Eteree voci della sera. Dante, Shakespeare, Eliot

Quando Harold Bloom collocava Shakespeare al centro del canone occidentale e subito gli faceva seguire Dante mostrava di percepire i due autori come uniti in un binomio inscindibile, punto focale di una gerarchia di valori estetici nell'immaginario occidentale¹. D'altra parte, già nel 1929 T.S. Eliot aveva autorevolmente osservato che «Dante e Shakespeare si dividono tra loro il mondo moderno; un terzo genio non esiste»². Certo, in epoca post-Brexit, definire come "nostro" quell'immaginario può suonare ironico, forse non scevro, comunque, da implicazioni di politica culturale. Di sicuro, tensioni su questo versante non sono nuove. Quando, nel terzo centenario della morte di Shakespeare, poco dopo che l'Italia era scesa in guerra a fianco della Triplice Intesa, si attendevano celebrazioni che non ci furono, alcuni dei pochi interventi pubblici da parte di intellettuali italiani evocarono il nome di Dante per valorizzare quello di Shakespeare. In quel 1916 Israel Gollancz promosse la pubblicazione di un Book of Homage to Shakespeare, che tra i vari contributi ne raccolse anche di italiani³. Isidoro Del Lungo, in una pagina dedicata al confronto tra Shakespeare e Dante (p. 427), mostrava orgoglio nazionale nel promuovere il poeta italiano accanto a quello inglese. Cino Chiarini apriva le due pagine intitolate *Shakespeare* notando che, come Dante, anche il poeta inglese trascende «ogni limitazione di confini, per toccare quelli dell'umanità» (p. 430). Nel frattempo, il 23 aprile del 1916 usciva in Italia un numero speciale del «Marzocco» dedicato a Shakespeare, nel quale i due poeti erano nuovamen-

¹ H. Bloom, *The Western Canon*, New York 1994.

² T.S. Eliot, *Dante [II]*, in T.S. Eliot, *Scritti su Dante*, a cura e con prefazione di R. Sanesi, traduzione di V. di Giuro, G. Vidali e G. Rivolta, postfazione di G. Vidali, Milano 2016, pp. 46-47.

³ I. Gollancz, A Book of Homage, Oxford 1916.

te avvicinati, questa volta da Matteo Cerini, che osservava come si trovassero «per una simpatica casualità uniti nel dispregio e nella ammirazione» (Shakespeare tra noi, p. 2)4. Nello stesso numero, Diego Angeli se la prendeva, invece, con la miopia italiana mostrata nell'occasione delle celebrazioni del terzo centenario della morte di Shakespeare, ricordando, fra l'altro, come la Casa di Dante⁵ avesse rifiutato la sua proposta di invitare un oratore «nella persona di Domenico Oliva – [sentendosi] rispondere che a questa commemorazione... si opponeva il regolamento!»⁶. Ma già nel 1906 Saverio Guglielmo Gargano sottolineava sulle pagine della stessa rivista una asimmetria nell'indifferenza italiana nei confronti di Shakespeare rispetto all'attenzione riservata a Dante all'estero, persino, osservava, da «quelle "società" che fioriscono tra i popoli di razza anglo-sassone anche nella loro degenerazione americana»⁷. L'impressione generale è che, in quell'anno di abortite celebrazioni shakespeariane, l'Italia ribadisse attraverso sporadiche memorie dedicate a Shakespeare il proprio orgoglio culturale nel nome di Dante, sul quale veniva di fatto misurato il genio di Shakespeare. Sottolinearne la grandezza insieme a quella del poeta italiano par excellence era un modo per legittimare l'assorbimento nella cultura italiana di un autore straniero che nel secolo precedente aveva raggiunto il più ampio pubblico nostrano soprattutto attraverso il melodramma⁸. Solo pochi anni dopo, nel 1920, T.S. Eliot avrebbe scritto il primo contributo su Dante che, insieme ai saggi del 1929 e del 1950, avrebbe costituto il corpo della sua riflessione di una vita sul poeta italiano e sul suo influsso sulla propria poesia⁹. Quelle di Eliot sono posizioni molto note che possono riassumersi nella valorizzazione di Dante come esempio supremo di quella sensibilità unificata che tanto lodava in John Donne e nella poesia metafisica inglese¹⁰ – nel saggio del

⁴ M. Cerini, *Shakespeare tra noi*, «Il Marzocco», 17, 1916, p. 2.

⁵ La "Casa di Dante in Roma", istituzione culturale fondata nel 1914.

⁶ D. Angeli, *La fortuna di Shakespeare in Italia*, «Il Marzocco», 17, 1916, p. 3.

⁷ S.G. Gargano, Shakespeare e il dovere dell'Italia, «Il Marzocco», 52, 1906, p. 1.

⁸ Ho discusso le implicazioni politiche delle celebrazioni shakespeariane nel 1916 e della posizione assunta dal «Marzocco» in 1916. Italian Narratives of the Tercentenary Crisis, in Shakespeare and Crisis. One Hundred Years of Italian Narratives, ed. by S. Bigliazzi, Amsterdam-Philadelphia 2020, pp. 25-49.

⁹ Per l'originale inglese dei seguenti saggi, citati nel testo in traduzione italiana, si rinvia a queste edizioni: T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London [1920] 1997 (*Tradition and the Individual Talent*, 1919, pp. 39-49; *Hamlet and His Problems*, 1919, pp. 81-87; *Dante*, 1920, pp. 135-145); Id., *Selected Essays*, London [1932] 1999 (*The Metaphysical Poets*, 1921, pp. 281-291; *Seneca in Elizabethan Translation*, 1927, pp. 65-10; *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, 1927, pp. 126-140; *Dante*, 1929, pp. 237-277); Id., *To Criticize the Critic and Other Essays*, London 1965 (*What Dante Means to Me*, 1950, pp. 125-135).

^{10 «}Un'idea era per Donne un'esperienza: ne modificava la sensibilità. Quando la mente di un

1920 osservava come Dante più di ogni altro poeta fosse «riuscito a trattare la sua filosofia non come teoria (nel senso moderno e non greco della parola), o come suo commento o riflessione, ma in termini di cosa percepita»¹¹. Quindi nel saggio del 1929 avrebbe apprezzato il portato squisitamente visivo dell'allegoria dantesca, lodandone il linguaggio semplice, chiaro e preciso, alieno da articolazioni metaforiche complesse e oscure («allegoria e metafora non vanno d'accordo», osservava in quello scritto)¹²; ma avrebbe anche sottolineato la dimensione genuinamente europea della lingua dantesca vicina al latino medievale, conquistata perfezione di un comune idioma; e così pure l'ampiezza dei registri presente nella Divina Commedia, una «gamma completa di altezze e di abissi», da leggersi nel quadro di una relazionalità essenziale fra le cantiche che esclude la separazione di una sola di esse dal sistema complessivo. Poi, nel 1950 avrebbe nuovamente insistito sul carattere europeo del sommo poeta¹³, «grande padrone» della lingua nell'esserne il «grande servitore» 14, ma anche sull'ampiezza della sua sfera emotiva, capace di «percepire le vibrazioni al di là della portata degli uomini comuni, ed esser capace di farli vedere e sentire»¹⁵. Ma vale la pena di ricordare un altro aspetto, oltre a questi più noti, ossia che nei punti nodali della sua discussione, in modo uguale e contrario rispetto a quanto facevano gli italiani sopra menzionati, Eliot misurava il genio di Dante attraverso quello di Shakespeare.

Si premettano a questo proposito alcune considerazioni non suggerite dal coro degli elogiatori di Eliot interprete e allievo di Dante – prospettiva, questa, che gli avrebbe assicurato un posto di onore il 20 aprile del 1965 al Congresso internazionale di studi Danteschi a Palazzo Vecchio a Firenze per le celebrazioni del settimo centenario della nascita del poeta, se non fosse mancato solo pochi mesi prima¹⁶. Nel 1957 John V. Falconieri faceva notare, con una certa vena ironica, la distanza dal Medio Evo dell'americano medio

poeta è perfettamente attrezzata per il suo lavoro, amalgama continuamente le esperienze più disparate; l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Che s'innamori o legga Spinoza, queste due esperienze non hanno nulla in comune, come non hanno nulla in comune col rumore di una macchina da scrivere o l'odore del cibo; nella mente del poeta queste esperienze non fanno che formare nuove unità»: in T.S. Eliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di R. Sanesi, Milano 1974, pp. 192-193; *The Metaphysical Poets*, in Eliot 1999, p. 287.

¹¹ Dante [1] [1920], in Eliot 2016, p. 13.

¹² Dante [11] [1929], ivi, pp. 24-25.

¹³ Cosa significa Dante per me [1950], ivi, p. 77.

¹⁴ Ivi, p. 78.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cfr. D.H. Higgins, "The Power of the Master": Eliot's Relation to Dante, «Dante Studies», LXXXVIII, 1970, pp. 129-147.

 - «esclusi gli eruditi» – e icasticamente osservava che se «il Medio Evo, per l'europeo, è distante ma sempre presente», al contrario, per l'americano semplicemente «non esiste»¹⁷. Merito del saggio di Eliot del 1929 sarebbe stato appunto quello di offrire un'analisi efficace, ancorché sintetica, della forma dell'allegoria, mettendo inoltre in luce l'universalità del suo linguaggio e delle visioni mistiche presentate nel suo poema (*ibidem*). Ma soprattutto il suo merito consisterebbe nel fatto di «aver trasportato nella mente dell'uomo del ventesimo secolo il cosmo medievale – un fatto di poca importanza per l'europeo ma un fatto senza il quale sarebbe difficile per l'americano capire ogni aspetto della Divina Commedia» (ibidem). Si tratta di un'osservazione indubbiamente lusinghiera, ma che contrasta con altri rilievi meno benevoli, ad esempio quando Falconieri insiste sull'incomprensione eliotiana del diavolo dantesco, che non «considera nella sua vera luce e prospettiva» nel momento in cui lo ritiene poco convincente, di fatto commettendo «un anacronismo mentale di subcoscienza, il cui prodotto è una visione astigmatica del diavolo» viziata da un preconcetto moderno che tradisce «un concetto erroneo del cosmo medievale di Dante» (p. 75). Quello che Eliot non avrebbe compreso, cioè, è che l'Inferno è abitato da gente reale e in questa chiave anche il diavolo è una figura reale, umana, interprete dei dolori degli uomini, un «diavolo-uomo» invece di un «diavolo-dogma» (p. 77). Analoga è la critica che Falconieri rivolge a un Eliot che legge Bruto e Cassio attraverso il filtro di Shakespeare e che, quindi, non si capacita del fatto che i due cesaricidi siano stati conficcati con Giuda Iscariota in fondo all'Inferno – il «nobile» Bruto, ripete Eliot da Shakespeare; ma Falconieri osserva: «un critico, un maestro, che si sia proposto di preparare il lettore inglese per la lettura di Dante, non dovrebbe assumere la posizione normale del lettore inglese. Dovrebbe spiegare perché Bruto e Cassio non potevano essere in nessun altro posto se non nel cerchio infernale dei traditori» (p. 77). E ancora: «Per Dante, uomo del Medio Evo, Bruto poteva essere tutto ma meno che nobile. Cesare era il fondatore d'un impero sul quale si sosteneva la concezione del mondo dantesco. Bruto tradì questo concetto di impero terrestre» (ibidem). Insomma, Eliot leggerebbe Dante attraverso tutta una serie di mediazioni tali da produrre una visione fondamentalmente anacronistica del Medio Evo europeo.

Eppure, è Eliot stesso in quel saggio del 1929 ad attribuire a un lettore inglese il disagio nel vedere Bruto e Cassio, «che devono sempre corrispondere ai personaggi di Shakespeare», fuori posto (p. 33). Ma si comprende appieno

¹⁷ J.V. Falconieri, *Il saggio di T.S. Eliot su Dante*, «Italica», IV, 2, 1957, p. 79.

che quel «lettore inglese» non è che una maschera per la sua stessa posizione in una pagina dove comunica insofferenza per questo tipo di Medio Evo troppo umano, dove troneggia una «visione di Satana [...] grottesca, specialmente se abbiamo presente il riccioluto eroe byroniano di Milton: una specie di Satana come può apparire in un affresco senese» (*ibidem*). Eliot si affretta a chiudere il capitolo del suo saggio esortando a trascurare questo canto XXX e a tornare, piuttosto, all'inizio del canto III – «Per me si va ne la città dolente [...]» – ma quello che si percepisce è il senso di una consapevole mediazione letteraria che in questo punto passa dichiaratamente per Byron e Milton e Shakespeare. Se Eliot legge in Dante una *koinè* europea, la sua lettura, tuttavia, è, almeno in casi come questi, orientata sull'orizzonte di attesa di un lettore più precisamente anglofono. Ed è appunto su Shakespeare, si diceva, che Eliot spesso misura Dante.

Nel saggio del 1920 osserva che «Il metodo con cui egli affronta ciascun sentimento si può confrontare, meglio che con quello di altri poeti "epici", con quello di Shakespeare» (p. 11): Shakespeare esamina a fondo un solo sentimento, Dante lo relaziona con gli altri sentimenti; l'uno va in profondità, l'altro in estensione. Entrambi muovono però da una emozione, dice Eliot, e nello scrivere di sé stessi, scrivono il loro tempo: senza saperlo, Dante è la voce del tredicesimo secolo, Shakespeare quella della fine del sedicesimo, che è «un punto di svolta nella storia» 18. Poi, nel saggio del 1927 su Seneca nelle traduzioni elisabettiane, osserva che entrambi sono poeti con alle spalle un pensiero filosofico, l'Aquinate, l'uno, Seneca, l'altro¹⁹. Ma, nota nel saggio su Dante del 1929, l'immagine poetica di Shakespeare è molto più complessa di quella di Dante, seguendo procedimenti di espansione invece che di concentrazione²⁰. Su questo vale la pena di soffermarsi un momento perché concerne propriamente il piano della visualità inscritta nel tessuto poetico che tanto rilievo ha nella poesia modernista e, più in particolare, eliotiana. Ciò che di Dante colpisce Eliot è la chiarezza e la precisione dell'immagine. Il correlativo oggettivo, esposto nel saggio su Amleto del 1919, notoriamente propone una "formula" per una particolare emozione tale che, una volta che si dia quella precisa sequenza di oggetti, eventi, o una specifica situazione, lo stimolo abbia esito in una esperienza sensoriale corrispondente a una sola emozione²¹. Que-

¹⁸ Shakespeare and the Stoicism of Seneca [1927], in Eliot 1999, p. 117; traduzione mia.

¹⁹ Seneca nelle traduzioni elisabettiane [1927], in Eliot 1974, pp. 272-273.

²⁰ Dante [II] [1929], in Eliot 2016, p. 25-26.

²¹ «Self-sacrifice, a continual extinction of personality»: *Hamlet and His Problems* [1919], in Eliot 1997, pp. 85-86; *Amleto e i suoi problemi*, in T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica* [1928], trad. di V. di Giuro e A. Orbetello, Milano 1967, p. 124.

sta celebre definizione, che si avvale, come nel caso delle definizioni poundiane dell'immagine poetica, di una metafora volta a precisare l'esattezza della formula²², mira al distacco emotivo del poeta, nel quale, come Eliot osserva in un altro celebre saggio, si consuma l'autosacrificio, la continua estinzione della personalità²³ nella separazione tra l'uomo che soffre e la mente che crea. Ma a differenza della produzione imagista, con la quale pur condivide molti aspetti, tra i quali la tensione verso l'oggettività dell'immagine, Eliot approda ben presto a un'esperienza diversa. Negli anni che precedono la pubblicazione delle sue prime poesie e, poi, di *The Waste Land*, Eliot risente della fenomenologia idealistica di Bradley²⁴ e il tema della incomunicabilità e della chiusura del soggetto nell'orizzonte della coscienza diventa centrale sin dai tempi di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, che, come noto, si apre su una epigrafe dantesca tratta dal XXVII canto dell'*Inferno* (vv. 61-66):

S'i' credesse che mia risposta fosse a persona che mai tornasse al mondo, questa fiamma staria sanza più scosse; ma però che già mai di questo fondo non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero, sanza tema d'infamia ti rispondo.

L'equivoco che spinge Guido da Montefeltro a parlare con Dante, che crede morto, diviene, in quel punto liminale del testo, la cifra dell'equivoco essenziale in cui cade il locutore di questo poemetto, la cui confessione non resta inudita e rappresenta un ennesimo scacco della comunicazione. Ma per quanto questa epigrafe sia perfettamente integrata nel componimento, al punto da poter essere letta come un ipotesto del monologo drammati-

²² Cfr. S. Bigliazzi, *Il colore del silenzio. Il Novecento tra parola e immagine*, Venezia 1998, pp. 82-87. Cfr. anche Ead., *Disrupting Representation: from Metaphor to Metonymy in the Modernist Image*, in *Pictures of Modernity. The Visual and the Literary in England 1850-1930*, ed. by L. Innocenti, F. Marucci and E. Villari, Venezia 2008, pp. 140-170.

²³ Tradition and the Individual Talent, in Eliot 1999, p. 44; Tradizione e talento individuale, in Eliot [1928] 1967, p. 73.

²⁴ Come è noto, nel 1913 Eliot studiò Bradley e nel 1914-1916 dedicò al suo pensiero la sua tesi dottorale (*Knowledge and Experience*), mai discussa e pubblicata solo nel 1964. Secondo Alessandro Serpieri, *Prufrock and Other Observations*, che raccoglie testi composti fra il 1910 e il 1911, mostra – se non influenze dirette di Bradley – tracce dell'inclinazione di Eliot per la fenomenologia (1973, p. 95). Quanto alla fenomenologia di Eliot cfr. *La prospettiva fenomenologica nella raccolta di Prufrock*, in A. Serpieri, *Le strutture profonde*, Bologna 1973, J. Kumar, *La coscienza e i suoi correlati: Eliot/Husserl*, e *Poesia e percezione: Eliot e Merleau-Ponty*, «Il Verri», XXXI, 1969, pp. 37-82; J. Hillis Miller, *T.S. Eliot*, in *Poets of Reality*, Cambridge (MA) 1965, pp. 131-189.

co, ancor più che un intertesto²⁵, resta un punto di fuga di una ineludibile dialogicità intertestuale. Quello che interessa è che questa dialogicità citazionale diviene il metodo di una significatività che promana dal frammento intertestuale e che da un punto di vista retorico sostituisce l'impiego della metafora (in alternanza con la sineddoche o la metonimia) quale metodo primariamente imagista interno al singolo testo poetico²⁶. In altri termini, da Dante apprende come produrre una chiarezza visiva immediata che, anche quando imperniata sulla similitudine, ha il solo scopo «di farci vedere distintamente»²⁷ la scena in modi che assimilano il piacere per l'immagine a quello imagista, ma che Eliot complica spostandolo sul piano centrifugo del dialogo intertestuale. Questo è appunto quanto Eliot fa in modo sistematico nel momento in cui allo spazio paratestuale dell'epigrafe come punto di fuga di una significazione intertestuale associa quello della citazione o dell'allusione dentro il testo, come in *The Waste Land*.

In questo poemetto, infernale da vari punti di vista, spiccano alcuni peccati nel quadro più generale della moderna perdita del senso del sacro: sin dall'incipit l'ignavia che, già accennata in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (pubblicato nel 1917 ma composto anni prima), avrà un altro e più ampio sviluppo in *The Hollow Men* (1925); e la lussuria, cui viene dedicata la parte centrale del poemetto, la terza sezione, con la visione di Tiresia dell'amplesso tra la dattilografa e il giovane pustoloso. Qui vorrei soffermarmi solo su un punto, in questo componimento, dove si assiste all'unico dialogo diretto tra Dante e Shakespeare tramite allusioni al contempo intertestuali e intratestuali pertinenti a uno specifico codice semantico interno al poemetto. Preliminarmente si ricordi la progressione delle citazioni dantesche²⁸: la chiusa dell'epigrafe dopo i versi da Petronio e la dedica a Ezra Pound, «il miglior fabbro» (*Purg.* XVI, 115-117); poi, ai vv. 60-63,

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.

²⁵ Suggerendo un'identificazione di Prufrock con Guido e il "tu" con il lettore: su questo cfr. F.W. Locke, *Dante and T.S. Eliot's Prufrock*, «Modern Language Notes», LXXVIII, 1, 1963, pp. 51-59.

²⁶ Mi riferisco ad esempio al celebre *In a Station of the Metro* di Pound; sul tema cfr. Bigliazzi 1998, pp. 73-106, in particolare pp. 98-100.

²⁷ Dante [II] [1929], in Eliot 2016, p. 26.

²⁸ Tutte le citazioni da *The Waste Land* sono tratte da T.S. Eliot, *The Poems*, ed. by C. Ricks and J. McCue, vol. 1, New York 2015.

il riferimento agli ignavi, Inf. III, 55-57:

[...] sì lunga tratta di gente ch'io non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta. [...]

e ai vv. 64-65,

Sighs, short and infrequent, were exhaled And each man fixed his eyes before his feet [...]

l'allusione al Limbo, Inf. IV, 25-27:

Quivi secondo che per ascoltare, non avea pianto mai che di sospiri, che l'aura etterna facevan tremare.

Le menzioni dantesche di questa prima sezione, *The Burial of the Dead*, cedono subito il passo a un'immagine costruita sul modello dell'incontro fra Dante e i dannati,

There I saw one I knew, and stopped him crying: Stetson! You who were with me in the ships at Mylae! (vv. 69-70),

suggerendo una modulazione del discorso poetico sul piano imitativo, piuttosto che dell'inserto citazionale; la trasformazione sincretica di quel modello risulta a questo punto straniante nella compressione dei tempi e nella condensazione delle referenze (qui la sincronia fra la guerra moderna, della quale il cappello militare Stetson è metonimia, e la prima guerra punica). La seconda sezione, A Game of Chess, si apre sulla celebre scena del primo incontro fra Antonio e Cleopatra raccontato da Enobarbo nel dramma shakespeariano, e al tema della soglia infernale degli uomini vuoti della prima sezione segue quello della lussuria, della violazione erotica e della crisi della comunicazione. La sezione centrale, *The Fire Sermon*, riprende questo tema, ma attraverso un parziale recupero dell'immagine dantesca evocata ai versi 60-61 della prima sezione («Unreal City / Under the brown fog of a winter dawn», vv. 207-208) connette la scena urbana, come anticamera di questo Inferno moderno, con l'allusione alla sodomia (ed è l'episodio di Mr Eugenides) e, poi, alla lussuria (la scena vista da Tiresia) e della morte violenta con il richiamo, ancora dantesco, a Pia de' Tolomei («Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me», vv. 293-94): «ricorditi di me che son la Pia: / Siena mi fe'; disfecemi Maremma» (*Purg.* V, 133-34). Infine, l'ultima citazione infernale emerge nel secondo insegnamento del Tuono, l'ultima sezione (*What the Thunder Said*), prima che il poemetto si chiuda su una sequenza ancora dedicata al peccato della lussuria con una citazione da *Purgatorio* XXVI – ed è l'episodio di Arnaut Daniel («poi s'ascose nel foco che gli affina»). Ma è sul passo precedente, e sul modo in cui Ugolino e Coriolano sono portati a interagire, che vorrei soffermarmi un momento.

Si tratta del solo passo del poemetto in cui Dante e Shakespeare sono portati a dialogare in una stretta successione di immagini in una breve serie di versi tra i più ellittici dell'intero pometto. In via preliminare, vale la pena di ricordare quanto ha osservato Franco Moretti sulla dimensione inclusiva di The Waste Land e sull'opportunità di considerare in una chiave di bricolage antropologico l'operazione "mitica" attuata da Eliot. Moretti fa giustamente notare che l'apparente casualità dei frammenti citati in realtà risponde a un sistema di corrispondenze semantiche chiaro, ancorché non rigido, basato su meccanismi di analogia (più che di omologia) e approssimazione. Il frammento, da un lato, suggerisce un senso di incompletezza in quanto lacerto di un altro testo dislocato e decontestualizzato; ma da un altro, e al tempo stesso, è una funzione del nuovo testo, dove risponde, da un punto di vista semantico, a un codice che gli attribuisce significato e ruolo. Per un verso, fa apparire la storia umana come un cumulo di detriti, per un altro, conferma la struttura mitica del poemetto come matrice di significato e di valore di quella storia cui il sistema mitico cercherebbe di conferire ordine e senso²⁹. Quanto questo disegno risponda a una prospettiva conservatrice e, in linea di principio, coerente con visioni politiche totalizzanti, anti-storiche e contrarie al principium individuationis in un contesto post-liberale che chiede il sacrificio dell'individuo, è l'argomento che Moretti sviluppa su queste premesse³⁰. Ma qui interessa soprattutto un altro aspetto: ossia vedere come, in questo contesto poetico, Eliot porti per una volta Dante e Shakespeare a interagire per il tramite di tre correlativi oggettivi fra i quali, paradossalmente, proprio quello di matrice shakespeariana produce una ipocodifica del senso, incorrendo in una specie di "fallimento" poetico, come quello che Eliot identificava nell'Amleto. In fondo, ancorché forse a volte in modo anacronistico, Eliot si sentiva più a suo agio con quel Medio Evo europeo che leggeva con gli occhi

²⁹ F. Moretti, Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms, London-New York 1997, pp. 221-222.

³⁰ Ivi, p. 227.

di un americano, che presto si sarebbe naturalizzato britannico, piuttosto che con un autore di una tradizione culturale a lui geneticamente più vicina.

A questo proposito si torni perciò per un momento a quanto notato sopra: nel saggio del 1929, Eliot osserva che Dante «fa uso di un linguaggio molto semplice e di pochissime metafore, dal momento che allegoria e metafora non vanno d'accordo» e che lo scopo delle sue similitudini «è unicamente quello di farci vedere più distintamente la scena di fronte alla quale Dante ci ha posto» (l'esempio è tratto dal canto XV dell'*Inferno*: «E sì ver noi aguzzan le ciglia / come l' vecchio sartor fa nella cruna», vv. 20-21)³¹. Al contrario, secondo Eliot, Shakespeare proporrebbe immagini più difficili da cogliere, soprattutto – sottolinea – per chi non abbia una buona conoscenza dell'inglese, perché anche quando la forma grammaticale è quella del paragone, l'effetto non è di concentrazione, ma di espansione in modi che aggiungono qualcosa a ciò che vediamo. L'esempio è tratto da una battuta di Cesare Ottaviano di fronte al corpo senza vita di Cleopatra in *Antonio e Cleopatra*:

She looks like sleep, And she would catch another Antony In her strong toil of grace. (5.2.344-346)³²

L'assimilazione della morte al sonno si complica con la metafora della conquista di Antonio come in una rete (dove «toil» ha il significato di OED^{33} n. 2) e, quindi, con una seconda metafora, questa volta del genitivo, costruita su base ossimorica («toil»/«grace») – dove «toil» può essere letto nella accezione del faticoso lavorìo (OED n. 1) della sua grazia come agente di seduzione. Osserva Eliot: «il suo scopo è quello di aggiungere a ciò che vediamo (sulla scena o nella nostra immaginazione) un richiamo a quel fascino di Cleopatra di cui è intessuta la sua storia e quella del mondo, un fascino così forte da risaltare anche nel momento della morte» del mondo, un fascino così forte da visualizzazione dantesca, immediata, chiara, precisa, non alla densa stratificazione semantica shakespeariana. Ma quando si arriva al secondo insegnamento del Tuono, in *What the Thunder Said*, il dettato del poemetto si complica. Si riporta di seguito la versione definitiva e, subito dopo, l'*Editorial Composite* proposto da Ricks e McCue sulla base dei primi abbozzi:

³¹ Dante [II] [1929], in Eliot 2016, p. 24.

³² Ivi, p. 25.

³³ Oxford English Dictionary [d'ora in poi OED], Oxford 2021.

³⁴ Dante [II] [1929], in Eliot 2016, p. 26.

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus (vv. 411-416)

Dayadhvam. friend, my friend I have heard the key Turn in the door, once and once only. We think of the key, each in his prison, Thinking of the key, each has built a prison. Only at nightfall, aethereal murmurs Repair for a moment a broken Coriolanus (vv. 657-662)

Si tratta del punto in cui, nella fiaba del Tuono nell' *Upanishad*, il Divino comunica tre insegnamenti: controlla te stesso (*Damyata*), dà (*Datta*), prova compassione (*Dayadhvam*). Eliot ne riordina la sequenza collocando per secondo l'ultimo insegnamento e aggiungendo i versi sopra riportati a suggerire il senso di una risposta umana, fondamentalmente ironica, a quegli insegnamenti. Al dettame della compassione risponde, infatti, una serie di correlativi oggettivi che insistono sulla chiusura del soggetto su sé stesso: Ugolino imprigionato nella torre della fame, la monade coscienziale come figura della ineludibile solitudine del soggetto, il Coriolano distrutto – Dante, Bradley, Shakespeare. Si ricordi che nel paratesto conclusivo delle note ritenute da Eliot necessarie per la comprensione del poemetto, i rinvii per i quali fornisce i dettagli sono solo alle prime due immagini: *Inf.* XXXIII, 46-47 («ed io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre») e *Appearance and Reality*:

My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surrounds it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul. (Eliot 2015, p. 77)

[Le mie sensazioni esterne non mi sono meno esclusive di quanto non siano i miei pensieri o i miei sentimenti. Nell'uno e nell'altro caso la mia esperienza cade entro il mio cerchio, un cerchio chiuso all'esterno; e, per quanto tutti i loro elementi siano simili, ogni sfera è opaca per quelle che la circondano...

In breve, visto come un'esistenza che compare in un'anima, il mondo intero è particolare per ciascuno ed esclusivo di quell'anima.]³⁵

A proposito di Coriolano Eliot non dice niente, forse presupponendo un'immediata identificazione del personaggio shakespeariano, e non di altre fonti, come quella plutarchea. Queste immagini, compresa l'ultima, parrebbero coerenti nel fornire esempi di un fondamentale solipsismo; eppure, questi versi restano tra i più ambigui e, in fondo, ellittici del poemetto. Di recente Allyson Booth ha osservato che la voce di Ugolino, apparentemente un'ironica risposta all'invito del Tuono, sottolinei il senso della mancanza di compassione nei confronti dell'altra anima, quella dell'arcivescovo Ruggieri, con la quale Ugolino è costretto a soffrire in eterno nel nono cerchio dell'Inferno, straziandone il cranio³⁶. Tuttavia, il senso di questi versi parrebbe costruirsi in altro modo, ossia attraverso una dinamica metonimica tra le immagini giustapposte che attiva percorsi di significazione ben più precisi nel co-testo nel quale sono inserite, e che funge da codice semantico di fatto stabilizzante del senso. I due versi successivi (vv. 413-414) espandono la consapevolezza di Ugolino della propria solitudine a una condizione umana più ampia, dove ciascuno è, come chiunque altro, chiuso nella prigione dell'io e l'atto stesso di pensare a quella chiusura conferma quella prigione. È stato fatto notare come in realtà l'idealismo di Bradley non giustifichi una interpretazione di questo tipo, sostenuta ad esempio autorevolmente da Hillis Miller³⁷, perché nel centro finito, caratterizzato da una esperienza immediata, di cui parla Bradley, non c'è separazione tra sé e non sé. In particolare, Brooker osserva che «"soul" in this passage does not mean any individual self or ego», ma «a finite centre» che si identifica con un «undifferentiated whole» di tipo fenomenologico³⁸. Osserva, tuttavia, anche che questo "centro finito", che è l'anima, «will dissolve into relational experience»³⁹ quando interviene il pensiero. Brooker ammette, d'altra parte, che la giustapposizione di questo passo bradleyano con i versi danteschi e l'allusione al Coriolano shakespeariano non può che suggerire un'interpretazione solipsistica del soggetto. Sostiene quindi questa ipotesi osservando che in un articolo pubblicato su «The Mo-

³⁵ T.S. Eliot, *La terra desolata*, con il testo della prima redazione; introduzione, traduzione e note di A. Serpieri, Milano 1982, p. 123.

³⁶ A. Booth, *Reading* The Waste Land from the Bottom Up, New York 2015, p. 220.

³⁷ Hillis Miller 1965, pp. 131-189.

³⁸ S. Brooker, *F.H. Bradley's Doctrine of Experience in T.S. Eliot's* The Waste Land *and* Four Quartets, «Modern Philology», LXXVII, 2, 1979, p. 153.

³⁹ Ibidem.

nist» nel 1916 Eliot avrebbe distinto i concetti di centro finito e di anima, da una parte, e del sé, dall'altra, legando i primi due all'esperienza immediata, precategoriale, e interpretando il sé come una costruzione astratta nello spazio e nel tempo, «an object among others, a self among others»⁴⁰. E tuttavia, non solo il momento relazionale dell'esperienza, quando cioè il pensiero interviene successivamente all'esperienza immediata, pre-razionale, del reale, consiste nella discriminazione tra il sé e in non-sé come astrazioni dalla realtà, ma è appunto il pensiero che crea questa separazione di fatto solipsistica. In altri termini, la citazione eliotiana di questo passo bradlevano difficilmente può essere letta in una chiave diversa anche quando si riconosca che l'esperienza immediata e il concetto di "centro finito" di Bradley non puntano in una direzione solipsistica. È il pensiero che dissolve l'esperienza immediata ed è quanto, nel riferimento eliotiano, giustifica l'interpretazione del pensiero discorsivo come origine della distinzione tra il sé e il non sé, e quindi essenza della coscienza intellettuale e causa della prigione dell'io nella monade della coscienza relazionale⁴¹.

Anche in questo caso, dunque, il frammento, vuoi citazionale o allusivo, si funzionalizza, come giustamente nota Moretti, e partecipa alla costruzione del codice semantico del poemetto, suggerendo una precisa lettura in quella porzione testuale nel quadro del sistema complessivo - che, si ricordi, ha tra i suoi pilastri l'impossibilità della comunicazione. Forse non è un caso che nell'Editorial Composite proposto da Ricks e McCue, che riflette una fase iniziale del poemetto, non troviamo «confirms» (v. 414), ma più esplicitamente «has built» (v. 560), ossia ha costruito – è il pensiero che produce l'isolamento dell'io rendendolo consapevole e, di fatto, instaurando il principio di separazione che sta alla base di una concezione dualistica, non immediata, della nostra esperienza della realtà. In un mutuo rapporto di influenze proattive e retroattive, i primi quattro versi, dunque, stabiliscono l'orizzonte della risposta umana all'insegnamento del Tuono: l'io non può aprirsi alla compassione verso l'altro costituzionalmente. In questo senso, la citazione dantesca, che avvia la serie delle tre risposte, non parrebbe tanto da leggersi nel senso della mancata compassione di Ugolino nei confronti di Ruggieri, scena che non viene evocata da Eliot, quanto invece come momento germinale dell'innesco del pensiero relazionale che chiude l'io nella prigione della propria coscienza. Ugolino sente girare la

⁴⁰ Ivi, p. 154.

⁴¹ Ibidem.

chiave nella toppa – e qui, come noto, Eliot misinterpreta l'originale «chiavar» – e nel racconto del dannato, e quindi in un pensiero non più immediato, segna il momento della coscienza della chiusura come origine di un solipsismo che impedisce per principio il com-patire al di là della singola esperienza evocata da questo episodio.

Ma se, per quanto complesse, queste prime due immagini costituiscono una precisa estensione del tema della chiusura del singolo a un soggetto plurale, "noi" («We think of the key», v. 413), la terza immagine si inserisce nella serie in modo più ambiguo. Come si è osservato, è l'unica a non ricevere indicazioni paratestuali, come se l'autore ne presumesse l'immediato riconoscimento; eppure, l'allusione shakespeariana, a differenza di quella dantesca, resta impalpabile. Coriolano è indubbiamente una figura emblematica dell'orgoglio solipsistico e, in tal senso, una variante tipologica di Ugolino in questo punto del testo, indipendentemente dalle caratteristiche biografiche dei due personaggi⁴². Ma ciò che resta ambiguo è il senso della sua evocazione. Coriolano può essere distrutto («broken») in quanto bandito da Roma; ma può essere distrutto anche, al contrario, in quanto decide di salvare Roma, disfatto dalla com-passione per la madre che infine lo condanna alla morte; Coriolano ne è ben consapevole in 5.3.189, quando le dice che questo suo cedimento sarà «most mortal to him». In un caso (l'orgoglio che lo distrugge politicamente), l'immagine è apparentemente coerente con il quadro solipsistico evocato nei primi quattro versi; nel secondo (la compassione che gli è fatale) lo contraddice, lasciando intravedere una via di fuga dalla prigione dell'io anche se questa scelta gli sarà letale. Ma se ci si attiene alla singola immagine che coglie il momento dell'apertura di Coriolano alla com-passione, se cioè non si considera l'esito fatale del suo trascendere il proprio solipsismo, l'immagine di Coriolano «broken» per com-passione appare come la risposta diretta alla chiusura dell'io evocata dalla voce di Ugolino. Per l'aggettivo «broken» Ricks e MacCue rinviano a una battuta di Aufidio nella scena in cui accoglie Coriolano bandito da Roma tra i suoi e si consuma la reciproca risoluzione della loro inimicizia:

⁴² Per quanto detto, non appare del tutto rilevante una comparazione puntuale della nobiltà o meno dei due personaggi, come ad esempio fa ancora Brooker: «The title character resembles Ugolino in that he is proud and a traitor, but he is unlike Ugolino in more important ways. Ugolino was ignoble, Coriolanus noble. Ugolino exploited his country; Coriolanus served his country, repeatedly risking his life for his people. Ugolino's betrayal was tit for tat; Coriolanus's banishment total injustice. Ugolino fell because he could not sympathize; Coriolanus because he could not compromise» (1979, p. 156). Una proposta analoga è quella di Booth 2015, p. 230.

[...] Let me twine
Mine arms about that body, where against
My grained ash an hundred times hath broke
And scarr's the moon with splinters. (4.5.108-111)⁴³

Si tratta, tuttavia, di una relazione intertestuale di superficie, nella misura in cui «broken» si riferisce alla violenza della lancia di Aufidio in battaglia, non a Coriolano⁴⁴. Quale dei due significati di «broken» (distrutto politicamente dal suo orgoglio egotistico o, al contrario, esistenzialmente dalla sua compassione) sia il più plausibile in questo contesto rimane perciò incerto, anche se l'*Editorial Composite* aiuta a isolare chiaramente questi due versi dai precedenti, a differenza della versione definitiva, dove l'assenza della punteggiatura a fine verso fa pensare a un insistito impiego dell'enjambement con evidenti effetti sul senso, non meno che sulla stretta concatenazione delle immagini. Ma si considerino meglio i due versi nella loro interezza.

Il Coriolano «distrutto» nelle due versioni qui riportate si associa a un'esperienza che appare effimera («aetherial rumours», «for a moment») e a un contesto temporale, il calare della notte («at nightfall»), che, come l'ora violetta della terza sezione con il richiamo a Saffo («At the violet hour, the evening hour that strives / Homeward, and brings the sailor home from sea», vv. 220-21) è, in una chiave romantica, il momento in cui si addolciscono i sentimenti. A questo proposito si potrebbe pensare anche a Dante, Purg. VIII, 1-2 («Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core») se non fosse che Eliot non lo cita nelle note e qualora lo avesse avuto in mente non ha ritenuto di doverlo segnalare al lettore. Quanto segue suggerisce svariate combinazioni tra unità semantiche che possono essere fatte interagire in vario modo: il calare della notte, oltre al possibile collegamento con il frammento che allude a Saffo, può avere anche altre valenze, ad esempio evocando la scena dell'incontro fra Coriolano e la madre, che, appunto, si svolge la sera; le voci eteree possono essere genericamente simboliche di richiami effimeri, come si diceva, ma se riferite ancora a quell'incontro nel campo dei Volsci potrebbero comprendere anche le voci di Virginia, Valeria e del figlio; la capacità di queste voci di rianimare («revive») Coriolano potrebbe significare sim-

⁴³ W. Shakespeare, *Coriolanus*, ed. by P. Holland, London 2013.

⁴⁴ Lo stesso dicasi in merito al rinvio a un'altra ricorrenza più precisa di «broken and scarred» in *Interlude: in a Bar*: «The walls fling back the scattered streams / Of like that seems / Visionary, and yet hard; / Immediate, and far; / But hard… / Broken and scattered / Like dirty broken finger nails / tapping the bar» (vv. 6-13).

bolicamente una apertura alla compassione, astratta dal contesto specifico, oppure, riferirsi all'azione riparatrice di queste voci – come più banalmente, ed esplicitamente, si legge nella variante «repair» nell' Editorial Composite. Ma le combinazioni e le interpretazioni che queste unità sollecitano sono molte perché nessuna, né individualmente, né nel momento combinatorio, risponde a una codifica stringente. Prese singolarmente parrebbero suggerire una via di uscita rispetto all'impasse solipsistica avviata con l'immagine di Ugolino, attraverso un personaggio che gli è omologo su un piano tipologico, ma che comunque non si lascia interpretare in maniera univoca. Queste unità (il calare della sera, le voci eteree, il singolo momento in cui viene rianimato un Coriolano distrutto) suggeriscono il recupero dell'esperienza immediata e, per analogia, della com-passione in quanto figura del superamento di ogni dualismo. In tal senso, per quanto ipocodificata, questa terza immagine si configurerebbe, perciò, come una risposta alla chiusura dell'io evocata per il tramite di Ugolino; una trascendenza, tuttavia, circoscritta a un singolo momento e suggerita da segnali effimeri.

Resta, ad ogni modo, che nel saggio su Amleto (Hamlet and His Problems, 1919) Eliot dichiarava che *Coriolano* era il più riuscito, insieme ad *Antonio* e Cleopatra, tra i drammi successivi a Misura per misura e di Coriolano menzionava solo l'orgoglio, una questione che evidentemente gli era molto presente. Poi, in una lettera a Wilson Knight del 30 ottobre 1930, notava come erroneamente fosse stata evidenziata la dimensione politica di questa tragedia quando il dato affettivo sarebbe a suo avviso primario, rintracciando «il motivo reale del dramma nel sorprendente studio del rapporto madre-figlio: [First Citizen] "he did it to please his mother"» (1.1.35 «lo ha fatto per far piacere alla madre»)⁴⁵. Torniamo allora alla terza scena del quinto atto, dove si consuma la tragedia di Coriolano e si assiste a un crollo emotivo che produce la frantumazione della gabbia dell'io. È sera e la voce di Volumnia, che possiamo immaginare eterea come quelle di Virginia, di Valeria e del figlio, lo spinge alla pace, lui che è bandito da Roma ed è alleato dei vecchi nemici. Orgoglio e affetto, egotismo e com-passione, si scontrano in questo punto. Coriolano è un eroe distrutto in quanto bandito da Roma per la sua chiusura al dialogo con la città, ma sarà un eroe altrettanto distrutto, ancorché diversamente, dopo quell'incontro. Le due letture coesistono.

Altre ancora ve ne possono essere⁴⁶, ed è proprio questa fondamentale

⁴⁵ Eliot 2015, p. 819.

⁴⁶ Tra le più lontane da un programma di lettura vicino alle indicazioni autoriali, cfr. ad esempio R. Wilson, "Broken Coriolanus": *T.S. Eliot's March on Rome*, in *Roman Shakespeare. Intersecting*

indecidibilità del senso che negli ultimi due versi di questa breve sottosezione porta a un'impasse l'impiego del correlativo oggettivo come formula esatta di una precisa emozione. Si consideri allora il sottocodice semantico che è andato ad articolarsi nella progressione dei tre insegnamenti del Tuono. In tutti e tre si delinea la possibilità di una svolta positiva: «la terribile audacia di un momento di abbandono» («the awful daring of a moment's surrender», v. 403) come risposta al primo insegnamento («Datta»: dà), forse una scena erotica in ellissi, osserva Serpieri, «che rimanda all'incontro erotico, anch'esso sospeso, del giardino dei giacinti e a *Dans le Restaurant*»⁴⁷, e che tuttavia non può essere trasmessa in alcun modo, né attraverso i necrologi, né attraverso i testamenti. Poi, come glossa al terzo insegnamento («Damyata»: autocontrollo), segue la scena di un incontro nel quale l'io ricorda la gaia risposta del cuore dell'altro/a «all'invito», se non fosse che, come nota ancora Serpieri, «il rapporto fallisce nel condizionale passato che indica una possibilità non realizzata» («would have responded»)⁴⁸. Incorniciata da queste due scene, la sequenza imperniata sulla triangolazione Dante-Bradley-Shakespeare in risposta al secondo insegnamento crea un percorso che contrappone la prima e l'ultima immagine lungo lo stesso asse metonimico di una lettura solipsistica del soggetto. Dante, cioè, sarebbe da intendersi come la chiave di lettura per Shakespeare, Ugolino per Coriolano, e quest'ultimo a sua volta rappresenterebbe quel mancato punto di svolta per una risposta effettivamente e durevolmente positiva all'insegnamento del Tuono.

Forse non è un caso che, seppur sotto la guida della poetica chiara e precisa di Dante, il dialogo tra Dante e Shakespeare conduca all'incepparsi del senso proprio sul Coriolano shakespeariano. Quella di Ugolino è una confessione in prima persona in un lacerto drammatico; Coriolano non parla in prima persona, ma è l'oggetto di una sintesi narrativa le cui unità demarcate – il calare della notte, le voci eteree, il rianimarsi momentaneo di un Coriolano distrutto – si collocano in un quadro testuale ipocodificato che si affida

Times, Spaces, Languages, ed. by D. Guardamagna, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Wien 2018, pp. 91-122, che legge nel riferimento alle voci eteree della sera una enigmatica allusione all'impresa fiumana di Gabriele D'Annunzio e alla trasmissione radiofonica con la quale nel settembre del 1920 rivendicava la reggenza di Fiume. Quand'anche argomentabile, questa allusione risulta tuttavia incoerente con un progetto poetico molto specifico nel dichiarare la necessità di un preciso supporto di note per la decodifica del tessuto intertestuale del poemetto. Sul rapporto tra questo lessema e la teoria eliotiana dell'impersonalità cfr. anche T. Day, "A broken Coriolanus": Poetics, Politics and Self-Surrender, «Paideuma», XXXV, 172, 2006, pp. 33-47.

⁴⁷ Eliot 1982, p. 122 nota 15.

⁴⁸ Ivi, p. 124 nota 18.

all'evocazione metaforica e a coordinate intratestuali e intertestuali incerte. Brooker conclude che forse l'esperienza immediata di Bradley, cui alluderebbe il richiamo a Coriolano, «like April, is cruel, promising what it cannot deliver» – e quindi forse «transcendent experience is, after all, no more than an ethereal rumor»⁴⁹. Ma, osserva Booth, «a broken Coriolanus» è il soggetto per il quale si deve «submit to the demands of human connection and die», sicché «death with connection is the only possible choice»⁵⁰. Da questo punto di vista, rianimare un Coriolano distrutto consentirebbe di superare comunque la logica oppositiva e portare il soggetto a uscire dalla prigione dell'io⁵¹. Nella tensione fra Dante e Shakespeare, Ugolino e Coriolano, in questa fase ancora "infernale" della poetica eliotiana solo la mistica evocativa del messaggio conclusivo delle *Upanishad* poteva suggerire una via uscita – salvo forse essere «un colpo di spugna... su tutto l'enorme lavoro dell'intelligenza e della cultura che aveva costituito, sotto la pressione di un'angoscia della desolazione, il testo stesso del poemetto»⁵².

⁴⁹ Brooker 1979, p. 156.

⁵⁰ Booth 2015, p. 230.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Serpieri 1973, p. 430 nota 26.

