

## Le immagini infrante T.S. Eliot e i processi di significazione poetica tra Dante e «The Waste Land»

Beatrice Di Pietrantonio

Pubblicato: 4 agosto 2025

### *Abstracts*

In *Vita Nova*, 6, 4, Dante espouses a realistic notion of language, stating that names originate from the things they stand for (*nomina sunt consequentia rerum*), thus possessing an intrinsic truth that precedes enunciation; a few chapters before (*Vita Nova*, 1, 2) the Poet had also claimed that it is possible to guess a name based on the effects of the signified thing: all of this amounts to a circular conception of signification, that needs the endorsement of one's peers and an existing tradition to be validated. This approach is similar to that of his estimator and critic T.S. Eliot, who, albeit participant in the typically Modernist poetic of fragmentation and ambiguity, often displays a rather 'Dantean', 'medieval' concept of tradition and linguistic background. This essay aims to analyse the relation between Eliot and Dante's precedent, both in Eliot's critical works and *The Waste Land*; it will also try to link, based on said relation, a passage of Eliot's poem to Dante's *Purgatorio* XIII, for the sake of a more rounded interpretation of the text.

In *Vita Nova*, 6, 4, Dante si fa portavoce di una nozione linguistica di stampo realista, secondo cui i nomi discendono dalle cose (*nomina sunt consequentia rerum*), risultando depositari di una verità intrinseca, preesistente all'enunciazione; ma poco prima (*Vita Nova*, 1, 2) il Poeta aveva affermato anche che dagli effetti delle cose si possa risalire ai nomi: ne risulta una concezione circolare della significazione che solo l'avallo dell'esperienza comune – quindi dei sodali e della tradizione precedente – può convalidare. Tale impostazione lo accomuna al suo estimatore e critico T.S. Eliot che, pur adottando nella sua poetica la frammentazione e l'ambiguità tipiche del modernismo, dimostra una concezione linguistica e un rapporto con la tradizione, per certi versi, 'danteschi', 'medievali'. Questo saggio si pone l'obiettivo di analizzare il rapporto che Eliot instaura con il precedente dantesco sia nelle opere critiche, sia in *The Waste Land*, tracciando anche, sulla base di tale rapporto, a fini interpretativi, un legame tra un passaggio del poemetto eliotiano e *Purgatorio* XIII.

**Parole chiave:** Dante; «Purgatorio»; «The Waste Land»; Thomas Stearns Eliot.

**Beatrice Di Pietrantonio:** Sapienza Università di Roma  
✉ [dipietrantonio.1770445@studenti.uniroma1.it](mailto:dipietrantonio.1770445@studenti.uniroma1.it)

1. *Nomi e cose*

Nel sesto capitolo della *Vita Nova*, dopo la privazione del saluto da parte di Beatrice (5, 2)<sup>1</sup> e il vano tentativo di riconciliazione ad essa seguito (5, 14-22), Dante si descrive preso in una «battaglia di pensieri» che non lo lasciano dormire (6, 1-5). Uno di questi contiene un'affermazione fondamentale, di impianto scolastico, riguardante il rapporto tra i nomi e le cose: «lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: *nomina sunt consequentia rerum*» (6, 4).<sup>2</sup>

L'«operazione» di Amore, ovvero «il suo effetto peculiare, con terminologia aristotelica»,<sup>3</sup> è «dolce» perché tale è Amore, fin nel nome. Il ragionamento viene condotto a ritroso, sulla base dell'ordine logico stabilito dalla stessa *sententia*, che Dante non inventa, ma riporta (6, 4): si parte dall'osservazione della percepita conseguenza per poi risalire alla causa – *se* il nome dell'amore è dolce, *allora* lo sono anche gli effetti dell'amore, *dal momento che* i nomi derivano dalle cose che designano. Ma il processo è, in realtà, circolare; il ragionamento necessita di essere validato in entrambe le sue parti, cosa che avviene reciprocamente tra l'una e l'altra. Non solo dal nome di qualcosa si può valutarne l'effetto, ma dall'effetto si può risalire al nome: già nelle prime righe del libello (6, 2), Dante affermava che i fiorentini erano in grado di indovinare il nome di Beatrice dagli effetti della sua presenza, prima ancora di conoscerlo. C'è quindi una relazione salda, non arbitraria, vicendevolmente connotativa e conoscitiva tra significato e significante.

Che il concetto di Amore, come la sua espressione in termini linguistici, si basi per Dante su una logica circolare non stupisce troppo, dal momento che questa era stata anche l'impostazione del 'padre' poetico Guido Guinizelli, nella celebre canzone poi divenuta manifesto degli Stilnovisti, «Al cor gentil rempaira sempre amore | come l'ausello in selva a la verdura; | né fe'

<sup>1</sup> Edizione di riferimento: D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> Secondo Antonino Pagliaro (*Appendice a I primissima signa nella dottrina linguistica di Dante*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1956, pp. 215-246), è Dante a modificare attivamente e scientemente la frase, la quale veniva impiegata nel contesto giuridico a partire dalle *Istitutiones* di Giustiniano riportando «rebus» e non «rerum»: «la sostituzione del genitivo al dativo dipende da un nuovo atteggiarsi del pensiero, per cui, non il nome deve appropriarsi alle cose, come appare nell'accezione data dai giuristi, bensì sono le cose che, in virtù delle caratteristiche concrete da cui sono accompagnate, influenzano il segno che le designa». Per altri studi riguardanti la ricerca di Dante sulla lingua, letta anche alla luce della moderna linguistica generale, cfr. S. Rizzo, *Il «De Vulgari Eloquentia» e l'unità del pensiero linguistico di Dante*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», LXXXVII, 1969, pp. 69-88; V. R. Giustiniani, *Dante e la linguistica medievale e moderna*, «Romanische Forschungen», XCI, 1979, 4, pp. 399-410; per una contestualizzazione storica cfr. L. Valente, *Filosofie del Medioevo. Essere, felicità, linguaggio*, vol. III, Milano, Le Monnier, 2023, pp. 547-550.

<sup>3</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, cit., p. 71 (nota 6.4). Cfr. anche D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999<sup>17</sup>, p. 55: «“è scripto” non allude necessariamente a una fonte scritta precisa [...] ma segnala l'autorevolezza della massima».

amor anti che gentil core, | né gentil core anti ch'amor, natura» (vv. 1-4)<sup>4</sup> da Dante esplicitamente ripresa nella *Vita Nova*: «Amore e 'l cor gentil sono una cosa, | sì come il saggio in suo dittare pone, | e così esser l'un senza l'altro osa | com'alma razional senza ragione» (11, 3).

Come ha notato Donato Pirovano, nel passaggio dall'uno all'altro autore c'è un'evoluzione dalla reciprocità – 'Amore torna sempre al cuor gentile come propria sede d'elezione' – all'identità – 'Amore e gentilezza sono la medesima cosa'.<sup>5</sup> La circolarità della definizione viene 'celata' dietro un assunto di consustanzialità: più che comprovarsi a vicenda, le due parti del ragionamento vengono presentate come coincidenti, il cerchio progressivamente trasformato in punto. È poi il ricorso al rispecchiamento nei modelli precedenti e contemporanei a dimostrare la valenza universale dell'affermazione: non solo, per Dante, il «dittare» del «saggio» – ovvero, con ogni probabilità, lo stesso Guinizelli, il quale era a sua volta debitore della precedente tradizione provenzale sulla *fin'amors*<sup>6</sup> –, ma anche, implicitamente, il consenso dei poeti sodali che, fin dall'esordio della *Vita Nova* (1, 20-23; 2, 1-2), erano stati chiamati a raccolta per confrontarsi con lui sull'esperienza amorosa. Sulla base di una rete di relazioni così costituita, il vissuto soggettivo può vedersi riconosciuto un valore di oggettività, l'intuizione individuale essere elevata, da frutto della mente del singolo, a prodotto di una rivelazione esterna, di ordine superiore, che lui a sua volta dovrà impegnarsi a diffondere: «I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch'e' ditta dentro vo significando» (*Pg.* XXIV 52-54).<sup>7</sup>

Esiste dunque una verità che precede l'enunciazione, insita nei segni e nelle immagini che essi, unendosi, producono,<sup>8</sup> rispetto alla quale l'individuo non è che un veicolo: a dimostrarlo, la conformazione stessa dei segni, il loro rapporto auto-evidente di corrispondenza con le cose significate, e l'esistenza di una tradizione coerente costruita sulla base di tali corrispondenze, al tempo stesso origine e suggello dell'occasione poetica.

La vocazione universalistica, la concezione 'realistica' dei processi di significazione, il ricorso all'autorità della tradizione a fini di convalida sono tutti aspetti in cui T.S. Eliot dimostra un'impostazione più 'dantesca', 'medievale', che non moderna. Non voglio con ciò dire che si tratti dell'unico autore del Ventesimo secolo dalla *forma mentis* tradizionale, né negare che le sue intuizioni siano state, in molti sensi, innovative; piuttosto, intendo sottolineare come, nonostante egli abbia accolto nelle proprie modalità significative ed espressive la frammentazione,

<sup>4</sup> Edizione di riferimento: G. Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 460-461.

<sup>5</sup> D. Pirovano, *Amore. Un anno di «Vita nuova»*, «Treccani magazine», 29 luglio 2024 [pagina consultata il 30 giugno 2025].

<sup>6</sup> Cfr. G. Guinizelli, *Madonna il fino amor ched eo vo porto, Lo fin pregi' avanzato*, in *Poeti del Duecento*, cit., pp. 447-485.

<sup>7</sup> Edizione di riferimento: D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Dal punto di vista filosofico, la questione del rapporto tra *res* e *nomen*, o *vox*, è per quasi tutto il basso Medioevo all'origine di accesi dibattiti. Risale al secolo precedente la cosiddetta *quaestio de universalibus*, la disputa sugli universali che aveva visto contrapposti il realismo scolastico e il nominalismo di Roscellino di Compiègne, destinato ad evolversi, nei decenni successivi, con le posizioni più sfumate del discepolo di questi, Abelardo, e poi, nel XIV secolo, con il terminismo di Guglielmo di Occam. Roscellino, con le sue argomentazioni, aveva di fatto introdotto nel dibattito filosofico l'idea dell'arbitrarietà del segno linguistico, affermando che i cosiddetti 'universali', generi e specie, non fossero una realtà oggettiva, ma meramente suoni, attribuiti agli enti dagli esseri umani – *flatus vocis*, secondo la definizione polemica del più moderato Abelardo. Al riguardo cfr. M. Dal Pra, *Sul nominalismo di Abelardo*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIV, 1979, 4, pp. 439-451. Per gli sviluppi della questione nel corso del XIV secolo cfr. G. Preti, *Studi sulla logica formale nel Medioevo. I, Lo svolgimento della logica terministica medievale*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», VIII, 1953, 3, pp. 346-373 e *La dottrina della 'vox significativa' nella semantica terministica classica*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», X, 1955, 3-4, pp. 223-264.

l'elusività, l'ambiguità tipiche della poetica modernista, il suo punto di vista e la sua concezione del mondo siano rimasti in buona parte intatti dalla temperie culturale di primo Novecento,<sup>9</sup> ovvero dalle molte 'rivoluzioni copernicane' da cui quest'epoca è stata caratterizzata – da cui il modernismo come fenomeno letterario ha avuto anzi, per molti versi, origine. Nello specifico, mi riferisco alla sostanziale estraneità, o impermeabilità della sua produzione al rovesciamento epistemologico avvenuto nell'ambito della linguistica e della filosofia del linguaggio: in un momento storico in cui, da Saussure in poi, si andava sottolineando sempre di più l'arbitrarietà dei legami semiotici – significato e significante, segno e referente,<sup>10</sup> *nomen e res* – Eliot, formatosi alla scuola realista di Ralph Barton Perry e, soprattutto di Bertrand Russell,<sup>11</sup> continuava a vedere in quegli insiemi coerenti di segni che sono le immagini letterarie la germinazione ultima di verità intrinseche.<sup>12</sup> Il significato, nella concezione eliotiana, non può essere creato, ma solo scoperto; l'espressione poetica risulterà, quindi, più o meno aderente ad un vero che è pre-esistente alla sua enunciazione: i nomi come conseguenza delle cose.

Tale concezione traspare già dal saggio giovanile *Tradition and the Individual Talent*. Qui Eliot attribuisce alla tradizione letteraria un carattere di atemporalità, con una progressione che va non soltanto dal passato al presente, ma anche dal presente al passato, quindi non su una linea retta, ma in una continuità circolare: «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it [...]. The past should be altered by the present as much as the present is directed by the past».<sup>13</sup>

Egli procede quindi a elaborare quella che viene definita una «teoria impersonale della poesia»,<sup>14</sup> la quale vede il poeta non nel ruolo di creatore delle immagini, ma di «catalizzatore»<sup>15</sup> e di «tramite»: «the mind of the mature poet [is a] finely perfected *medium* in which special, or very varied, feelings are at liberty to *enter* into new combinations».<sup>16</sup>

Compito del poeta è dunque quello di recepire e rappresentare, con il grado di approssimazione più accurato possibile, un vero intrinseco la cui validità è *dimostrata*, non prodotta, dal consenso della tradizione; si può ben vedere, in questo, la divergenza con Saussure, il quale affermava a sua volta l'importanza fondativa della componente sociale nel linguaggio, ma specificava che l'accordo dei parlanti non porta ad altro che a stabilizzare quella che resta, per sua

<sup>9</sup> Per una riflessione sulla natura spesso paradossale del rapporto di Eliot con la modernità cfr. L. Menand, *T.S. Eliot and Modernity*, «The New England Quarterly», LXIX, 1996, 4, pp. 554-579.

<sup>10</sup> «Il legame che unisce il significante al significato è arbitrario, o ancora, poiché intendiamo con segno il totale risultante dall'associazione di un significante a un significato, possiamo dire più semplicemente: il segno linguistico è arbitrario [...]. Il significante [...] è immotivato, cioè arbitrario in rapporto al significato, con il quale non ha alcun aggancio naturale nella realtà» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. di T. De Mauro, Bari, Laterza, 2005, pp. 85-87 [ed. or. *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916]).

<sup>11</sup> Sugli studi filosofici di Eliot e sul suo rapporto con Russell cfr. J. Spears Brooker, *Eliot's philosophical studies. Bergson, Frazer, Bradley*, in J. Harding, *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 175-186.

<sup>12</sup> Per questo aspetto si consideri, a titolo di esempio, la differenza tra Eliot e un altro dei principali autori del modernismo, James Joyce: «Joyce assumes Ferdinand de Saussure's principle that the signifier is sundered from what it stands for, and he builds on this assumption to anticipate an idea developed in related ways by Jacques Lacan and Jacques Derrida: that what we see are signifiers and not signifieds» (Sh. Brivic, *The Veil of Signs. Perception as Language in Joyce's «Ulysses»*, «English Literary History», LVII, 1990, 3, pp. 737-755).

<sup>13</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen & Co., 1920, p. 45.

<sup>14</sup> Ivi, p. 48.

<sup>15</sup> Ivi.

<sup>16</sup> Ivi (corsivi miei).

fondamentale natura, una convenzione.<sup>17</sup> L'insistenza di Eliot, nel saggio su Dante del 1929, riguardo l'«universalità» linguistica<sup>18</sup> e poetica<sup>19</sup> dell'Alighieri si profila così in maniera più definita: le immagini autenticamente poetiche vivono di vita propria, trascendono il tempo e lo spazio; la sublimità di Dante è data da una percettività straordinaria verso di esse – poco corruttibile da derive personalistiche –, quindi da una particolare maestria nel riferirle. In *Tradition*, Eliot aveva scritto, con riferimento ai vv. 121-124 del canto XV dell'*Inferno*:

The last quatrain gives an image, a feeling attaching to an image, which 'came', which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet's mind until the proper combination arrived for it to add itself to. The poet's mind is in fact a *receptacle* for seizing and storing up numberless feelings, phrases, *images*, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.<sup>20</sup>

Naturalmente, se esiste un modo corretto (impersonale, oggettivo) o scorretto (personale, soggettivo) di fare poesia, sorge anche il rischio, per gli scrittori, di incorrere nel vero e proprio «errore», nel «difetto». Eliot ne rileva tanto nei cattivi poeti – «the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both *errors* tend to make him 'personal'»<sup>21</sup> – quanto, occasionalmente, nei grandi: non sfuggono al suo giudizio Keats,<sup>22</sup> Shakespeare<sup>23</sup> e lo stesso Dante, per la rappresentazione di Lucifero nell'ultimo canto dell'*Inferno*: «I feel that the kind of suffering experienced by the Spirit of Evil *should be represented as utterly different*. I can only say that Dante made the best of a *bad job* [...] [But] [in] the last *canto* of the *Paradiso* [...] Dante amply repairs any *failure of canto XXXIV of the Inferno*».<sup>24</sup>

Non è insomma il poeta a originare la significazione, o a conferirle un senso; piuttosto, re-cepando al meglio una materia che è sempre coerente in se stessa, custodita dalla tradizione nelle sue forme più riuscite, viene lui coinvolto e modellato in essa e da essa, in un continuo

<sup>17</sup> «L'arbitrarietà del segno ci fa capire meglio perché soltanto il fatto sociale può creare un sistema linguistico. La collettività è necessaria per stabilire valori la cui unica ragione d'essere è nell'uso e nel consenso generale; l'individuo da solo è incapace di fissarne alcuno» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 137).

<sup>18</sup> «Dante is, in a sense [...] the most *universal* of poets in the modern languages» (T.S. Eliot, *Dante*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, ed. by F. Dickey, J. Formichelli, R. Schuchard, vol. III, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 701, corsivo dell'autore).

<sup>19</sup> «the poetry of Dante is the one universal school of style for the writing of poetry in any language» (ivi, pp. 726-727).

<sup>20</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, cit., p. 49 (corsivi miei).

<sup>21</sup> Ivi, p. 52.

<sup>22</sup> «the line which he uses, "Beauty is truth, truth beauty" [...] strikes me as a serious blemish on a beautiful poem; and the reason must be either that I fail to understand it, or that it is a statement which is untrue» (T.S. Eliot, *Dante*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, cit., p. 729). Incidentalmente, questa critica a Keats ci permette di affermare che per Eliot il vero intrinseco non coincide necessariamente con il bello.

<sup>23</sup> T.S. Eliot, *Hamlet and his problems*, in *The Sacred Wood*, cit., pp. 87-94. La teoria del 'correlativo oggettivo' esposta nel saggio citato esula dai confini della presente trattazione, ma vale la pena sottolineare come essa confermi la posizione di Eliot sulla correlazione necessaria e intrinseca tra *nomen, res* ed effetto. Cfr. «a set of objects [...] shall be the formula of [one] *particular* emotion» (p. 92, corsivo dell'autore). Sulla relativa 'iconoclastia' dell'Eliot critico cfr. J. Harding, *Unraveling Eliot*, in *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, cit., p. 1.

<sup>24</sup> T.S. Eliot, *Dante*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, cit., p. 712 (corsivi miei).

ritorno. Il suo compito sarà dunque quello di dimostrarsi in ogni momento «conscious, not of what is dead, but of what is already living».<sup>25</sup>

Questa sorta di disposizione passiva nei confronti di significati preesistenti richiama nettamente la concezione dantesca del poeta-scriba, che stila i versi secondo il dettato di Amore,<sup>26</sup> o come «fabbro del parlar materno» (*Pg.* XXVI 117), che li forgia non secondo l'estro del momento, ma con diligente ubbidienza ad un sapere artigianale; metafore che Eliot fa attivamente proprie, prendendo in prestito quest'ultima per la dedica a Pound in epigrafe al suo poema,<sup>27</sup> quindi parlando, nel più tardo dei discorsi su Dante, pronunciato nel 1950 e pubblicato due anni dopo, della necessità di ogni poeta di farsi, sul modello dantesco, «servo della lingua».<sup>28</sup>

## 2. Un cumulo di immagini infrante

La Grande Guerra, causa e sfondo dello sfacelo descritto in *The Waste Land*, non ha rappresentato, agli occhi di Eliot, soltanto una catastrofe politica e umana, ma anche – e soprattutto – un'universale crisi dell'immaginazione, se intendiamo il termine non nella sua accezione corrente, che è semanticamente concentrata su un aspetto di allontanamento dalla realtà, ma in un senso più vicino a quello dantesco,<sup>29</sup> di facoltà conoscitiva: a causa del conflitto, la desolazione si è abbattuta sulle cose, quindi sulle immagini; «ciò che già vive[va]» risulta privato della vita stessa; detto in termini più prosaici, ai segni è stata strappata con violenza la componente del significato, quel nucleo veridico che era stato finora creduto irriducibile, lasciando solo cumuli di significanti svuotati: «What are the roots that clutch, what branches grow | Out of this stony rubbish? Son of man, | You cannot say, or guess, for you know only | A heap of broken images, where the sun beats, | And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, | And the dry stone no sound of water» (vv. 19-24).<sup>30</sup>

Recisi, nello stupore post-bellico, i legami con il prima (le radici) e con il dopo (i rami), la tradizione è interrotta; nel vuoto di legittimazione che da ciò consegue, la fiducia nello scorrere circolare dell'espressione poetica si incrina: «On Margate Sands. | I can connect | Nothing with nothing» (vv. 300-302).<sup>31</sup>

Le varie citazioni dirette che punteggiano il poema e che arrivano, avvicinandosi il finale, ad affastellarsi in modo quasi parossistico l'una contro l'altra – strappate dai rispettivi contesti, straniate nel senso – sono tutto ciò che resta di una tradizione deflagrata: «Poi s'ascose nel foco che gli affina | Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow | *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* | These fragments I have shored against my ruins» (vv. 427-430).<sup>32</sup>

<sup>25</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, cit., p. 53.

<sup>26</sup> *Pg.* XXIV 52-54.

<sup>27</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, a cura di M. North, New York-London, Norton & Co., 2001, p. 3.

<sup>28</sup> «The poet should be the servant of his language, rather than the master of it» (T.S. Eliot, «The Kenyon Review», XIV, 1952, 2, pp. 178-188).

<sup>29</sup> Cfr. «Come senso interno l'i[mmaginazione] è la facoltà che trattiene le forme sensibili astratte dalle cose (*imagines* o *phantasmata*) tramite i sensi, e che l'intelletto trae a sé come materiale di conoscenza» (Imaginazione, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. III, s.v. [pagina consultata il 31 marzo 2025]).

<sup>30</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., p. 5.

<sup>31</sup> Ivi, p. 15.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 19-20 (corsivi dell'autore).

Un residuo della loro atemporale, intrinseca verità, tuttavia, in qualche modo permane; non più attingibile, pure impedisce loro di disperdersi nel nulla. Di certo, nella loro veste frammentaria e, per così dire, disincarnata, esse sono un'espressione della devastazione, il ricordo di ciò che era e che avrebbe potuto continuare ad essere; ma la loro presenza parla, nonostante l'ignoranza – o lo stordimento, o l'afasia – da cui il «figlio dell'uomo» è afflitto. L'interrogativo a lui rivolto ai vv. 19-20 («quali sono le radici[...], quali [i] rami») non va considerato, forse, soltanto un'amara domanda retorica, bensì un invito a tornare a conoscere.

Il contrasto simbolico tra le rovine svettanti nella desolazione e il sepolto/sotterraneo pervade tematicamente l'intera opera, rivelando anche qualcosa del suo funzionamento. Se le citazioni dirette da Dante (v. 427), dal *Pervigilium Veneris* (v. 428), da Gérard de Nerval (v. 429) – e da Wagner (vv. 31-34 e 42), Baudelaire (v. 76), Verlaine (v. 202), ecc. – sono gli ultimi puntelli opposti alle macerie (v. 430), protesi verso un oltre scoraggiante, avvilito, altri numerosi richiami, più impliciti, a varie autorità letterarie parlano invece di un presente recettivo, di una produttività, si potrebbe dire, sotterranea.<sup>33</sup> In questo tipo di rimandi, la funzione comunicativa torna a farsi, da metaletteraria, positivamente poetica, in un'operazione di riscrittura, ampliamento, riorientamento dei classici, con un passaggio dal lamento sullo sfacelo dei segni e sul frammentarsi della tradizione ad una nuova significazione. Con qualche riserva da parte di Eliot: l'intertestualità di *The Waste Land* si sviluppa senz'altro su gradi variabili di opacità, e sono numerosissimi i casi in cui il rapporto della scrittura con le sue fonti viene evidenziato e spiegato nelle note d'autore, una scelta che la dice lunga sul pessimismo che deve averlo animato a questa altezza, sulla sua diffidenza nei confronti delle possibilità dei lettori di orientarsi da soli nei meandri di una tradizione infranta;<sup>34</sup> ma sono ravvisabili nel testo anche momenti di massima opacità, dunque di massima fiducia, dove il modello esterno resta taciuto.

Ciò avviene fin dai primi versi del poema: nella capillare indagine che accompagna la sua recente traduzione (2021), Carmen Gallo ha sottolineato, ad esempio, il collegamento tra l'Aprile di Eliot e quelli di Chaucer, nel *Prologo Generale* ai *Racconti di Canterbury*, e di George Gascoigne, nel *Complaynt of Phylomene*.<sup>35</sup> Nel primo caso, Eliot traccia l'accostamento, presumibilmente, con l'obiettivo di affermare il contrasto tra una primavera nutrice, agognata, e quella crudele e molesta della *Waste Land*; nel secondo, come Gallo stessa evidenzia, la sua intenzione è anticipare la comparsa del personaggio di Filomela che, così come la figura della rondine in generale, sarà centrale nel poema a partire dal secondo movimento. È in luoghi come questi che la volontà dell'autore di andare oltre la devastazione, o quantomeno fare spazio tra le sue macerie, si fa più sentire.

<sup>33</sup> È da notare il rovesciamento iconografico in virtù del quale non è più, come ai vv. 19-20, l'elemento aereo (i rami) a rappresentare il futuro, quello sotterraneo (le radici) a rappresentare il passato, ma viceversa: il passato svetta, quantunque in rovina, verso l'alto, sotto forma delle citazioni-puntello, e il futuro ferve, ambiguo, sottoterra, sotto forma del cadavere del soldato (v. 71), delle radici ottuse (v. 4) svegiate dalla primavera crudele (v. 1). Del resto, il rapporto tra tradizione e novità è circolare: ogni momento, potenzialmente, è sia radice che ramo.

<sup>34</sup> Di questa decisione Eliot affermò in seguito di essersi pentito, motivandola, in modo probabilmente riduttivo, con la paura di essere accusato di plagio, nonché con la necessità di rendere più corposo il testo in vista della pubblicazione (*The Frontiers of Criticism*, in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, pp. 103-118). Nella stessa occasione il poeta si disse anche dispiaciuto per aver inavvertitamente spinto critici e lettori ad una «wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail» (ivi, p. 110), ovvero a un'analisi testuale fallace, che finisce per perdersi dietro miraggi misticheggianti e tangenti pseudo-scientifiche.

<sup>35</sup> T.S. Eliot, *La terra devastata*, a cura di C. Gallo, Milano, il Saggiatore, 2021, p. 95.

Ricchissima di rimandi impliciti, integrati nel testo e resi oggetto di sottile re-immaginazione, è la lunga sequenza iniziale del secondo movimento, *A Game of Chess*: sono segnalati nelle note da Eliot l'*Antonio e Cleopatra* (vv. 77-79), l'*Eneide* (vv. 86-93), il *Paradise Lost* (v. 98), cui si aggiungono le proposte dei critici, che vanno da Baudelaire, al *Cimbelino*, a Keats.<sup>36</sup> Negli ultimi versi dello stesso movimento (vv. 108-110), la scrittura fa un'incursione su un diverso livello di metaletterarietà, spostando il *focus* dallo stato problematico della tradizione ai propri stessi processi, nel momento in cui avvengono. La protagonista della scena è stata rivestita, nei versi precedenti, dei panni di Cleopatra, di Didone, sulle sue pareti hanno fatto sfoggio di sé l'Eden, la Metamorfose di Procne e Filomela e «altri ceppi inariditi del tempo»; le stesse candele che hanno trasfigurato la sua sedia nel trono della regina d'Egitto e inanellato fumo verso il soffitto costellato di scene mitologiche ora rendono 'fiammeggianti' i suoi capelli: «Under the firelight, under the brush, her hair | Spread out in fiery points | Glowed into words, then would be savagely still» (vv. 108-110).<sup>37</sup>

Con un'immediatezza non del tutto replicabile in italiano, le punte dei capelli appena attraversate dalla spazzola «splendono in parole», «splendono trasformandosi in parole», forse quelle che la donna sta per pronunciare, a partire dal v. 111, forse le parole del poema stesso. Il passaggio dal passato al presente avviene attraverso il fluire della luce, che si trasfonde dalle scene dei classici a quella corrente: il risultato è il fragile restaurarsi del cerchio, la creazione di nuovi segni. Fragile, perché questi riescono a brillare solo per un attimo; poi, prima di potersi mutare in narrazioni coerenti, svaniscono, in uno svanire che è anche, sinesteticamente, un tacere, 'selvaggio' in quanto crudele: al dileguarsi di ogni parola-luce, l'ascoltatore è restituito a un cupo silenzio, in attesa del prossimo bagliore, della prossima promessa.

### 3. Una partita a scacchi

Sempre nel secondo movimento, *A Game of Chess*, è a mio parere riconoscibile un ulteriore, possibile rimando a Dante, stavolta decisamente implicito e di conseguenza, com'è ovvio, opinabile. Tentare di 'dissotterrare' i possibili significati nascosti delle criptiche immagini eliotiane è peraltro – sembra doveroso specificarlo – un'operazione per molti versi paradossale: lo sforzo critico e analitico appare pericolosamente simile a quello del Cane che, «amico dell'uomo», insiste nel voler riportare alla luce qualcosa che dovrebbe (vorrebbe) restare nel buio e nel chiuso della terra. Nondimeno, all'acribia auto-annotativa di Eliot non possono che far seguito la curiosità e la partecipazione del lettore, pur nella consapevolezza che è necessario evitare le «cacce all'oca selvatica» schiettamente paventate dal poeta nell'intervento del 1956.<sup>38</sup>

Il passaggio in questione è il seguente: «And we shall play a game of chess, | Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door» (vv. 137-138).<sup>39</sup>

Il primo dei due versi è, come conferma l'annotazione dello stesso Eliot,<sup>40</sup> un riferimento esplicito alla tragedia *Women beware women* di Thomas Middleton, mentre il secondo

<sup>36</sup> Ivi, pp. 117-118.

<sup>37</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., p. 9.

<sup>38</sup> Id., *The Frontiers of Criticism*, in *On Poetry and Poets*, cit., p. 110.

<sup>39</sup> Id., *The Waste Land*, cit., p. 9.

<sup>40</sup> Ivi, p. 23.

sembrerebbe, se non a livello di citazione diretta, almeno di memoria, implicitamente debitore di *Purgatorio* XIII, con la giustapposizione tra l'immagine delle palpebre 'premute' e il tema dell'attesa: «E come a li orbi non approda il sole, | così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora, | luce del ciel di sé largir non vole; || ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra | e cusce sì, come a sparvier selvaggio | si fa però che queto non dimora» (*Pg.* XIII 67-72).

L'uso che Eliot fa del verbo «pressing» non è, di per sé, del tutto trasparente, ma può essere inquadrato meglio se si considera: «da l'altra parte m'eran le divote | ombre, che per l'orribile costura | *premevan* sì, che bagnavan le gote» (*Pg.* XIII 82-84).<sup>41</sup>

Si tenga conto del fatto che i diversi traduttori moderni della *Commedia* in inglese hanno optato, in questo passaggio, per le soluzioni più varie, ma a scegliere di rendere «premevan» con «pressing» sono Henry Wadsworth Longfellow, che traduce in terzine di pentametri giambici non rimati («[...] the shades devout, who through the horrible seam | pressed out the tears so that they bathed their cheeks»),<sup>42</sup> e Charles Eliot Norton, che realizza una versione in prosa («the devout shades, who through the horrible suture were so pressing out their tears that they bathed their cheeks»).<sup>43</sup> Si tratta dei due traduttori più vicini a Eliot culturalmente e, nel caso del secondo, anche personalmente.

È del tutto possibile che Eliot abbia voluto intendere «premendoci (gli) occhi senza palpebre». <sup>44</sup> Un parallelo implicito con il passo dantesco potrebbe sussistere anche in questo caso: gli occhi delle anime purganti sono stati chiusi da Dio, ed esse affidano alla bontà divina il proprio desiderio di espiazione; le giocatrici di scacchi, invece, in un mondo allo sbando, che ha dimenticato la verità, non hanno chi chiuda loro gli occhi, sono anzi del tutto impossibilitate a chiuderli: così se li premono con le mani – invano, possiamo desumere. In questo caso, il debito sarebbe per contrasto, declinando i due dettagli in comune, l'attesa e le palpebre – queste ultime quasi un elemento di *body horror*, ma smorzato dall'atmosfera surreale nell'un caso, dalla soffusa gratitudine per un dolore che è segno dell'amore di Dio nell'altro – in una logica di rovesciamento: le donne di Eliot, impegnate in una partita a scacchi, come le loro antenate giacobiane, avrebbero occhi sbarrati, che di palpebre sono o sembrano privi, mentre quelli dei purganti sono cuciti con il fil di ferro. La «luce del ciel» si negherebbe tanto alle prime quanto agli altri, dal momento che tutte le scene di *A Game of Chess* si svolgono di notte (vv. 111, 141 e ripetizioni; 170-172), in una tenebra che ottunde sia la vista che la mente e lo spirito.

Tuttavia, la logica della scena risulta, così, piuttosto farraginosa, specie per un autore tanto attento, per tutti i motivi finora analizzati, alla precisione dell'immagine: la sua scrittura, per quanto complessa, non si affida mai a soluzioni astruse o controintuitive, preferendo impiegare, piuttosto, sottili giustapposizioni tra oggetti e situazioni altrimenti regolari, chiaramente riconoscibili e figurabili. Il fatto che le due protagoniste abbiano sia gli occhi che le mani impedito parrebbe sottrarre importanza al fatto che esse si trovino di fronte ad una scacchiera, rispetto a qualsiasi altro oggetto, il vano tentativo di spostare i pezzi cercando, nel contempo, di premersi le pupille, appare quasi farsesco, comico: in questo modo, non solo la pregnanza

<sup>41</sup> Corsivo mio.

<sup>42</sup> H. Wadsworth Longfellow, *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1866, p. 289.

<sup>43</sup> Ch. Eliot Norton, *Dante's Divine Comedy. Purgatory*, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1902, vol. II.

<sup>44</sup> Così traduce Angelo Tonelli (T.S. Eliot, *La terra desolata*, Torino, Feltrinelli, 1995, p. 41); sulla stessa linea Carmen Gallo (Id., *La terra devastata*, cit.), «schiacciando».

dell'oggetto – con tutto il suo portato simbolico e semantico, riferibile all'attenzione, alla strategia, allo sforzo intellettivo –, ma anche la citazione da Middleton risultano piuttosto indebolite. Proverei dunque ad avanzare due ipotesi differenti, tra loro contrastanti, ma entrambe basate sul possibile rapporto con *Purgatorio* XIII.

La prima prende le mosse dalla redazione originaria della *Waste Land*, la quale vede la presenza di un verso ulteriore, successivamente espunto,<sup>45</sup> nel mezzo della coppia sopra citata: «And we shall play a game of chess: | *The ivory men make company between us* | Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door».<sup>46</sup>

Il fatto che il verso sia stato soppresso tanto facilmente farebbe pensare che gli debba essere attribuito un valore incidentale: «faremo una partita a scacchi (gli uomini d'avorio ci fanno/faranno compagnia, dritti in piedi tra noi due) mentre premiamo occhi senza palpebre ecc.». Dal punto di vista grammaticale, tuttavia, parrebbe preferibile pensare che gli occhi siano quelli degli 'uomini d'avorio', soprattutto se consideriamo l'interruzione sintattica causata dai due punti, a loro volta eliminati dal testo definitivo. Ne deriva un'altra immagine concettosa, goffa: negli scacchi, di norma, ad essere raffigurato con gli occhi non è nessuno dei pezzi nominalmente antropomorfi, ma solo il cavallo; quelli usati da Eliot, stando alla ricostruzione di una mostra del 2023-2024, non facevano eccezione.<sup>47</sup> Il senso resta dunque piuttosto oscuro. L'unica possibile interpretazione mi sembra la seguente: gli uomini-scacco sono ciechi, tengono serrati occhi inesistenti («lidless eyes»). Chi mai essi debbano attendere alla porta, o perché, resta un mistero; ma l'espunzione finale ci deve far pensare a una totale identificazione tra loro e le giocatrici: l'attesa e la cecità degli uni sono l'attesa e la cecità delle altre. Le donne sarebbero quindi cieche e in attesa, in una situazione analoga a quella delle anime purganti – ma il problema dell'indebolimento dell'immaginario strategico legato al gioco resta.

Se invece «pressing» è da intendersi come riferito alle donne fin dal principio – e magari, nel testo non redatto, da ricollegarsi ad «us», in un legame sintattico, però, non del tutto preciso e facilmente equivocabile, cosa che forse ha favorito l'espunzione – si apre la strada per una lettura opposta: le donne 'premono gli occhi', spalancandoli, sulla scacchiera, li fissano sul gioco al punto da dimenticarsi di sbattere le palpebre, in uno sforzo di concentrazione estremo, insonne. L'uso ordinario del verbo in inglese non giustificherebbe, di per sé, una simile interpretazione, ma essa diventa plausibile se torniamo a postulare un calco dal 'premere' dantesco,<sup>48</sup> postulando che Eliot abbia inteso rappresentare un movimento muscolare analogo, pur nell'intenzionale contrasto, a quello delle anime penitenti, che spremono a fatica le lacrime tra le ciglia cucite.

<sup>45</sup> Come è stato rivelato dalla seconda moglie del poeta, Valerie Eliot, ciò avvenne non per volontà di Ezra Pound, ma della prima moglie di Eliot, Vivienne Haigh-Wood Eliot. In effetti, sul manoscritto originale battuto a macchina, non si vedono interventi della penna di Pound. In alcune edizioni successive al 1960 il verso è stato ripristinato (cfr. J. Harding, *Unraveling Eliot*, in *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, cit., p. 13).

<sup>46</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land. A facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di V. Eliot, San Diego, Harcourt Brace, 1994.

<sup>47</sup> La mostra, *T.S. Eliot. A Game of Chess*, a cura di Frances Dickey, si è tenuta al World Chess Hall of Fame (St. Louis, Missouri) dal 17 maggio 2023 al 24 marzo 2024. Cfr. A.M. Jakubowski, *Eliot's Ivory Men and Women*, The International T.S. Eliot Society, 15 gennaio 2024 [pagina consultata il 31 marzo 2025].

<sup>48</sup> Dante utilizza il verbo in senso assoluto, più vicino, in italiano corrente, a 'spingere'. Eliot lo impiega come transitivo, con il risultato di far virare il significato verso 'strabuzzare, sgranare (gli occhi)'.

Non ipotizzerei, nell'avanzare questa seconda ipotesi, che Eliot si sia ricollegato ai versi citati mosso da un interesse specifico verso il peccato dell'invidia, che non viene tematizzato nel suo poema, né sembra essere mai stato un motivo preminente, in generale, nella sua produzione; ben più rilevante mi sembra il fatto che *Purgatorio* XIII sia un canto 'femminile'. Tale lo rende la comparsa, poco più avanti rispetto al passo citato (vv. 94-154), dell'invidiosa Sapia, una delle sole tre peccatrici che nella *Commedia* prendono direttamente la parola. Il personaggio, nella sua versione in vita, ha molto in comune con le donne della *Waste Land*: un'esistenza di attese smaniose, ai margini degli avvenimenti (vv. 111, -38); la tendenza ad una maldicenza frustrata, sventata (vv. 145-156); la fallibilità e la debolezza di carattere, di fronte alle difficili contingenze di un mondo in guerra (vv. 162-167). Emergerebbe, insomma, un tema morale: le giocatrici 'premono occhi senza palpebre' perché si trovano nella stessa posizione che, in vita, era stata dei peccatori danteschi, ma mancano di strumenti etici da opporre ai propri comportamenti negativi, mortiferi; il loro intelletto è tutto preso in strategie contorte che non portano a nulla, la loro attesa intenta fino allo stremo, ma infruttuosa, perché priva di direzione; quella delle anime del *Purgatorio* è invece, nonostante l'immobilità, attiva e virtuosa, ed avrà per questo una conclusione lieta (*Pg.* XIII 85-87).

#### 4. Sotto la terra desolata

Laddove il legame tra tradizione e scrittura resta implicito, il rapporto tra l'una e l'altra può rinsaldarsi, il cerchio tornare a chiudersi, la volontà di significare rinnovarsi, nella ricerca di una verità che forse esiste ancora, sotto le macerie. Nella parte finale del poema la meditazione sui processi significativi, fin qui vista all'opera nel macro-livello dell'immagine e del segno, scende anche nel livello più elementare e costitutivo, quello del significante. Il modo in cui ciò avviene rende, a mio avviso, ancora più evidente la concezione eliotiana 'pre-moderna' del *nomen* che origina dalla *res*: tra i vv. 399 e 432 dell'ultimo movimento, *What the Thunder Said*, le parole sanscrite *Datta. Dayadhvam. Damyata* (vv. 401, 411, 418 e 432) tratte dalle *Upaniṣad*, sorgono dal comune segmento DA – la «voce del tuono» (vv. 400, 410 e 417), come se esso contenesse già *in nuce* l'essenza, rispettivamente, del dono, della compassione, del controllo, un'essenza che viene qui descritta, al pari delle parole-bagliore in *A Game of Chess*, nel faticoso tentativo di ricostituire se stessa, tornare alla vita. Si può dunque identificare, nella chiusura di *The Waste Land*, una riflessione sulla significazione che è bidirezionale: a ritroso, a partire dalle grandi citazioni frammentarie e 'disincarnate' (vv. 427-430); in avanti, da un unico segmento fonico che porta in sé la radice dei significati fondamentali, necessari per un ritorno del mondo all'ordine (v. 425).

Se il poema, a tratti, guarda avanti ciò avviene, naturalmente, senza facili ottimismo. Emblematica, per quanto riguarda la disposizione esistenziale che pervade la *Waste Land* – in linea, del resto, con la gravità del momento storico, nonché con il pessimismo di fondo tipico di tutta la letteratura modernista – è la scena di sepoltura che chiude il primo movimento, *The Burial of the Dead* appunto, la quale si presta a suggerire la possibilità di una rinascita, umana e poetica, soltanto al prezzo di un'eguale inquietudine, di una profonda ambiguità: «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?» (vv. 71-73).<sup>49</sup>

Qualsiasi concessione il poema faccia a un'idea di palingenesi, non c'è spazio, tra le sue rovine, per la speranza; o meglio, la speranza che Eliot riesce a figurarsi, mentre scrive il poema in un sanatorio dopo un crollo nervoso,<sup>50</sup> ha molto in comune con la concezione antica di Elpis in fondo al vaso di Pandora, un moto dell'animo che, risvegliandosi nei mortali dopo la catastrofe, risulta persino più doloroso, nella sua possibile illusorietà, della catastrofe stessa. È questo il motivo per cui «Aprile è il mese più crudele», per cui viene espressa maggiore gratitudine alla neve che copre la terra morta che non ai lillà che la fanno rifiorire, per cui il Cane «amico dell'uomo» deve restare lontano: dover ricominciare a sperare nel sorgere puntiforme di parole luminose, tra slanci e delusioni, non è motivo di gioia, ma di sofferenza. Tornare alla grande poesia, tra le macerie umane e letterarie, è di per sé meno auspicabile che accontentarsi dei tuberi rinsecchiti. Pure, come si è detto, il poeta non è che un tramite, uno scriba, un fabbro. Se un qualche impeto nuovo «pungola radici ottuse», egli non può che mettersi in ascolto.

La riflessione sui significanti come portatori di verità intrinseca non si esaurisce con *The Waste Land*, evolvendosi anzi ulteriormente nella fase più matura e post-conversione (1927) inaugurata da *Ash Wednesday* (1930) che, in netta continuità con l'opera precedente, rimette in scena immaginari di aridità e di desertificazione, giustapponendoli tuttavia a faticose, laboriose speranze di redenzione:<sup>51</sup> Audrey Troupauer Rodgers ha identificato nel *Purgatorio* di Dante una delle ispirazioni fondanti per la struttura del poema,<sup>52</sup> tracciando un'equivalenza tra l'ascesa di Dante dalla prima alla seconda cantica e il movimento spirituale di Eliot dalla devastazione infernale della *Waste Land* all'aria più rarefatta del poema penitenziale.<sup>53</sup>

La quinta stanza di *Ash Wednesday* torna ad interrogarsi sul rapporto tra lingua e reale, un'indagine innervata di nuove riflessioni teologiche e spirituali:

If the lost word is lost, if the spent word is spent  
 If the unheard, unspoken  
 Word is unspoken, unheard;  
 Still is the spoken word, the Word unheard,  
 The Word without a word, the Word within  
 The world and for the world;  
 And the light shone in the darkness and  
 Against the Word the unstilled world still whirled  
 About the centre of the silent Word (V, vv 1-9).<sup>54</sup>

L'iterazione ossessiva del termine «Word», con iniziale maiuscola e rafforzato dall'allitterazione in *w-*, è frutto di una postura meditativa, una *ruminatio* penitente su un Verbo che viene presentato come fatto assoluto, al punto da sussistere come verità persino se perduto,

<sup>49</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., p. 7.

<sup>50</sup> Id., *La terra devastata*, cit., p. 9.

<sup>51</sup> Cfr. V.B. Leitch, *T.S. Eliot's Poetry of Religious Desolation*, «South Atlantic Bulletin», XLIV, 1979, 2, pp. 35-44.

<sup>52</sup> A.T. Rodgers, *T.S. Eliot's «Purgatorio». The Structure of «Ash-Wednesday»*, «Comparative Literature Studies», VII, 1970, 1, pp. 97-112.

<sup>53</sup> Ivi, p. 4.

<sup>54</sup> T.S. Eliot, *Ash Wednesday*, in *Collected poems 1909-1935*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1936, p. 145.

consumato, non detto e non ascoltato. Anzi, è proprio nel silenzio che esso, nella sua irriducibile verità, dà il meglio di sé: lo dimostra anche l'appellativo di «Signora dei silenzi» attribuito a Maria (II 25),<sup>55</sup> l'invocazione di «un linguaggio senza parola e una parola senza linguaggio» (II 43-44).<sup>56</sup> *Nomina sunt consequentia rerum*, ma la *res* divina è di tale potenza che la sua espressione verbale può rimanere implicita, inespressa, senza per questo risultare meno vera.

Nei vv. 7-9 della quinta stanza, la meditazione dà origine a un tono profetico e testimoniale, con un florilegio di figure di suono – allitterazioni, rime interne, giochi di parole – estremamente poco caratteristiche della scrittura eliotiana. Questa tendenza non fa che rafforzarsi nei versi successivi:

Where shall the word be *found*, where will the word  
*Resound*? Not here, there is not enough *silence*  
 Not on the sea or on the *islands*, not  
 On the *mainland*, in the desert or the *rain land*,  
 For those who walk in darkness  
 Both in the day time and in the *night time*  
 The *right time* and the *right place* are not here  
 No *place of grace* for those who avoid the *face*  
 No time to *rejoice* for those who walk among *noise* and deny the *voice* (II I, vv. I-20).<sup>57</sup>

E oltre:

Will the *veiled* sister *pray* for  
 Those who walk in darkness, who *chose* thee and *oppose* thee,  
 Those who are *torn* on the *horn* between season and season, time and time, between  
*Hour and hour*, word and word, *power and power*, those who *wait*  
 In darkness? Will the *veiled* sister *pray*  
 For children at the *gate*  
 Who will not go *away* and cannot *pray*:  
*Pray* for those who *chose* and *oppose* [...] (II, vv. 2 I-28).<sup>58</sup>

fino all'esempio più forte, dove una triplice rima in -er (con il rimante mediano, peraltro, composto di due parole) viene realizzata al costo di un *enjambement* molto violento: «[...] Will the veiled sister between the *slender* | Yew trees pray for those who *offend her* | And are terrified and cannot *surrender* [...]» (II, vv. 30-32)<sup>59</sup>.

Le corrispondenze foniche tra significanti assumono un'importanza molto maggiore rispetto al conferimento dei significati, con una lettera che rimane in altissimo grado oscura (chi è la «sorella velata»? Se, come sembra, si tratta di un riferimento mariano, perché 'sorella' e non 'madre'?). Questo sperimentalismo così inusuale mira a dimostrare, a mio parere, l'esistenza di legami naturali tra *nomina*, proprio perché derivanti da una *res* unica e incontrovertibile. La Parola divina tace; la verità resta celata; tuttavia, la sua segreta esistenza – e persistenza – riecheggia nel corrispondere dei suoni. Come, nella *Waste Land*, era stato per il trittico *Datta*, *Dayadhvam*, *Damyata*, l'una è insita negli altri, ed essi sorgono da lei.

<sup>55</sup> Ivi, p. 139.

<sup>56</sup> Ivi.

<sup>57</sup> Ivi, p. 145 (corsivi miei).

<sup>58</sup> Ivi (corsivi miei).

<sup>59</sup> Ivi, p. 146 (corsivi miei).