine come materiale di poesia. I secoli XVIII e XIX non conobbero nulla di essa; anche Shelley, che conobbe bene Dante, e che verso la fine della sua vita stava cominciando a trar profitto da esso, unico poeta inglese del XIX sec., che poteva aver cominciato a seguire quei passi, fu capace di enunciare il principio secondo cui le nostre canzoni più dolci sono quelle che parlano dei più tristi pensieri ». « ...Il Paradiso non è monotono. E' vario come ogni altro poema. E, prendendo la *Commedia* nella sua globalità, non la si può paragonare se non all'intera opera di Shakespeare ». (ELIOT, op. cit., p. 264).

'light' which is the form of certain types of mystical experience ». ²⁴

Sull'immagine della luce insisteranno critici successivi di molto valore, quali M. Apollonio e G. Getto, che condurranno alle estreme conseguenze il metodo di lettura dell'Eliot ed il recupero della poesia metafisica del *Paradiso*, oggettivata principalmente, appunto, nell'immagine della luce come riscontro e manifestazione sensibile dell'esperienza mistica. ²⁵

L'itinerario critico di Eliot attraverso la poesia di Dante, s'integra dell'attenzione rivolta al motivo biblico e al tema di Beatrice. L'uno e l'altro si riscontrano in una non occasionale convergenza nell'analisi che Eliot fa degli ultimi canti del *Purgatorio*, considerati come anticipazione e preparazione alle situazioni paradisiache.

Chi è insensibile al fascino che esercita tutta la poesia del *Paradiso* terrestre e, in particolare, quello che emana dal corteo allegorico è stato sempre insensibile agli « splendori della rivelazione di S. Giovanni » e, cioè, all'aspetto figurale della poesia biblica. Quell'allegoria, anzi il complesso delle allegorie del *Paradiso* terrestre appartengono al mondo che Eliot chiama di « high dream ». Al mondo dell'« alto sogno » appartiene pure la rivelazione di Beatrice, in cui Dante

« expresses recrudescence of an ancient passion in a new emotion, in a new situation, which comprehends, enlarges, and gives a meaning to it.

Sopra candido vel cinta d'oliva

*donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.*

*E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato che alla sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
senza degli occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor sentì la gran potenza.*

*Tosto che nella vista mi percosse
l'altra virtù, che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,
volsimi alla sinistra col rispetto
col quale il fantolin corre alla mamma,
quando ha paura o quando egli è affitto,
per dicere a Virgilio: 'Men che dramma
di sangue m'è rimasto, che non tremi;
conosco i segni dell'antica fiamma'.*

And in the dialogue that follows we see the passionate conflict of the old feelings with the new; the effort and triumph of a new renunciation, greater than renunciation at the grave, because a renunciation of feelings

²⁴ « Mai nella poesia un'esperienza così remota dall'ordinaria è stata espressa così concretamente, col magistrale uso di quelle immagini di 'luce' che costituiscono la forma di certi tipi di esperienza mistica » (ELIOT, *Dante*, ed cit., p. 267).

²⁵ Cfr. M. APOLLONIO, *Dante, Storia della Comedia*, Milano 1951; G. GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze 1947.

that persist beyond the grave. In a way, these cantos are those of the greatest "personal" intensity in the whole poem. In the Paradiso Dante himself, save for the Cacciaguida episode, becomes de — or super — personalized; and it is in these last cantos of the Purgatorio, rather than in the Paradiso, that Beatrice appears most clearly. But the Beatrice theme is essential to the understanding of the whole, "not" because we need to know Dante's biography — not, for instance, as the Wesendonck history is supposed to cast light upon Tristan — but because of Dante's "philosophy" of it. This, however, concerns more our examination of the Vita Nuova ». 26

Attraverso i due ultimi temi esaminati, si perviene ad un integrale recupero dei motivi dottrinari e quindi a un accoglimento totale del complesso mondo della *Divina Commedia* nell'area della poesia. Il tema di Beatrice, in particolare, richiamando per via del primo sogno, della prima visione, delle prime manifestazioni dell'amore-contemplazione, l'iniziale esperienza mistica e poetica, che si era aperta come fiore sulle prime emozioni di un'esperienza umana, chiude tutto l'arco dell'itinerario intellettuale, lo avvia a un moto inarrestabile di emozioni e di significati, conferisce la possibilità di un'inesauribile fonte di sensibilità, cui attinge senza sosta l'immaginazione del poeta.²⁷ In questo senso va accettata l'affermazione — che può apparire strana — dell'Eliot, che la *Vita Nuova* va letta, per essere compresa, dopo la *Divina Commedia*. Per effetto di questa lettura o rilettura, successiva alla conoscenza del poema, la *Vita Nuova* rivela il suo significato di prima esperienza mistica e dà la chiave interpretativa del processo di formazione di tutto il poema. Conseguentemente il poema stesso ne viene illuminato. L'Eliot avvia così

26 «Esprime la recrudescenza di un'antica passione in una nuova emozione, in una nuova situazione, che la comprende, l'amplia e le dà un significato.

Sopra candido vel cinta d'oliva

.

E nel dialogo che segue assistiamo all'appassionato conflitto tra i vecchi sentimenti ed i nuovi; lo sforzo ed il trionfo di una nuova rinuncia, più grande della rinuncia presso la tomba, perché è una rinuncia di sentimenti che persistono oltre la tomba. In certo senso, questi canti sono quelli della maggiore intensità personale di tutto il poema. Nel *Paradiso* Dante stesso, fatta eccezione per l'episodio di Cacciaguida, si spersonalizza o si super-personalizza; ed è in questi ultimi canti del *Purgatorio*, piuttosto che nel *Paradiso*, che Beatrice appare più chiaramente. Il tema di Beatrice è essenziale alla comprensione del tutto, non perché noi abbiamo bisogno di conoscere la biografia di Dante — non come, per esempio, si suppone che la storia di Wesendonck getti luce su *Tristano* — ma a causa della «filosofia» di Dante su di esso. Questo, comunque, riguarda più direttamente il nostro esame della *Vita Nuova* ». (ELIOT, Dante, 1929, ed. cit., pp. 262, 263, 264).

²⁷ Su questo tema e in ordine alla stessa intuizione critica è incentrato il recente studio di Chas. S. Singleton *Journey to Beatrice*, Cambridge, 1958, uno dei più validi e dei più significativi lavori del dantista americano.

a un sistema di lettura circolare, che consente, a ogni ciclo, di rinnovare e d'ampliare la penetrazione del mondo della poesia di Dante. Infatti la poesia della *Commedia*, secondo Eliot, offre

*« a complete scale of the 'depths' and 'heights' of human emotion; ... the Purgatorio and Paradiso are to be read as extensions of the ordinarily very limited human range. Every degree of the feeling of humanity, from lowest to highest, has, moreover, an intimate relation to the next above and below, and all fit together according to the logic of sensibility ».*²⁷

28 « Una gamma completa delle 'profondità' e delle 'altezze' dell'emozione umana; il *Purgatorio* e il *Paradiso* devono leggersi come estensione della capacità umana, ordinariamente molto limitata. Ogni grado del sentimento umano, dal più basso al più elevato, comunque, ha una intima relazione con quello superiore e quello inferiore e tutti vanno bene insieme secondo la logica della sensibilità ». (ELIOT, Dante, 1929, ed. cit., pp. 268-69).

LE TRE STAGIONI DELLA POESIA

Dante, Donne e i simbolisti francesi

Da quanto detto, si è acquisito il concetto di poesia metafisica secondo Eliot.

Il *Purgatorio* e il *Paradiso* e, in misura minore, l'*Inferno*, nonché la trasfigurazione in termini metafisici dell'esperienza amorosa di Dante, narrata nella *Vita Nuova*, sono da considerarsi come realtà al di fuori di quella comune, come estensione del limitato mondo dell'esperienza sensibile, in cui quotidianamente si esprime e si travaglia la nostra umanità. Di là da questo limitato mondo dell'esperienza sensibile, si estende il mondo della realtà spirituale e intellettuale, che forma un universo molto più vasto di quello che siamo abituati a cogliere immediatamente coi sensi: è l'universo scoperto dalla fede e aperto all'esperienza mistica. Per intendere e rappresentare poeticamente questo universo infinito è indispensabile un ampliamento della capacità poetica pari all'estensione della capacità intellettuale richiesta dall'itinerario mistico. Il metodo per rappresentare poeticamente, cioè offrire, attraverso immagini sensibili, il sentimento della realtà metafisica, è quello dell'allegoria e del simbolo, che ha appunto la capacità di universalizzare poeticamente cioè di far balenare, attraverso una immagine visiva immediata, la visione del trascendente. Una suggestione psicologica, un'ansia di rompere i limiti della realtà biografica e dell'emozione individuale per risalire al respiro di Dio creatore e cogliere il senso dell'eterno nel tempo, è alle origini della poesia della *Vita Nuova*. Eliot è d'accordo con tutti quei critici che non negano la validità storica dell'episodio di Beatrice, ma che quell'episodio vedono trasfigurato in esperienza mistica, tradotto in termini d'intuizione dell'universale, interpretato come segno rivelatore di Dio, trasferito sul piano della trascendenza, sentito come manifestazione di valori ideali, eterni, destinati a segnare indelebilmente, con un timbro di mistica asceti, il travaglio umano e artistico del poeta. La tradizionale esperienza dell'amore-possesso e dell'amore cortese si tramuta nella nuova esperienza dell'a-

more-contemplazione. È dapprima contemplazione dell'oggetto amato e, insieme, espressione del complesso di « sensazioni e sentimenti dell'amante che contempla l'oggetto del suo amore »:

*Chi è questa che vien ch'ogni uom la mira,
che fa tremar di claritate l'aere? 1*

Diviene quindi contemplazione dell'elemento ideale, che si manifesta attraverso il volto, gli occhi, il portamento della donna amata, un raggio di bellezza paradisiaca, che determina, prima, un senso di beatitudine nel contemplare e lodare e, quindi, un turbamento interiore, che fa sentire l'esigenza di un'ulteriore esperienza come genesi di una maggiore felicità.

Il presentimento delle visioni di beatitudine paradisiaca espresso nella *Vita Nuova* fa di questa il preannuncio del poema. L'amore-contemplazione, che ha come primo oggetto la donna, avrà come mèta ultima Dio o, meglio, « la contemplazione divina, la sublimazione e la subordinazione dell'emozione e del sentimento per mezzo dell'intelligenza nella visione di Dio ». S. Tommaso dice, infatti: « E' evidente che la visione divina dà solo agli esseri viventi la vera felicità ». 2

L'attrazione verso Dio diventa irresistibile e progressiva. L'amore verso Beatrice assurge subito a premessa dell'« amore che ragiona nella mente », acquisisce la forma d'« intelletto d'amore », diventa aspirazione a colmare, nella visione di Dio, la sete naturale d'infinito.

L'allegoria « non è che un modo d'espressione d'una mente implicata, in appassionato modo, alla ricerca, nell'universo, d'un ordine e d'un significato che trova o impone in una maniera che non è più la nostra ». 3

Si tratta di capacità estensiva di « uomini che sapevano al tempo stesso pensare e sentire con chiarezza e oltrepassare i comuni limiti dello spirito ». 4

Anche nell'opera di alcuni poeti metafisici posteriori a Dante, cari all'Eliot, quali Donne, Poe, Mallarmé, egli riscontra « un'espansione della loro sensibilità oltre i limiti del mondo normale, la scoperta di una nuova combinazione capace di suscitare nuove emozioni: trasformazione dell'accidentale in reale ». 5 Si tratta però di un'estensione di natura diversa da quella che si è riscontrata nella teoria dell'amore di Dante, espressa nella *Vita Nuova*, dove l'amore-contemplazione diviene adorazione, trova la sua beatitudine nel saluto e nella lode, si evolve in « amor in-

1 ELIOT, *Dante e Donne*, ed. cit., p. 158.

2 Ivi, pp. 157, 158.

3 Ivi, p. 152.

4 Ivi, p. 150.

5 Ivi, p. 171.

tellectualis Dei », si completa nella ricerca del rapimento mistico, nell'ansia d'unione con Dio.

Nei poeti metafisici — da alcuni considerati impropriamente tali — inglesi, l'espansione della sensibilità interessa lo spirito, che tende a liberarsi dal corpo come da una prigione, alla ricerca dell'unione d'animo tra due amanti e si risolve definitivamente, quasi decadendo, nell'aspirazione al permanere definitivo di un tipo di perfetto amore coniugale.

Alle origini di questo diverso risultato Eliot pone il differente fondo culturale e filosofico: la *Vita Nuova* è il prodotto della più elevata forma di filosofia religiosa emergente dal più raffinato strato culturale dell'Europa cattolica del Trecento — e, in questo senso, supera, per il suo slancio mistico, la lirica dei provenzali e di alcuni stilnovisti, che si arresta ad una forma di metafisica immanentistica anche se non priva di atteggiamenti contemplativi — mentre la poesia dei metafisici inglesi rispecchia la filosofia del XVII secolo in cui le influenze di platonismo sono mescolate ad attenzioni sensuali e sensoriali: la filosofia tomistica si è incontrata con quella di Bacone e con la *Nuova Scienza*.

La posizione di Eliot di fronte alla *Vita Nuova*, pur coi suoi caratteristici atteggiamenti particolari, che emergono da quanto precedentemente abbiamo scritto, è in armonia con quella dei più accreditati critici contemporanei. Infatti, mentre egli respinge il concetto che fa della *Vita Nuova* un'opera totalmente allegorica, e di Beatrice soltanto un simbolo (la più facile posizione secondo Eliot), d'altra parte, però, sostiene la possibilità dell'evoluzione del dato biografico o, come egli dice, dell'« esperienza sessuale » di Dante, in un'intuizione della realtà spirituale, in una visione di validità trascendentale, che acquista il valore storico di una rivelazione, valida in senso individuale e universale. Rietta, di conseguenza, la posizione di De Gourmont, che fa della *Vita Nuova* un racconto fantasioso, e di Beatrice un'invenzione di tipo romanzesco, e, senza negare il valore biografico di racconto di un'antica passione e di un'esperienza reale, la collega immediatamente al tipo di esperienza mistica, che trova riscontro nella dottrina espressa nel *Beniamino Minore* di Ugo di S. Vittore. Questo rapporto tra lo Stilnovo di Dante e la teoria di Ugo di S. Vittore è oggi generalmente ammesso come, del resto, è generalmente ammessa persino dal Croce, la possibilità psicologica di una trasfigurazione in senso ideale di un'esperienza biografica. D'altronde, la convinzione eliotiana dell'origine storica dell'amore di Dante per Beatrice trova riscontro evidente in quanto, in proposito, ma in termini di più attenta analisi psicologica d'estrazione puritana, scrisse il Santayana:

« *should we say, with others, that Beatrice is a merely allegorical figure, and the love she is said to inspire nothing but a symbol for attachment to*

wisdom and virtue? These are old questions, and insoluble by any positive method, since they cannot be answered by the facts but only our interpretation of them. Our solution can have little historical value, but it will serve to test our understanding of the metaphysics of feeling ». 6

« To poets and philosophers real things are themselves symbols. The child of seven whom Dante saw at the Florentine feast was, if you will, a reality. As such she is profoundly unimportant. To say that Dante loved her then and ever after is another way of saying that she was a symbol to him. That is the way with childish loves. Neither the conscious spell of the senses nor the affinities of taste and character can then be powerful, but the sense of loneliness and the vague need of loving may easily conspire with the innocence of the eyes to fix upon a single image and to make it the imaginary goal of all those instincts which as yet do not know themselves.

« When with time these instincts become explicit and select their respective objects, if the inmost heart still remains unsatisfied, as it must in all profound or imaginative natures, the name and memory of that vague early love may well subsist as a symbol for the perfect good yet unattained. It is intelligible that as time goes on that image, grown thus consciously symbolic, should become interchangeable with the abstract method of pursuing perfection — that Beatrice, that is, should become the same as sacred theology. Having recognized that she was to his childish fancy what the ideals of religion were to his mature imagination, Dante intentionally fused the two, as every poet intentionally fuses the general and the particular, the universal and the personal. Beatrice thenceforth appeared, as Plato wished that our lover should, as a manifestation of absolute beauty and as an avenue of divine grace. Dante merely added his Christian humility and tenderness to the insight of the pagan philosopher ». 7

6 « Con altri dovremmo dire che Beatrice è un semplice personaggio allegorico, e che l'amore che ella ispira è nient'altro che un simbolo dell'attaccamento alla saggezza e alla virtù? Questi sono vecchi problemi, difficili da risolversi con qualsiasi metodo positivo, poiché essi non possono essere documentati dai fatti, ma solo dalla nostra interpretazione di essi. La nostra soluzione può avere poco valore storico, ma servirà a provare della nostra comprensione della metafisica del sentimento ». (G. SANTAYANA, *Platonic Love in Some Italian Poets*, Michigan 1957, pp. 43, 44).

7 « Per i poeti e i filosofi le cose reali erano esse stesse dei simboli. La fanciulla vista da Dante alla festa fiorentina, una realtà, se volete. Come tale essa è molto insignificante. Dire che Dante l'amò da quel momento per sempre è un'altra maniera di dire che ella era per lui un simbolo. Era un tipo d'amore infantile. Né il conscio incanto dei sensi, né le affinità di gusto e di carattere possono, quindi, aver forza, ma il senso della solitudine e il vago bisogno d'amare possono facilmente cospirare con l'innocenza degli occhi per fissarsi su una singola immagine e farne la meta di tutti quegli istinti indefiniti.

Quando, col tempo, questi istinti divengono espliciti e scelgono i loro rispettivi obiettivi, se, ciò nonostante, il cuore rimane nel suo intimo ancora insoddisfatto, come deve avvenire in tutte le nature profonde ed immaginative, il nome ed il ricordo di quel vago amore giovanile può ben sussistere come un simbolo per il perfetto bene ancora non raggiunto. È chiaro che, col passare degli anni, quell'immagine, divenuta così consciamente simbolica, dovrebbe divenire scambievolmente col metodo astratto di perseguire la perfezione — che, cioè, Beatrice dovrebbe divenire la stessa cosa che la teologia. Accertato ch'ella era per la sua fantasia infantile ciò che gli ideali della religione erano per la sua immaginazione dell'età ma-

Per quanto riguarda il terzo momento metafisico, quello dei Simbolisti francesi, a parte le influenze indicate da altri nell'evoluzione dello stile poetico di Eliot, è innegabile la simpatia per essi e non solo per il Laforgue e il Corbière, ma anche e in particolare per il Valéry, il Mallarmé e il Baudelaire. Si tratta sempre, tra l'altro, di una simpatia che trova una sua analogia con alcune delle ragioni che resero congeniale Dante ad Eliot e, cioè, il gusto per la poesia metafisica, intesa come capacità di estendere l'interesse e i risultati espressivi a un campo che è al di fuori del reale, comunemente considerato.

Del Valéry l'Eliot apprezza quel simbolismo di tendenza classica, che lo libera dalle fumosità tipiche di altri simbolisti e lo orienta verso un classicismo attento ai valori ideali e formali conservati dalla tradizione e salvati dal naufragio della rivolta esistenzialista. Del Mallarmé apprezza la tendenza a identificare poesia e musica, che, nella rottura colla tradizione romantica e neoclassica, viene a ritrovare quella validità oggettiva di valori ritmici ed espressivi, che, anche se emergenti da una sostanza filosofica tradotta in immagine autonoma, trova riscontro negli strati più profondi dell'inconscio: una risonanza, che, nella riproduzione musicale, non perde la lucidità dell'espressione poetica oggettivizzata, conforme all'ideale artistico di Eliot.

Il poeta simbolista in cui Eliot riscontra, nonostante tutto, la più vicina analogia con Dante è Baudelaire, il « Dante frammentario », come lo definisce;⁸ e non soltanto per la perfezione del linguaggio poetico, che, nell'essenzialità, riesce a mantenere un'estrema lucidità, per la capacità di cogliere, negli aspetti comuni della vita quotidiana, significati poetici, che esprimono sinteticamente la sostanza culturale ed emozionale del tempo, in una forma spersonalizzata, che si amplia in un significato universale di atemporalità, ma anche per la liberazione metafisica, sulla linea dantesca, del senso quotidiano del male: il gusto per la bestialità e per l'espressione di essa in un linguaggio comune, ma essenziale e poeticamente perfetto, che si esprime ne « la volupté unique et suprême de l'amour », scopre anche un'inconscia redenzione di cui pare illuminarsi il conseguente sentimento di certezza di fare del male e, attraverso il satanismo e la genuina bestemmia, raggiunge momenti, che sembrano inserirsi nella ricerca dantesca di un ritorno all'innocenza, che precedette il peccato originale: « La vraie civilisation

tura, Dante intenzionalmente fuse insieme queste due, come ogni poeta fonde il generale e il particolare, l'universale e il personale. Beatrice appariva, quindi, come Platone voleva che fosse la nostra amante, come una manifestazione della bellezza assoluta e come una via verso la grazia divina. Dante aggiunse solo la sua umiltà cristiana e la tenerezza all'intuito del filosofo pagano ». (G. SANTAYANA, *op. cit.*, pp. 47, 48).

⁸ ELIOT, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 420.

n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché original ».⁹

« It was once the mode to take Baudelaire's Satanism seriously, as it is now the tendency to present Baudelaire as a serious and Catholic Christian. Especially as a prelude to the *Journaux Intimes* this diversity of opinion needs some discussion. I think that the latter view — that Baudelaire is essentially Christian — is nearer the truth than the former, but it needs considerable reservation. When Baudelaire's Satanism is dissociated from its less creditable paraphernalia, it amounts to a dim intuition of a part, but a very important part, of Christianity. Satanism itself, so far as not merely an affectation, was an attempt to get into Christianity by the back door. Genuine blasphemy, genuine in spirit and not purely verbal, is the product of partial belief, and is as impossible to the complete atheist as to the perfect Christian. It is a way of affirming belief. This state of partial belief is manifest throughout the *Journaux Intimes*. What is significant about Baudelaire is his theological innocence. He is discovering Christianity for himself; he is not assuming it as a fashion or weighing social or political reasons, or any other accidents. He is beginning, in a way, at the beginning; and, being a discoverer, is not altogether certain what he is exploring and to what it leads; he might almost be said to be making again, as one man, the effort of scores of generations. His Christianity is rudimentary or embryonic; at best, he has the excesses of a Tertullian (and even Tertullian is not considered wholly orthodox and well balanced). His business was not to practise Christianity, but — what was much more important for his time — to assert "necessity" ».¹⁰

⁹ BAUDELAIRE, *Journaux Intimes*, in ELIOT, *Baudelaire*, in *Selected Essays*, Londra 1956, p. 430.

¹⁰ « Una volta era di moda prendere sul serio il satanismo di Baudelaire, così come l'attuale tendenza è quella di presentarlo come persona sincera e cattolica. Questa diversità d'opinione necessita di una certa disamina specialmente come preludio ai *Journaux Intimes*. Io ritengo che la seconda convinzione — quella secondo cui Baudelaire è essenzialmente cristiano — sia più vicina della prima alla verità, ma deve essere accettata con qualche riserva. Quando il satanismo di Baudelaire viene dissociato dai suoi meno attendibili accessori, esso equivale ad un'opaca intuizione di una parte, ma di una parte molto importante del cristianesimo. Lo stesso satanismo, per quanto non si trattasse di una semplice ostentazione, era un tentativo d'introdurre il cristianesimo attraverso la porta di servizio. La bestemmia genuina, genuina nell'essenza e non semplicemente verbale, è il prodotto di una fede parziale, per cui risulta impossibile sia all'ateo completo come al perfetto cristiano. È una maniera di affermare la fede. Questo stato di fede parziale appare evidente in tutti i *Journaux Intimes*. Ciò che è significativo in Baudelaire è la sua innocenza teologica. Egli scopre il cristianesimo da sé; egli non lo assume come una moda o per motivi politici e sociali, o per qualsiasi altro motivo. Egli comincia, in un certo senso, dall'inizio; ed essendo uno scopritore, non è affatto sicuro di ciò che sta esplorando e deve la sua esplorazione lo porterà; si potrebbe quasi dire che stia facendo da solo lo sforzo di molte generazioni. Il suo cristianesimo è embrionale e rudimentale; nel caso migliore, egli ha gli eccessi di un Tertulliano (ed anche Tertulliano non è considerato completamente ortodosso ed equilibrato). Suo compito non era di praticare il cristianesimo, ma — e ciò era molto più importante al suo tempo — affermarne la « necessità ». (ELIOT, *Baudelaire*, in op. cit., pp. 421-22).

Sono tre le principali componenti, comunemente indicate, dell'influsso di altri poeti su Eliot: quella del gruppo dei simbolisti francesi meno sfumati e meno interiorizzati (almeno per certi aspetti): Laforgue, Corbière, Valéry, Mallarmè e Baudelaire; quella del gruppo dei metafisici inglesi e, in particolar modo, di J. Donne; infine, e predominante, quella di Dante. Tali componenti denunciano un denominatore comune nel gusto della poesia metafisica, nel conseguente metodo del simbolo e dell'allegoria, nell'uso di un linguaggio comune (comune non solo nel senso di popolare ma anche come segno espressivo della caratteristica generale del tempo), nella ricerca di essenzialità, di una parola poetica, che tenda a divenire insieme classica e moderna, lucida e indistinta, esplicita e allusiva, ma sempre straordinariamente comunicativa.

Per intendere l'entità di questi influssi si trova un aiuto nelle stesse teorie eliotiane intorno alla poesia, nella particolare sua disposizione a recepire le voci del passato, ad accoglierle, non solo come lezione di stile, ma anche come materiale disposto ad entrare — e divenirne parte integrante — nella sua poesia. A tal fine è fondamentale quanto è scritto sul rapporto poesia e tradizione nel saggio citato *Tradition and Individual Talent*. Ogni poeta è tale, in quanto ha vivissimo il senso del tempo e della tradizione e, insieme, la capacità d'assimilare la cultura e i significati umani, di trasfigurarli mediante l'ispirazione e tradurli in un linguaggio di suprema perfezione. Di conseguenza, Eliot concepisce il poeta come espressione di civiltà, e la poesia come voce del tempo presente, oltre che dell'atemporale. Il poeta, che ha una limitata esperienza individuale, ha bisogno di arricchirla mediante l'apporto della civiltà del suo tempo e, insieme, del ricco patrimonio della tradizione, che si tramanda in forme già definite attraverso la voce dei poeti. Si produce così quel complesso di molecole culturali, che restano in sospensione nella mente del poeta finché l'ispirazione non faccia da catalizzatore, producendo, attraverso imprevedibili nuove combinazioni, una nuova poesia. Questa voce nuova modifica la già definita cultura, che è il prodotto di molti secoli e, nello stesso tempo, è qualcosa che appartiene a quella e ne riproduce vibrazioni e risonanze.

Per quanto riguarda Dante, non si tratta soltanto di un inconsapevole apporto quantitativamente e qualitativamente indefinibile, pervenuto ad Eliot, per effetto della fama di Dante, e accolto come un occasionale omaggio alla tradizione. C'è qualcosa di più alle origini dell'incontro di Eliot con Dante: una simpatia per lo stile « lucido », per il metodo poetico, inteso come esempio tipico di quella poesia capace di dominare zone, che si estendono al di là della realtà fisica e interessano lo spirito ed anche per la personalità di un poeta, che esemplifica il più illuminato « atteggiamento nei confronti del mistero della vita ».

ANALOGIE E INFLUSSI DELLA POESIA DI DANTE SU ELIOT

È evidente, in base a quanto scritto prima, che non si può parlare di imitazione vera e propria se non relativamente a questioni di tecnica poetica, in quanto non è possibile il trasferimento della sensibilità individuale né della sostanza della poesia, tutta permeata, com'essa è, di emozioni autobiografiche e di interesse per i problemi del tempo, anche quando coglie valori ideali permanenti. Una poesia, che volesse imitare in tal senso quella di Dante, sarebbe destinata al fallimento. Il modo con cui elementi del mondo poetico di Dante rientrano nella poesia di un moderno è del tutto imprevedibile e le vibrazioni e gli echi, anche se riscontrabili, restano remoti e trasfigurati dal processo d'una sensibilità diversa. Sono analogie di situazioni, or labili or sostanziali, che si compongono in richiami spontanei, in impronte di somiglianze. Le analogie dantesche, che si possono cogliere nella poesia di Eliot, sono tali che, anche quando sono suscitate dalla ripetizione di autentiche frasi¹ o versi, quasi mai riproducono stati e situazioni improntate al tono ed al gusto del Trecento. Si tratta di analogie di atteggiamenti stilistici o riflessi di forme, che si ritrovano in situazioni molto lontanamente similari, che offrono una possibilità di riscontro nella complessa coscienza dei poeti, che respirano lo stesso ambiente di cultura, interessante però un vastissimo arco di tempo, che va dalla produzione dei libri della Bibbia e da Omero all'età nostra; o si tratta di aspetti di situazioni storiche, che possono trovare riscontro in ogni tempo anche lontanissimo, per quella naturale forma di somiglianza, che sempre presenta la storia, nei suoi vari cicli, in quanto opera degli uomini e della loro complessa e pur comune psicologia.

Nelle analogie e nei riflessi di forme e di situazioni, si riscontra sempre una caratteristica comune, ch'è il segno di Dante: l'uso della dimensione metafisica nella creazione poe-

¹ Tasselli danteschi in Eliot. Cfr. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, p. 20, e M. PRAZ, *T. S. Eliot e Dante*, in *Machiavelli in Inghilterra*, p. 258.

tica e come atteggiamento del poeta di fronte alla realtà. La dimensione metafisica, in cui rientrano le visioni eliotiane, si completa della tendenza a riprodurre l'atmosfera psicologica dei tre regni danteschi, a far rientrare in tale atmosfera l'umanità del tempo, conferirle un carattere d'immutabilità, porla in una situazione definitiva, in un mondo senza cambiamenti, di là dal limite di contingenza segnato dalla morte. E non si tratta sempre del limite fisico, ma più spesso del limite metafisico segnato da una morte immaginaria. La realtà si traduce così facilmente in una visione magica per cui gli uomini immersi nella loro esistenza immediata possono acquisire l'aspetto di fantasmi dell'aldilà, che si muovono in una città irreali, con atteggiamenti ultraterreni. Per effetto di tale atteggiamento, ad esempio, gli uomini che ogni mattina transitano sul London Bridge per recarsi al lavoro, evocano un'atmosfera da antinferno, ove sono fissati coi tratti di un destino eterno, in una levità extraterrestre: « Io non sapevo che morte tanta n'avesse disfatta ».

L'avvio è già nella sostanza morale della poesia di Eliot. L'atteggiamento del suo spirito di fronte alle stragi della prima guerra mondiale, alla conseguente dissoluzione sociale e del costume, allo scardinamento dei valori umani tradizionali, alla disintegrazione della materia per effetto della bomba atomica nella seconda guerra mondiale, è, nel primo momento, di sgomento, d'inquietudine e di angoscia esistenziale.

La realtà psico-fisica appare disintegrata, avulso dai suoi cardini tradizionali il mondo, modificate le categorie spazio-temporali, crollati i rapporti tradizionali socio-morali. Da questo atteggiamento deriva il sentimento di desolazione del primo Eliot: *Prufrock*, *Ritratto di donna*, *Gerontion*, *La terra desolata*, etc. L'umanità ora non viene guardata più attraverso criteri stabili e rapporti accettati, ma dentro una visione universale dominata dalle forze primigenie della natura, che presiedono alla vita del cosmo. L'uomo, a sua volta, perde il suo principato d'importanza ed è inserito — per suggestione di tipo lucreziano — entro una visione atomistica dell'universo, nel gioco di aggregazione e di dissoluzione della materia organica, che rende precaria la vita dell'individuo e stabile, pur nel suo ritmo di modificazione perenne, la vita del tutto. Influenze indiane, eraclitee, pitagoriche, orfiche, lucreziane, astrologiche, panteistiche, magico-naturalistiche, positivistiche, si ritrovano nella visione eliotiana del mondo, in cui prevale inizialmente il sentimento di sgomento e di desolazione e quindi quello dell'intuizione di una nuova realtà vista nell'unità della vita cosmica.

Modificate le dimensioni e la prospettiva della realtà naturale ed umana, si modificano anche i rapporti spirituali e logici e il linguaggio, onde adattarlo alle nuove esigenze. La

diversa visione dell'uomo e il diverso atteggiamento dello spirito hanno bisogno di un adeguato tessuto linguistico, di nuove combinazioni verbali affinché possano essere espressi e comunicati.

La sensibilità unitaria tende a unificare la nuova visione e il tessuto delle nuove immagini nel rapporto della nuova prospettiva, a creare i nuovi mezzi di espressione verbale. Basilari sono i concetti di vita e di morte: essi non coincidono più col principio e con la fine. Considerato l'uomo nel rapporto delle innumerevoli combinazioni organiche, i concetti tradizionali di nascita e di morte si dissolvono e si ritrovano in una nuova combinazione di identità: la cosiddetta *complexio oppositorum*: la nascita e la morte coincidono: qualcosa finisce con la nascita, qualcosa di diverso comincia con la morte (« Nella mia fine è il mio principio, nel mio principio è la mia fine ». Cfr. F. Q. EAST COKER). Si dissolvono anche i comuni rapporti biologici: fanciullezza e vecchiaia; i rapporti temporali: passato - presente - futuro; i rapporti psicologici: realtà - sogno; i rapporti logici: bene - male, bello - brutto, scienza - ignoranza, credenza e non credenza, nobiltà e miseria, gentilezza e banalità. Aspetti banali della vita quotidiana assurgono a significati essenziali, acquisiscono valore universale, mentre il mito e la tradizione, gli stessi aspetti di dignità umana possono scadere ad immagini banali. Persino il sesso è sentito ora come puro meccanicismo biologico, impulso animale irrazionale, ora elevato a motivo necessario nella vasta trama della vita cosmica. Realtà e irrealtà si confondono o si intrecciano a creare nuovi aspetti, diverse forme, dimensioni nuove.

Entro questa visione, pressochè apocalittica, s'inserisce la coscienza di una realtà entro nuove dimensioni. All'atteggiamento negativo di fronte ad essa, che si esprime nelle immagini di dissoluzione, di sconvolgimento, di spaventosa ruina, di vuoto arido e cieco, di corrosiva ironia, succede l'atteggiamento positivo del secondo Eliot, caratterizzato da un'esigenza di ordine, dal riconoscimento di una realtà metafisica ontologica, di valori trascendenti, di una razionalità cosmica, della presenza operante dell'Essere.

E' il momento del suo nuovo orientamento spirituale e religioso e del suo avvicinamento a Dante.

Attraverso linee di trasmissione poetica giungono a lui, illuminanti, il messaggio dantesco, il suo metodo di cogliere la realtà metafisica mediante la visione, la suggestione del suo nuovo stile. Quindi la dissoluzione del mondo e la sua aridità sono sentite come privazione di essere, come stato infernale. Vi s'inserisce una possibilità di redenzione, una necessità di purificazione nella sofferenza e nella morte: l'analogia con uno stato purgatoriale. In questo clima spirituale eliotiano, inter-

viene, provocando irresistibili vibrazioni e reazioni inconscie, come per il richiamo di una luce improvvisa, di un preludio musicale inatteso alla nuova visione della realtà, il gruppo ritmico dei versi di Purgatorio, XXVI, 142-148.

*« Ieu sui Arnaut, que plor e van cantan;
consiros vei la passada dolor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor! »
Poi s'ascese nel foco che li affina.*

Gli elementi di questi versi passeranno a far parte integrante e sostanziale della simbologia eliotiana: esigenza di ascesa, speranza di salvezza, valore che guida verso l'alto, preghiera che aiuta, fuoco che purifica.

Il fuoco che purifica, si eleva quindi a luce paradisiaca, a « claritas » beatificante.

Da qui l'individuazione nella poesia di Eliot di tre atteggiamenti, che si prestano a essere accostati a tre tipiche situazioni dantesche: l'infernale, la purgatoriale, la paradisiaca. La situazione infernale è caratterizzata dal senso di disgusto verso l'uomo, che ha raggiunto il fondo della propria abiezione ed è contraddistinto da un atteggiamento d'inutilità, di vuoto, di morte. Ne deriva l'effetto di un'infinita desolazione: la terra può essere vista come un deserto popolato, se popolato, da uomini vuoti; può essere avvertita come fasciata d'ombra anche se in pieno giorno, ove manchi una luce metafisica che tragga in alto.

È la situazione da cui nasce *The Waste Land*, in cui, a parte l'influsso di Baudelaire, gli uomini della città irreali,² ap-

- 2 *Unreal City,*
Under the brown fog a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.

Città irreali

Sotto la fosca nebbia d'un meriggio d'inverno,
una folla straboccava sul London Bridge, tanta,
ch'io non credevo che morte tanta n'avesse disfatta.
Sospiri, brevi e infrequenti, ne esalavano,
E ciascuno fissava i suoi occhi innanzi ai piedi.
Traboccavano sulla collina e giù per King William Street,
Fin dove Santa Maria Woolnoth segnava l'ora
Con suono cupo sull'ultimo tocco delle nove.

paiono con la levità e l'inconsistenza spettrale della moltitudine delle anime che si riversa sulle rive d'Acheronte e i sospiri corti e rari e gli occhi davanti ai piedi, richiamano, da un lato, il senso di sorpresa sgomenta, prodotto dai sospiri delle anime dell'Antinferno e l'atmosfera di fissità inconsapevole quasi automatica, per effetto di un'immutabile legge che incombe, ed il battere dell'orologio ha un suono sordo, quasi anch'esso d'infernale fissità cronologica. In antitesi, il cadavere è presentato come qualcosa che è destinato a rigermogliare, a rifiorire senza nulla perdere del destino in cui l'ha piantato la legge della morte. E l'uomo, che ancor respira nel regno del sole, e il suo amico cane, non sono amici dell'uomo morto.

È la situazione da cui nasce anche *The Hollow Men*, in cui gli uomini vuoti sono qualcosa di più morto degli uomini morti; popolano una terra più deserta della deserta spiaggia dantesca: corpi senza contenuto, involucri inanimati, le cui voci sono secche o, quando sussurrano, sono senza senso:

*As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar
Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;*³

La desolazione è più grave di quella espressa in *The Waste Land*. Qui, il senso della morte infernale richiama l'atmosfera del più profondo *Inferno*, dove la morte morale è espressa in immagini oggettive delle più inanimate forme di vita: il vento, che emana

*There I saw one I knew, and stopped him, crying: « Stetson!
« You who were with me in the ships at Mylae!
« That corpse you planted last year in your garden,
« Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
« Or has the sudden frost disturbed its bed?
« O keep the Dog far hence, that's friend to men,
« Or with his nails he'll dig it up again!*

*Li scorsi uno che conoscevo, e lo fermai, gridando: "Stetson!
"Tu ch'eri con me sulle navi a Milazzo!
"Quel cadavere che piantasti l'anno scorso nel giardino,
"Ha cominciato a crescere? Fiorirà quest'anno?
"O l'improvviso gelo ne ha danneggiato la buca?
"Oh, allontana il Cane di qui, ch'è amico degli uomini,
"O con l'unghie di nuovo lo farà spuntare!» (ELIOT, *The Waste Land*, (1922), «The Burial of the Dead», vv. 64-75, trad. L. Berti, Parma 1955).*

3 *« Come vento fra l'erba secca
O zampe di topo su bicchieri rotti
Nella nostr'arida cantina
Figura senza forma, ombra senza colore,
Forza paralizzata, gesto senza moto ».* (ELIOT, *The Hollow Men* 1925, I - Trad. L. Berti).

dalle ali di Lucifero e tutto agghiaccia e le anime che appaiono come festuche gelate e non hanno né moto né parola pur se son vive, onde si accresce il senso della morte. Il destino degli uomini vuoti, anche nel regno della morte, nel ricordo degli uomini morti, se pur meritano un ricordo, è peggiore di quello delle anime violente: è un nuovo tipo di dannati, che porta l'impronta dall'estrema desolazione morale: non anime perdue, non anime violente, ma soltanto uomini vuoti. Essi restano volutamente anche lontani dal « regno dei sogni della morte » (In death's dream kingdom); preferiscono travestimenti prudenti, pelli di topo, penne di cornacchie, ecc... Il senso di desolazione è accresciuto dalla immagine di un deserto fatto di figure di pietra, animato solo da

*The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.* 4

Da questa estrema desolazione, però, comincia un alito di vita che accenna a nascere in una situazione ancor tra infernale e purgatoriale, che prelude a quella tipicamente purgatoriale di *Ash Wednesday*:

*Is it like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stone.* 5

Il sentimento di una totale cecità ora non accentua la desolazione della « broken jaw of our lost kingdoms » e il silenzio totale degli uomini « gathered on this beach of the tumid river sightless » non preclude ogni speranza che

*The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.* 6

4 « La supplica d'una mano di morto
sotto il tremolar d'una stella che scolora ».
(ELIOT, *The Hollow Men*, III).

5 E così è
Nell'altro regno della morte
Vegliando soli
Nell'ora in cui
Tremiamo di tenerezza
Le labbra che vorrebbero baciare
Formulano preghiere alla pietra infranta.
(*The Hollow Men*, III).

6 Ricompaiano gli occhi

L'analogia con situazioni dantesche, insieme, purgatoriali e paradisiache

*Vo' per la rosa giù di foglia in foglia*⁷
*Li occhi da Dio dilette e venerati*⁸

non è tanto nella ripresa di versi, nell'accento al regno della morte, alla sponda del tumido fiume, al desiderio che ricompaino gli occhi come l'eterna stella, ma è nel sentimento di solitudine, di deserto, d'informe vita sprofondata nel vuoto supremo e che pure ha una speranza di luce, un desiderio di preghiera, un'attesa di fine; è nel lamento, nello stato d'incertezza tra concezione e creazione, tra desiderio e spasimo, potenza ed esistenza, su cui cade l'ombra della morte. *Ash Wednesday* s'apre con l'elegiaco verso della *Ballata dell'esilio* di Guido Cavalcanti, che non sa tanto di disperazione, quanto di malinconica certezza della fine, che non annulla, bensì preannunzia la speranza. Il senso del peccato e del pentimento, del tempo e del senza tempo, della transitorietà del reale, della rinuncia, s'unisce al sentimento della rinascita e l'attesa del perdono s'associa a quella d'una nuova allegria, d'un aiuto all'umana debolezza determinata dal peccato, affidato alla preghiera dell'innominata Vergine. E la Vergine assume un suo significato simbolico, che richiama il primo canto dell'*Inferno*, attraverso la simbologia dei tre bianchi leopardi e la speranza di salvezza.

I riferimenti danteschi sono frequenti: la « signora » tende ad assumere il volto di Beatrice, che appare nel Paradiso terrestre; le « ossa disperse e lucenti » richiamano le « membra in terra sparse »; le litanie della gioia alla « Signora del silenzio », « rosa del ricordo e rosa dell'oblio », « finito tormento d'amore implacato », « fine dell'infinito viaggio senza fine », evocano il verso del *Paradiso*:

La rosa in che il Verbo divino carne si fece,

e i fiumi della memoria e della dimenticanza, quelli del Paradiso terrestre. Vien poi tutta una serie di versi, che richiamano l'atmosfera allegorica e pre-paradisiaca degli ultimi canti del *Purgatorio* e la figura di Matelda:

Who walked between the violet and the violet
Who walked between
The various ranks of varied green

Come l'eterna stella
Rosa multifoglie
Del crepuscolare regno della morte
Unica speranza
D'uomini vuoti.

(*The Hollow Men*, IV).

⁷ Par., XXXII, 15.

⁸ Par., XXXIII, 40.

*Going in white and blue, in Mary's colour,
Talking of trivial things
In ignorance and in knowledge of eternal dolour
Who moved among the others as they walked,
Who then made strong the fountains and made fresh the springs
Made cool the dry rock and firm the sand
In blue of larkspur, blue of Mary's colour,
Sovegna vos. 9*

Ancora altre reminiscenze dantesche e dell'atmosfera purgatoriale: la speranza di risurrezione delle ossa sparse e splendenti, la candida luce soffusa e la lucente nuvola di lacrime, che riproduce la nuvola di fiori, entro cui appare Beatrice e l'appello alla redenzione del tempo e dell'ineffabile visione nel più alto dei sogni:

While jewelled unicorns draw by the gilded hearse; 10

il senso di fresca fontana e di uccelli canori, il sussurro del vento e il richiamo all'esilio, la luce che splende nelle tenebre, l'accento al verbo silente, al lamento biblico (O my people, what have I done unto thee), ritornante con insistenza evocativa. L'atmosfera purgatoriale è rinnovata dall'immagine della sorella velata, che prega per quelli che camminano nel buio e che aspettano nelle tenebre, per i bambini che non sanno pregare, per quelli che mentono negando e affermando. L'analogia col Purgatorio è presente anche in alcune risposdenze di struttura: i tre giri della scala, la forma attorta alla balaustra.

*Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair. 11*

La poesia si conclude con uno slancio espresso nell'invocazione alla pace, e insieme, alla speranza che si vinca la solitudine colla preghiera e in essa si determini un'unione d'anime.

- 9 *Chi camminava fra viola e viola
Chi camminava fra
Le varie file di verde variato
Andando in bianco ed azzurro, nel color di Maria,
Parlando di cose comuni
In ignoranza e conoscenza dell'eterno dolore
Chi camminava fra gli altri che camminavano,
Chi poi rese impetuose le fontane e fresche le sorgenti
L'arida roccia inumidì e compatta fece la sabbia
Nell'azzurro del fiocappuccio, azzurro del color di Maria,
Sovegna vos.*

(Ash Wednesday, 1930, IV).

10 «Mentre ingioiellati liocorni tirano il funebre carro dorato» (Ash Wednesday, IV).

- 11 «In lotta col demonio delle scale che ha
L'ingannevole viso della speranza e della disperazione».
(Ash Wednesday, III).

Le parole di Piccarda,¹² così care all'Eliot e così significative, indicate altrove come esempio di riuscito correlativo oggettivo di un concetto teologico, stanno a suggellare la conclusione di questo canto di pentimento e di preghiera, quale si può definire *Ash Wednesday*:

*Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in His will
And even among these rocks
Sister, mother
And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated
And let my cry come unto Thee.* 13

In *Four Quartets* si sviluppa il momento paradisiaco come approdo e sintesi dei due precedenti momenti. La forma è pur quella di un itinerario mistico, di pura linea ascetica medievale, che per la via negativa del peccato, della penitenza, della rinuncia e delle purificazione, raggiunge il possesso del bene, della verità, della beatitudine. La « *complexio oppositorum* » è ripresa come preludio del suo sciogliersi nel trionfo dell'aspetto positivo. Senza venir mai eliminata, essa resta, in ogni caso, come sfondo, come contrasto nel drammatico possesso della nuova illuminante certezza. Il momento storico è trasceso nella fase ideale eterna. Tutto è mosso, come nel poema dantesco, da un'ansia di ascesa, da un'urgenza di superamento e di perfezione. La crisi esistenziale dell'uomo, che ha coscienza del proprio limite, si risolve, come alla conclusione del viaggio dantesco, nella comprensione del mistero dell'incarnazione, nella scoperta del punto fermo del mondo che ruota.

*. the light is still,
At the still point of the turning world.
F.Q. B.N. IV 9-10*

Evidente è l'analogia sostanziale col dantesco « il punto cui tutti li tempi son presenti » di P. XVII 17-18, in cui si conclude e si

12 « *In la sua voluntade è nostra pace* ». Par., III, 85.
13 « *Fa' che non ci ridiamo di noi con falsità
Insegnaci a darci e non darci pensiero
Insegnaci a stare tranquilli
Anche tra queste rocce,
In la Sua voluntade è nostra pace
E anche tra queste rocce
Sorella, madre
E spirito del fiume, spirito del mare,
Fa' che non resti appartato
E che il mio grido giunga a Te.*
(*Ash Wednesday*, VI).

supera il moto relativo della vita individuale e cosmica, nell'intuizione dell'intersezione del senza tempo nel tempo, che è occupazione da santi, anzi dono concesso ai santi, attraverso l'annientamento di tutta la vita nell'amore (cfr. *F. Q., D. S. V 17-22*).

*The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.
Here the impossible union
Of spheres of existence is actual,
Here the past and future
Are conquered, and reconciled, (ivi 32-36)*

Nella morte del Cristo muore la carne, il tempo presente, il male, il limite, il tentativo, l'imperfetto, e si redime l'uomo nella sua libertà, nella sua pace, nella sua ascesa all'eterno, nel suo slancio verso la perfezione. Muore ciò che è contingente e mutevole e nella morte trova il principio della vita: muore l'acqua, la terra, il fuoco, la parola, il male, l'ignoranza, il tempo, il buio, la guerra tra cinghiale e veltro; vive e trionfa ciò che è stabile ed eterno, ciò che succede alla morte: la luce senza ombra, il bene senza limiti, la verità senza errore, la parola senza provvisorietà, divenuta pensiero, arte, preghiera, verbo, la pace senza contrasto nell'universo stellare. L'inconsistenza del limite è già denunciata dalla fisionomia e dai modi dell'esistente, dall'uomo che vive sulla terra coi tratti del fantasma nell'irrealtà d'ogni giorno. Il maestro che appare a significare l'insufficienza della parola, si mostra come uno che ha superato il tempo, si è purificato nel fuoco, come uno e insieme molti, unità e molteplicità:

*. in the brown baked features
The eyes of a familiar compound ghost
Both intimate and unidentifiable*

*. il cotto aspetto bruno
Gli occhi avea d'uno spettro familiare, composito,
Intimo eppure non identificabile. (F. Q. L. G. II 41-43)*

*In concord at this intersection time
Of meeting nowhere, no before and after,
We trod the pavement in a dead patrol.*

*Concordi in quel momento d'intersezione,
Quel tempo d'incontrarci in nessun luogo, senza prima nè poi,
Sul lastricato andammo in pattuglia di morti. (ivi, 52-55)*

La parola si sublima nella preghiera, che è il linguaggio dei morti:

*. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the vice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead: the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.*

*E la preghiera è più
Che un ordine di parole, l'occupazione cosciente
Della mente che prega, o il suono della voce che prega.
E quello per cui i morti non trovano parole, da vivi,
Ve lo possono dire da morti: essi comunicano
Con lingue di fuoco al di là del linguaggio dei vivi.*

(F.Q., L.G. I 49-53)

La purificazione avviene attraverso il fuoco:

*If to be warmed, then I must freeze
And quake in frigid purgatorial fires
Of which the flame is roses, and the smoke is briars.*

*Se voglio aver caldo, devo gelare
E tremare nei frigidì fuochi del purgatorio
La cui fiamma è di rose, il fumo di spini.*

(F.G., E.C. IV 18-20)

La purificazione, nei fatti concreti della storia, avviene anche attraverso il fuoco distruggitore della guerra, che assume a simbolo del momento purgatoriale.

*The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre...
To be redeemed from fire by fire.
Who then devised the torment? Love.*

*.....
We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire.*

(F.Q., L.G. IV - 1-8, 13-14)

*La colomba discende e rompe l'aria
Con fiamme di terrore incandescente
Le cui lingue dichiarano la sola
Remissione di peccati ed errori.
La sola speranza, o si dispera,
Sta nella scelta di rogo e rogo...
Per redimersi dal fuoco col fuoco.*

Chi dunque escogitò il tormento? Amore.

*.....
Noi solo viviamo, solo sospiriamo
Consumati da fuoco o da fuoco.*

La purificazione avviene altresì per via sacramentale, cibandosi del sangue che stilla e della carne sanguinosa. La fine coincide col principio e si risolve nel bene quando la purificazione s'identifica col principio della beatitudine:

*And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded*

*Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.*

*E tutto sarà bene, e
Ogni sorta di cose sarà bene
Quando lingue di fuoco s'incurvino
Nel nodo di fuoco in corona
E il fuoco e la rosa sian uno.*

(Ivi L. G. V 43-46)

Il motivo della purificazione nel sangue, come principio e attesa di gloria, percorre intimamente tutta la trama di *Murder in the Cathedral* e raggiunge il vertice lirico e spirituale nell'ultimo coro. Il quale coro è notevole anche per l'evidente analogia col tema della gloria, tipico del paradiso dantesco — oltre che col *Cantico delle creature* di S. Francesco — e con l'avvio di tale tema, attraverso la ripresa dell'immagine della gloria di Dio, che si dispiega in tutto l'universo, di Par. I, 1 e 2:

*La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra e risplende*

*Noi ti lodiamo, Dio, per la tua gloria dispiegata
in tutte le creature della terra*¹⁴

Il momento paradisiaco è riespresso, sempre secondo una suggestione dantesca, ora anche stilisticamente intesa, attraverso la simbologia della musica, del fuoco, delle stelle, della luce, della rosa. Si riscontrano manifestazioni d'estasi, sogni mistici, impeti di gioia, modulazioni musicali e luminose. Il sentimento della « claritas » è espresso in formè moderne:

*Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.
But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.*

*Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thoush? Into our first world.
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
In the autumn heat, through the vibrant air,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,*

¹⁴ T. S. ELIOT, *Assassinio nella cattedrale*, traduz. A. Castelli, Milano, 1966, pag. 87.

*And the unseen eyebeam crossed, for the roses
 Had the look of flowers that are looked at.
 There they were as our guests, accepted and accepting
 So we moved, and they, in a formal pattern,
 Along the empty alley, into the box circle,
 To look down into the drained pool.
 Dry the pool, dry concrete, brown edged,
 And the pool was filled with water out of sunlight,
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light,
 And they were behind us, reflected in the pool.
 Then a cloud passed, and the pool was empty.
 Go, said the bird, for the leaves were full of children
 Hidden excitedly, containing laughter.
 Go, go, go, said the bird: human kind
 Cannot bear very much reality.
 Time past and time future
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present. 15*

15

*« Passi echeggiano nella memoria
 Lungo il corridoio che non prendemmo
 Verso la porta che non apriamo mai
 Sul giardino delle rose. Le mie parole echeggiano
 Così, nella vostra mente.
 Ma a che scopo
 Esse smuovono la polvere su una coppa di foglie di rose
 Io non lo so.
 Altri echi
 Vivono nel giardino. Li seguiremo?
 Presto, disse l'uccello, trovàteli, trovàteli.
 Girate l'angolo. Attraverso il primo cancello
 Nel nostro primo mondo, seguiremo noi
 L'inganno del tordo? Nel nostro primo mondo.
 Là essi erano, dignitosi, invisibili,
 Si muovevano sulle foglie morte senza calcarle,
 E l'uccello chiamava, rispondendo a
 La musica non udita nascosta tra i cespugli,
 E c'era lo sguardo non visto, perché le rose
 Avevano l'aspetto di fiori che sono guardati.
 Così ci muovemmo, noi e loro, cerimoniosamente,
 Lungo il vuoto viale, fino al rondò di bosso,
 A guardar giù nel laghetto prosciugato.
 Secco il laghetto, secco cemento, orlato di bruno
 E il laghetto si riempì d'acqua alla luce del sole,
 E adagio adagio s'alzarono i fiori del loto,
 Scintillò la superficie al cuore della luce,
 Ed eccoli dietro di noi, riflessi nel laghetto.
 Poi passò una nuvola, e il laghetto fu vuoto.
 Via, disse l'uccello, perché le foglie erano piene di bambini
 Che si nascondevano, tutti eccitati, sforzandosi di non ridere
 Via, via, via, disse l'uccello: il genere umano
 Non può sopportare troppa realtà.
 Il tempo passato ed il tempo futuro
 Ciò che poteva essere e ciò che è stato
 Tendono a un solo fine, che è sempre presente.
 (Four Quartets, Burnt Norton, I: trad. F. Donini),*

CONCLUSIONE

Attraverso la suggestione della poesia, Dante operò profondamente nello spirito di Eliot. Questi finì col sentire anche il fascino morale emanante dalla complessa personalità dell'Alighieri e dal suo atteggiamento di fronte ai problemi della vita e dell'arte. Proprio quella netta distinzione tra pensiero e arte, che Eliot si sforza quasi esasperatamente di affermare e di difendere, nella figura di Dante trova il suo superamento e denuncia la sua indissolubile unità nel fondo dello spirito. Non è concepibile, infatti, la poesia dantesca senza il presupposto della vita di Dante, della sua passione umana, del suo sentimento del trascendente, del suo modo di guardare di là della vita terrena a un altro mondo, egualmente valido e da presentarsi colle forme e gli aspetti del mondo terrestre. Quell'esigenza di socialità che significa presenza di un pubblico, acuisce il senso artistico e aiuta l'enorme sforzo del poeta inteso a rappresentare, in figurazioni sensibili, e quindi ad « oggettivare » la dimensione metafisica. Tale dimensione vibra, pur nel suo aspetto di eternità, di un'immediatezza del tempo, di un senso palpitante del presente, di una specie d'angoscia dell'esistenza, che si risolve attraverso un'illuminazione del transeunte mediante l'eterno. La sostanziale compenetrazione tra elemento fisico ed elemento metafisico, tra umano e divino, tra tempo ed eternità, la parola rivolta a un pubblico di lettori non limitato, ma concepito come l'intera società dei credenti, attuano il senso del tempo secondo un'esigenza di socialità e conferiscono quella capacità di rappresentazione che fa di Dante un modello di quella tecnica poetica, che Eliot esprime nel concetto di correlativo oggettivo e, per quanto riguarda Dante, nel metodo dell'allegoria e del simbolo.

Pertanto, il parallelismo che si riscontra tra crisi spirituale eliotiana e processo di redenzione dantesco, tra schema del viaggio mistico di Dante e sofferta ricerca di Dio, espressa nei tre momenti poetici eliotiani, altrove illustrati, non è un puro caso, ma il risultato di una profonda affinità avvertita e volutamente riprodotta in termini di arte.

Tale affinità è così vera e profonda da poter spiegare an-

che l'atteggiamento eliotiano di fronte ai problemi della società. La crisi spirituale dantesca si risolve in un ritrovamento di Beatrice, ma si risolve anche in una visione della società che nel Cristianesimo ritrova la chiave di risoluzione della sua crisi. Si vede riprodotto in Eliot quel modello dantesco di integralità fatta della connessione e dell'interdipendenza dei tre momenti, arte-politica-religione, in cui può sintetizzarsi e riprodursi ogni problema umano.¹⁶

La presenza del modello dantesco è tale, però, che non distrugge il senso vivo d'attualità, che caratterizza Eliot. Infatti, il culto per l'arte di Dante, considerata come modello insuperato di creazione della parola, rivolta non solo a comunicare la più complessa struttura delle comuni emozioni umane, ma a dare ai lettori, attraverso un più ricco patrimonio linguistico, la possibilità di raggiungere un mondo eccezionalmente vasto di significati e, tra questi, la possibilità di cogliere ignorate zone della realtà spirituale altrimenti non raggiungibili da un largo settore di uomini, si risolve in un insegnamento e si traduce in pratica d'arte e di pensiero. Il poeta diviene così uno scopritore di nuovi mondi, di nuovi orizzonti spirituali attraverso la sua capacità di creare, accanto alla visione poetica, nuove forme di espressioni verbali.

Le due supreme mete raggiunte da Dante, e cioè lo spingersi « al di là delle frontiere dell'ordinata coscienza », ¹⁷ per renderne partecipi i suoi compatrioti e il trovare le parole adatte per rendere accessibile agli altri questa visione, sono, anche per l'Eliot, un ideale d'arte proposto ed il modo come egli avverte e utilizza il magistero dantesco.

Si può dire che Dante, come maestro d'arte poetica, offra la chiave per penetrare e spiegare, meglio d'ogni altro, non solo la difficile personalità di Eliot, nel momento della sua maturità, ma anche la difficile sua poesia.

Sicchè lo studio dei rapporti Eliot-Dante va condotto come un viaggio in due sensi: da Eliot a Dante e da Dante a Eliot. L'interpretazione che Eliot dà di Dante diviene comprensibile appieno solo se è seguita lungo questo duplice itinerario, se va considerata, cioè, come l'avvicinamento di un poeta a un altro poeta per effetto di un'attrazione irresistibile esercitata dal più grande di essi sul minore, attraverso l'arco di molti secoli, che pur riesce a legarli mediante il filo di una tradizione apparentemente interrotta, ma sempre valida e da riscoprirsi in forme nuove. Dall'altro lato va intesa come spiegazione critica

16 Per questo aspetto v. anche dell'ELIOT, *L'idea di una società cristiana*, (London 1948), trad. it. di A. Linder e L. Foà, Milano 1948.

17 ELIOT, *Quello che devo a Dante*, in « Lettere Italiane », genn.-marzo 1966, p. 9.

di quella suggestione e, quindi, della validità dell'arte di un grande maestro da parte del poeta minore, che al grande ha cercato di attingere come a fonte abbondante e ad insuperato modello.

Derivano da questa posizione i pregi e, insieme, i limiti degli scritti critici di Eliot intorno a Dante.

Chi vi cercasse il sussidio di una larga informazione storica e filologica non ve lo troverebbe. Chi vi cercasse, d'altronde, la premessa solida di un'impalcatura estetica, capace di conferire alla penetrazione critica una metodologia scientifica e, quindi, un'impostazione filosofica da proporla a segno individuante di un particolare atteggiamento del pensiero in una data epoca, resterebbe insoddisfatto.

Il riferimento che l'Eliot fa alla teoria dell'« amor mistico », per spiegare il tipo della visione dantesca, è cosa della comune tradizione storiografica. Eppure il fermare l'accento su quel tipo di visione come caratteristica di tutta la teoria dantesca dell'amore e, quindi, di tutto il suo particolare modo d'interpretare il mondo e di esprimerlo secondo una nuova sensibilità, che determina un nuovo stile, è un cogliere nel suo centro vitale il modo del sorgere e del manifestarsi della poesia di Dante.

Il principio estetico del « correlativo oggettivo » è, come abbiamo dimostrato nel corso del lavoro, una formula non nuova e un modo quasi empirico di rendere la nota teoria della forma del De Sanctis ripresa e sviluppata nell'organica e ormai famosa teoria del Croce. Eppure quella formula consente a Eliot, proprio per la sua spregiudicata empiria e per il distacco da un'organica impostazione filosofica, quel che non era stato consentito al De Sanctis e al Croce dalla teoria della forma, e cioè la capacità d'interpretare l'allegoria come oggettivazione poetica¹⁸ dell'elemento dottrinario e, quindi, come chiave per avvertire la poeticità dell'elemento allegorico della *Divina Commedia* e risolvere in totalità poetica ciò che era pluralità di frammenti lirici o di distaccati episodi. Inoltre, l'elevato senso dello stile, proprio dell'Eliot, la sua insonne ricerca di essenzialità, di nuovi ritmi, di sempre nuovi valori fonici e formali, il concetto di un linguaggio poetico in perenne formazione e trasformazione sotto la forza modificatrice del genio poetico, fecero sì che l'Eliot scoprisse in Dante quanto molti altri non ave-

18 L'interpretazione, in senso positivo del punto di vista estetico, dell'allegoria ha precedenti nei critici romantici italiani di ispirazione vichiana e giobertiana, di cui forse Eliot ebbe notizia attraverso la tradizione di studi danteschi iniziata in Inghilterra da G. Rossetti. Per questa relazione, e specialmente per il precedente molto suggestivo, che si riscontra nell'opera del Mauro, rimando al mio studio di prossima pubblicazione: *La critica letteraria e gli studi danteschi di D. Mauro*,

vano ancora scoperto: il valore significante della parola poetica, la sua estrema funzionalità. « Infatti una delle cose essenziali di cui mi sono reso conto, nel mio tentativo di imitare Dante in inglese, è l'estrema difficoltà che tale compito presenta. Questo mio frammento poetico — che è assai più breve di un canto della *Divina Commedia* — mi è costato assai più tempo e affanno e fatica che non qualsiasi altra cosa di pari lunghezza che io abbia mai scritto. E non perché mi trovassi costretto all'uso d'immagini di stile dantesco, alle similitudini ed alle espressioni linguistiche sue. Era soprattutto perché in questo suo stile così scarno ed austero, nel quale ogni parola deve essere « funzionale », tutto ciò che è generico o improprio salta immediatamente agli occhi. L'espressione linguistica deve essere estremamente diretta; il verso, ogni singola parola di esso, deve essere completamente inserito secondo una visione d'insieme ». 19

L'interpretazione eliotiana di Dante va oltre il superamento del concetto del Poe, per cui « la poesia è creazione ritmica di bellezza », e va oltre il simbolismo monistico e il frammentismo lirico, cari non solo al Poe, ma anche alla scuola neo-idealistica: 20 si dirige verso la valorizzazione della poesia come totalità, come visione coerente nata da un complesso organico di ritmo e immagine, in cui possano brillare insieme, illuminati dalla superiore luce dell'armonia artistica e dalle infinite vibrazioni di una parola poetica estremamente comunicativa, l'idea e il sentimento, più specificatamente, l'idea e il sentimento dell'eterno. Tutto ciò che accade nel tempo passa o rientra in una trama di momenti senza tempo. Anche la poesia passa o s'inserisce in una trama di motivi nati nel tempo, ma ricorrenti fuori del tempo: resta la voce del poeta capace di cogliere valori permanenti e di esprimerli come vita, in una musica che corrisponda al ritmo della vita cosmica, in una visione che intuisca l'assoluto e il trascendente; non si spegne cioè la voce del poeta, che canta l'eterno nel tempo e attraverso il canto degli altri poeti, che ne continuano la tradizione in una simultaneità di vita, sempre si ridesta e si rinnova. Nessuno più di Dante è riuscito a cogliere gli aspetti permanenti degli uomini, quelli che appaiono nel tempo e restano immutabili fuori del tempo, come partecipi della gran vita universale, promossa e animata dal gran respiro eterno di Dio. Per questo la poesia di

19 ELIOT, *Quello che devo a Dante*, ed. cit., p. 5.

20 « Il saggio di Eliot su Dante può sembrare a volte piuttosto vago e alcuni particolari di dubbia informazione. Ma ha un'impronta di chiarezza e d'umiltà che giunge vicino alla verità, mentre metodi più ambiziosi falliscono. Sembra come se egli avesse in mente il metodo di Poe e dei suoi epigoni e volesse di proposito contraddirlo. Egli coglie nel segno sul problema principale delle bellezze o della bellezza in Dante ». (G. A. BORGESE, *On Dante Criticism*, Rep. Dante Soc., 1936, p. 54).

Dante costituisce un motivo fondamentale, insopprimibile nella vasta trama della tradizione poetica, valida oltre il tempo e in ogni tempo, ora riavvertita per un rinascere d'interessi d'ascolto e di suggestioni emotive, ora richiamata attraverso la voce di altri poeti da lui stimolati ed educati al metodo del suo canto. Per quanto sopra la lezione dantesca di Eliot ha il merito di contribuire a inserire, entro la sensibilità del nostro tempo, tutta una tradizione incentrata in Dante e nei valori poetici ed umani espressi nella *Divina Commedia*, renderli attuali, includerli entro un movimento di cultura di risonanza mondiale; riconoscere a Dante quella capacità di continuare a render viva e operante, attraverso un magistero d'arte ancora valido, il motivo che ispirò la sua immortale opera.

Giuseppe INZITARI