

FABIOLA NOTARI, **Ritorni danteschi e rielaborazione delle tre cantiche**
in T. S. Eliot, Samuel Beckett, Ezra Pound. Semplice nostalgia o
straordinaria modernità del Sommo Poeta?

Il Modernismo inglese e il suo rapporto con Dante

L'eredità del poeta-profeta

The Divine Comedy expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness will only be able to return and report to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the realities with which they are already acquainted¹.

La carica evocativa di Dante nei principi estetici e culturali del Modernismo inglese è onnipresente². È sicuramente Ezra Pound il primo ad aver invocato, per sé stesso e

¹ In italiano [traduzione mia]: «La Divina Commedia esprime tutto ciò che può essere ricompreso nell'ambito dell'emozione che l'uomo è capace di sperimentare, dalla disperazione della depravazione alla visione della beatitudine. È quindi un costante monito per il poeta di quell'obbligo di esplorare, di scoprire parole per ciò che è inarticolato, di afferrare quei sentimenti che la gente è talvolta persino incapace di sentire, perché non ha parole per esprimerli; nello stesso tempo, è altresì uno stimolo a ricordare che colui che esplora al di là delle frontiere della conoscenza comune sarà capace di tornare e riferire ai suoi concittadini soltanto se mantiene costantemente un saldo aggancio con le realtà alle quali questi sono già abituati». Conferenza tenuta il 4 luglio 1950 all'Istituto Italiano di Cultura a Londra, poi pubblicata nella raccolta di saggi *To Criticize The Critic* col titolo *What Dante Means To Me*, Eliot (1965), p. 134.

² Il primo impiego del termine *Modernismo* in ambito anglosassone risale agli anni immediatamente seguenti alla prima guerra mondiale per designare in ambito letterario un esiguo gruppo di scrittori sperimentali, tra cui T. S. Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972), James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941) – successivamente definiti i 'Grandi Modernisti' – che si fecero portavoce di nuove tecniche e forme espressive, quali l'uso del procedimento analogico e del correlativo oggettivo in poesia, nonché del flusso di coscienza e del monologo interiore nella narrativa. In esso si possono distinguere due fasi, con la Grande guerra a fare da spartiacque: una prebellica, incentrata su un'intensa urgenza progettuale e linguistica al grido *Make it New!* di Ezra

per i contemporanei, la riscoperta di colui che viene definito in *The Spirit of Romance* (1910), *the master*, ovvero il massimo autore, il cui richiamo ha lo specifico scopo di promuovere la costituzione di un canone letterario cosmopolita³ alternativo a quello sancito dalla filologia romanza dell'epoca, impegnata a considerare i testi letterari come meri artefatti al servizio delle imperanti ideologie nazionali.

Al contrario, lo scopo di Pound si rivela quello di porre l'enfasi sul valore della letteratura in quanto capace di trascendere il tempo e lo spazio e comunicare in maniera universale grazie alla sua essenza lirica⁴.

In questo senso, tralasciando completamente la dimensione teologica, Pound giunge a considerare il *Paradiso*, il *Purgatorio* e *l'Inferno* danteschi non come luoghi, ma come stati della mente⁵, riconoscendo al Sommo Poeta il merito di aver saputo cogliere la condizione più intima dell'*homo viator*, trasponendola in un *everyman* che lotta per lasciarsi alle spalle il buio e l'ignoranza alla ricerca della luce della conoscenza, condizione in cui l'uomo moderno può ancora profondamente rispecchiarsi, a dimostrazione della capacità della grande letteratura di indagare la storia ed il mondo, nonché di dirigere la mente del lettore verso una riflessione introspettiva sulle proprie carenze e imperfezioni.

Pound, ed una postbellica in cui videro la luce *The Waste Land* di Eliot (1922) e *Ulysses* di Joyce (1922), in un clima profondamente mutato. Quanto al teatro, sarà Beckett ad inaugurare nella letteratura drammatica del Novecento gli esiti della creatività che avevano già caratterizzato la produzione poetica e narrativa del Modernismo inglese.

³ Uno dei caratteri distintivi del Modernismo inglese è proprio la sua dimensione cosmopolita, elemento peraltro rilevabile anche nella stessa nazionalità di alcuni dei suoi più grandi protagonisti che ben potrebbero essere definiti degli *outsiders* (T. S. Eliot ed Ezra Pound americani, Yeats e Joyce irlandesi, Conrad polacco), dato che contribuisce a spiegare l'insofferenza verso orizzonti chiusi e localistici a favore di un'apertura verso un canone internazionale senza confini, fatto di dialogo con tutta la tradizione occidentale da Omero fino all'epoca contemporanea, definita da Eliot nel saggio *Tradition and the Individual Talent* (1919), come *the mind of Europe*, ovvero lo spirito dell'Europa.

⁴ È importante sottolineare come già nella fase prebellica, il Modernismo inglese non abbia mai rinunciato ad un dialogo ideale con il patrimonio della tradizione, differenziandosi così da altre avanguardie, quali il Futurismo italiano, che avevano invece proclamato la necessità di una *tabula rasa*. Per un approfondimento, si veda Riobó (2002).

⁵ Pound (1953), pp. 127-128.

È quindi la figura di Dante quale poeta-profeta nel senso più autentico del termine ad aver esercitato un particolare magnetismo sugli autori del Modernismo inglese che non si sentirono solamente attratti ed accomunati dalla vicenda personale del Poeta – anch'egli esule impegnato in una critica sferzante della società a lui contemporanea⁶ – ma anche catturati dalla conseguente capacità di infondere, fin dall'*incipit* della *Commedia*, un carattere sociale ed universale alla propria esperienza, come dimostrato dal «possessivo di solidarietà»⁷ *nostra*, nell'espressione «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*If.*, I, 1).

«L'*aisthesis theia*»⁸ di Dante simbolizza infatti non solo «l'*innata liberate*»⁹ insita nell'uomo di potersi ergere, «*per arbitrii libertatem*»¹⁰, dallo stato di miseria «*ad statum felicitatis*»¹¹, ma anche, ed in particolar modo, il conseguente dovere di 'liberare' attraverso l'impegno coloro che continuano ad essere schiavi delle passioni e dei vizi in terra, affinché la condizione di smarrimento del singolo possa risolversi in una visione della società che ritrova nel Cristianesimo la chiave di risoluzione della propria crisi. In questo senso, Dante – in qualità di viaggiatore privilegiato, guidato dalla ragione e sostenuto dal volere divino – può indicare all'umanità il giusto cammino da intraprendere per giungere alla redenzione e costituire, in attesa di quel

⁶ La particolare critica dei modernisti alla società del dopoguerra, rinunciataria quanto a valori spirituali e disinteressata alla condizione umana, trova una corrispondenza nella *Commedia*, il cui valore viene recepito non solo in connessione all'elevato sentimento religioso in essa espresso, ma anche rispetto alla capacità di quest'opera di riuscire a mettere al centro la figura dell'uomo, ponendo in primo piano l'esistenza terrena in tutta la sua ampiezza, contenuto e drammaticità. Tutta la *Divina Commedia* risulta infatti pervasa da una rievocazione dei tempi antichi che divengono, attraverso definite coordinate ambientali e cronologiche, specchio e invettiva della crisi dei valori contemporanei, quali il decadimento e corruzione che coinvolgono non solo Firenze, ma l'Europa intera, come dimostrato nel canto VII del *Purgatorio* nell'incontro con Sordello. Il tema della terra quale «aiuola che ci fa tanto feroci», è anche invocato nel *Paradiso* (XII, 151) per connettersi, oltre agli istinti violenti degli uomini, anche alla crisi dei valori spirituali della Chiesa, come già anticipato dalla figura della lupa, allegoria della cupidigia (*If.*, I, 49-54).

⁷ Riccobono (2015), p. 6.

⁸ Cacciari (2015), p. 519.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

sublime momento, un paradiso in terra, in una profonda commistione tra messaggio politico, morale e religioso.

Si tratta di un intreccio di piani, quello tra dimensione individuale e collettiva, importante da tenere a mente per comprendere quanto profondamente la poetica del Sommo Poeta poté innestarsi nella scrittura dei Modernisti inglesi, i quali, specialmente nel primo dopoguerra, avvertirono la forte necessità di indagare lo sconvolgimento sociale del loro tempo.

Tuttavia risulta altresì importante sottolineare, seppur in via preliminare, come il carattere ontologico e gnoseologico del divino presente nella *Commedia* fosse destinato a subire inevitabili modifiche all'interno di un secolo, quello del Novecento, caratterizzato dalla negazione dei valori assoluti e dalla conseguente necessità di superare lo stato di nichilismo in cui l'umanità pareva essere caduta.

A mio avviso, è questo uno dei maggiori filoni della ricezione dell'opera dantesca nel Ventesimo secolo che più merita di essere analizzato e su cui il presente studio intende concentrarsi, mostrando come le tre cantiche della *Commedia* siano state spesso riprese nei temi, nelle atmosfere e nelle immagini per essere connesse alla situazione del presente, prospettando vivide soluzioni alla crisi dei valori contemporanei, in un clima ormai privo di quell'assoluta fede nella grazia e nella provvidenza divina che avevano invece caratterizzato l'opera dantesca. Questi elementi rimangono ora sullo sfondo, in una sorta di *Sensucht*, sintomo di un anelito indefinito verso un passato ormai perduto e consapevolmente non più realizzabile che genera un senso di vuoto teso a ricercare nuovi valori morali.

Tutto ciò premesso, risulta inevitabile riconoscere echi della poetica dantesca – nonché del poeta quale *homo viator* che denuncia i mali della società – in uno dei maggiori manifesti della poetica modernista, *Tradition and Individual Talent* (1919), in cui T. S. Eliot dichiara che la poesia non dovrebbe essere altro che «an escape from emotion»¹².

¹² In italiano [traduzione mia]: «una fuga dall'emozione». Eliot (1919), p. 10.

Analizzando il significato profondo di tale espressione in rapporto alla poetica imagista – incentrata appunto sulla precisione delle immagini, nonché su un linguaggio chiaro e acuto – ecco che appare evidente come Eliot non miri a stabilire un approccio asettico verso la realtà, mutilato e scevro delle impressioni soggettive del poeta, bensì a sottolineare, attraverso la similitudine del «catalizzatore»¹³, il fondamentale ruolo del poeta a cui è data la possibilità – attraverso il processo creativo – di lenire la propria sofferenza personale proiettandola verso un valore concettuale ed emotivo universale.

Questo procedimento implica evidentemente una continua *askesis*¹⁴, esperienziale, spirituale e letteraria che rende possibile modellare il linguaggio e i materiali poetici mettendo ordine nelle emozioni e nell'anima del poeta, percorso da esercitarsi seguendo le orme di Dante, la cui opera può essere racchiusa, citando le parole di Eliot nel suo intervento *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* (1927), in «brave attempts to fabricate something permanent and holy out of his personal feelings»¹⁵.

Allusioni alla concezione del poeta quale faro della società moderna ritornano poi in maniera più esplicita anche nell'opera *The Waste Land* (1922), in cui in una nota d'autore Eliot rivela che è proprio la figura di Tiresia a dover essere considerata la più importante del poema¹⁶, nonostante questa possa apparire di scarso rilievo ad una lettura superficiale, suggerendo in tal modo un'identificazione con sé stesso, il moderno poeta-profeta a cui è demandato il compito di testimoniare la decadenza

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Questa concezione ascetica della poesia ritorna anche in *Religion without Humanism* in cui Eliot lega l'*askesis* ad un percorso che può essere esperito solo da coloro che hanno «guardato nell'abisso», in Eliot (1930), p. 110. Inoltre, come nota Manganiello (1989), p. 155, tale istanza si proietta in un esercizio di ascesi anche linguistica, necessaria per raggiungere un perfetto ordine del discorso di cui Dante diviene evidentemente il paradigma. Inoltre, sul piano spirituale risulta inoltre utile sottolineare come la stessa produzione poetica di Eliot dimostri anche una crescente affinità con la tradizione del misticismo cristiano, in cui la conversione religiosa, descritta in *Ash-Wednesday* (1930), si situa come il punto di svolta sia artistico che umano.

¹⁵ In italiano [traduzione mia]: «Arditi tentativi di realizzare qualcosa di permanente e sacro dai suoi sentimenti personali». In Bradby (2000), p. 187.

¹⁶ Nota d'autore al v. 218.

della società attraverso potenti immagini letterarie atte a sollecitare, in un momento di profondo disorientamento, una presa di coscienza collettiva, sulle orme del Sommo Poeta.

Lo sperimentalismo *ante litteram* della *Commedia* e il “metodo mitico”

Pare ora utile sottolineare in via introduttiva che l’Imagismo eredita dalla *Commedia* anche un vasto bagaglio di figurazioni e temi da cui poter attingere per caricare di forza espressiva i correlativi oggettivi utilizzati di volta in volta per esplicitare la condizione dell’uomo moderno.

Si tratta del cosiddetto «metodo mitico»¹⁷ definito quale «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history»¹⁸ che, operando in maniera intertestuale, giunge ad una poetica basata su un continuo parallelismo tra il mondo contemporaneo e il mondo antico, volta a scartare il ricorso alla narritività per operare invece per frammenti ed allusioni.

Questo procedimento letterario, tuttavia, non si identifica in una mera imitazione delle generazioni passate, – e quindi anche di Dante – attraverso «some pleasing archaeological reconstruction»¹⁹, ma mira a raggiungere, attraverso il ‘senso storico’, un concetto di portata più vasta che implica invece un grande sforzo per ereditare il patrimonio della tradizione, rendendo ‘tradizionale’ uno scrittore in cui il senso del temporale e dell’atemporale convivono straordinariamente insieme:

One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else [...] Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ In italiano [traduzione mia]: «Un modo per controllare, ordinare, dare forma e significato a quell’immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea». Eliot (1923) p. 177.

¹⁹ In italiano [traduzione mia]: «la gradita presenza di una certa ricostruzione di gusto archeologico». *Ibidem*.

*ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity*²⁰.

La letteratura viene così ad essere considerata da Eliot come un ordine ideale che si modifica quando una nuova opera ne entra a far parte, determinando una critica estetica che si muove per contrapposizioni e similitudini, in cui non è mai possibile una valutazione avulsa dal più vasto contesto di appartenenza.

In questo insieme l'ordine si modifica e tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera ritrovano un nuovo equilibrio, mutamenti che non riguardano solo la nuova opera ma finiscono per coinvolgere anche quelle precedenti, fondando così una nuova coerenza tra antico e nuovo:

*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead [...] The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities*²¹.

²⁰ In italiano [traduzione mia]: «uno degli elementi che potrebbero essere messi in luce in questo processo è la nostra tendenza ad insistere, quando lodiamo un poeta, su quegli aspetti della sua opera in cui egli somiglia meno a qualsiasi altro [...] Se invece noi ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio, spesso ci accorgeremmo che le parti non solo migliori ma anche più personali della sua opera sono forse quelle in cui i poeti scomparsi, i suoi antenati, dimostrano con maggiore vigore la loro immortale vitalità. E non mi riferisco alle opere dell'età più suggestionabile, l'adolescenza, bensì a quelle della piena maturità». *Ibidem*.

²¹ In italiano [traduzione mia]: «Nessun poeta, nessun artista di nessun'arte preso per sé solo ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo singolarmente; bisogna collocarlo, per contrasto e comparazioni, tra poeti del passato [...] I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando viene introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'opera nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, deve *tutto* essere modificato, magari di pochissimo; e così accade per tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte che trovano un nuovo equilibrio; questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo. Chiunque approvi questa idea di un ordine, di una forma che è propria della letteratura europea, della letteratura inglese,

Ciò che interessa ora notare, prima di addentrarci in un'analisi specifica dei singoli autori, è la dimensione di 'esistenza simultanea' che grazie al 'metodo mitico' la *Commedia* pare assumere nelle opere dei modernisti inglesi e che le permette – attraverso una ricca rete di riferimenti intertestuali – di travalicare i limiti della sua dimensione temporale originaria per giungere a trasfigurare la stessa produzione poetica posteriore, finendo per essere associata a situazioni che seppur lontane dall'universo letterario medioevale divengono vividamente rappresentative della società moderna, tanto efficaci quanto stranianti nel costringere il lettore a un confronto serrato con la realtà che lo circonda.

L'esperienza del Modernismo inglese, anche nel suo rapporto con Dante, dimostra quindi una concezione del passato non come massa informe, indiscriminata e inassimilata, bensì come possibile guida del presente, in un processo dialettico. Si tratta di un'evoluzione che caratterizza lo stesso «spirito dell'Europa», denominato da Eliot con il termine «the mind of Europe»²², un'entità in costante movimento, molto più importante dello spirito individuale del poeta, in cui la stessa concezione di poesia assume la dimensione di «living whole of all the poetry that has ever been written»²³.

Così, se da un lato i parallelismi immaginativi che si rifanno alla *Commedia* possono enfatizzare caratteristiche comuni ed ontologiche dell'animo umano, rimaste per così dire immutate nel corso dei secoli, dall'altro è proprio l'uso di situazioni proprie dell'universo dantesco a dar luogo ad una forte frattura, che si manifesta nel lettore in una sorta di vertigine. Un turbamento provocato dal rispecchiarsi in un passato comune da cui non possono che emergere per contrasto le complesse dinamiche del presente, unite alla forte consapevolezza che nel frattempo, come affermato da

non troverà assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato. Il poeta che sia consapevole di questo, sarà anche consapevole delle grandi difficoltà e responsabilità che lo aspettano». *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ In italiano [traduzione mia]: «Unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta». *Ibidem*.

Nietzsche, «Dio è morto»²⁴ e «che siamo noi ad averlo ucciso»²⁵, lasciandoci davanti all'interrogativo, posto dal filosofo precursore dell'intero Novecento di capire «come ci consoleremo, noi gli assassini di tutti gli assassini?»²⁶.

È in questa sovrapposizione di piani prospettici che l'opera letteraria moderna si avvicina alla sperimentazione del collage, originatasi in quegli anni nelle arti visive²⁷. In particolare, in maniera non dissimile dai dipinti cubisti, le leggi dello spazio e del tempo vengono soppresse, mentre la peculiarità compositiva si arricchisce di nuovi strumenti che enfatizzano il ruolo del lettore nel riconoscere le discontinuità e ricostruire le connessioni tra opere diverse, processo che porta inevitabilmente ad assegnare nuovi significati non solo all'*ensemble* ma anche agli stessi frammenti in esso contenuti.

Analogamente, anche la *Commedia*, oltre a contribuire alla ricchezza semantica dell'opera in cui viene richiamata, finisce per assumere nuove connotazioni che contribuiscono ad infondere nuova linfa a questo racconto immortale, incoraggiando così da parte del lettore uno sguardo non più solo retrospettivo, ma aperto ad infinite direzioni.

Considerando quindi le 'metamorfosi' a cui l'opera di Dante viene sottoposta nel Ventesimo secolo non si può fare a meno di richiamare, sempre facendo riferimento alla storia dell'arte, il concetto di *Phatosformel*²⁸ (formula pateica o formula di *phatos*) coniata da Aby Warburg nei primi anni del Novecento e ripresa da Giorgio Agamben, secondo cui la nozione di formula patetica rifugge dalla distinzione tra originale e manipolazione per delineare un elemento in cui «nessuna delle immagini è originale,

²⁴ Nietzsche (1882), aforisma 125.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Crivelli (2010).

²⁸ Tale nozione si riferisce ad immagini archetipiche che tornano in contesti differenti attraverso i secoli nella storia dell'arte. Si tratta di fermi-immagine che condensano la creazione originaria (*Phatos*) con la ripetitività del canone a cui fanno riferimento (*Formel*, ovvero formule). L'immagine diventa inscindibile dal contenuto protraendosi e riemergendo nella storia in esperienze ed epoche diverse.

così come nessuna delle immagini è semplicemente copia o ripetizione»²⁹ prefigurando così degli «ibridi di archetipo e fenomeno, di primavoltità e ripetizione»³⁰, in cui la stessa distinzione tra diacronia e sincronia, unicità e plurivocità si dissolve ed ogni nuova opera entra in una relazione con quella precedente non in senso lineare ma circolare.

Questa tecnica compositiva, che tanto richiama il metodo mitico teorizzato da Eliot, non è a ben vedere qualcosa di completamente nuovo in letteratura ed anzi dimostra come ancora una volta i modernisti riconobbero in Dante un modello da seguire. In particolare, volendomi riferire alla natura intertestuale e sperimentale della *Commedia*, si potrebbe affermare, seppur con tutte le cautele del caso, che quest'*opera omnia* abbia prefigurato *ante litteram* lo stesso romanzo e la poesia del modernismo inglese³¹.

È infatti questa tecnica, identificabile nella *transumptio*³², di cui Dante si fa precursore, a poter essere considerata ispiratrice delle opere dei tre autori che verranno qui di seguito considerati, inclini a combinare passato e presente, nonché differenti tradizioni letterarie, per giungere ad una vasta esplorazione conoscitiva della contemporaneità, in cui tutto può rivivere in maniera sincronica attraverso una concezione della letteratura quale depositaria di materiali universali da cui poter attingere per ricavare significato e comprensione di ciò che è stato perso o distrutto nel presente.

²⁹ Agamben (2008), p. 29.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Non si può non considerare che la *Commedia* riassume tradizioni culturali e letterarie diverse, tra cui la *Bibbia*, gli *auctores regulati* e la letteratura romanza non in uno spirito enciclopedico o antiquario, ma in misura sperimentale, atteggiamento che si ripercuote anche nell'ambito stilistico con l'abbandono del settenario e della rima baciata, in favore dell'endecasillabo e delle terzine che portano la poesia vicina alla narrazione del romanzo, ponendosi altresì a fondamento, attraverso l'uso del volgare, della stessa lingua della letteratura italiana. A tal riguardo, è bene sottolineare come Pasolini riconosca in Dante un inventore primigenio del discorso libero indiretto attraverso una «mimesis totale nella psicologia e nelle abitudini sociali dei personaggi» che lo porta alla costituzione di una «coscienza sociologica» che gli permette di calarsi, grazie all'indiretto libero, nella vita e nella lingua dei suoi personaggi. Si veda Pasolini (1966), p. 1376.

³² Per un approfondimento si veda Mercuri (2011).

Rielaborazione delle tre cantiche nel Modernismo inglese

L'Inferno dantesco nell'opera di Eliot

*The kind of debt that I owe to Dante is the kind which goes on accumulating, the kind which is not the debt of one period or another of one's life [...] Certainly I have borrowed lines from him, in the attempt to reproduce, or rather to arouse in the reader's mind the memory, of some Dantesque scene, and thus establish a relationship between the medieval inferno and modern life*³³.

L'attenzione che Eliot dedica a Dante nasce inizialmente da una tradizione di studi particolarmente radicata presso l'Università di Harvard, per sfociare successivamente in una ricca produzione critico-saggistica in cui l'autore dichiara di essere rimasto rapito più di ogni altro aspetto dalla capacità della *Commedia* di aver saputo racchiudere in una visione ordinata la complessità della vita umana, rappresentando senza alcun tipo di ambiguità i sentimenti dei personaggi attraverso sublimi immagini poetiche.

La *Commedia* giunge così a essere considerata da Eliot come «the most comprehensive and the most ordered presentation of emotions that has ever been made»³⁴ in cui persino nell'*Inferno* «the damned preserve any degree of beauty or grandeur that ever rightly pertained to them, and this intensifies and also justifies their damnation»³⁵.

Di fatto, Dante rappresenta per Eliot il grande maestro a cui rifarsi per esprimere quella gamma completa di emozioni che caratterizzano l'umanità intera, immortalate in una visione totale in cui il significato di ogni singolo elemento può essere

³³ In italiano [traduzione mia]: «Il mio debito verso Dante è di tipo progressivamente cumulativo, del tipo che non costituisce il debito di questo o quel periodo della vita di una persona [...] Certamente ho preso a prestito da lui alcuni versi, nel tentativo di riprodurre, o piuttosto di ridestare nella mente del lettore, la memoria di qualche scena dantesca, e di stabilire così una relazione tra l'inferno medioevale e la vita moderna». In Eliot (1932) pp. 126-130.

³⁴ In italiano [traduzione mia]: «la più esauriente rappresentazione dei sentimenti che sia mai stata fatta». In Eliot (1960), p. 167.

³⁵ I dannati conservano quel grado di bellezza o di grandezza che è giusto che gli spetti e questo aggrava e giustifica anche la loro dannazione». *Ibidem*.

pienamente compreso solo in rapporto alla cosmologia del tutto, proprio come l'ambientazione contribuisce ad infondere significato alla dimensione interiore delle anime con cui Dante stabilisce di volta in volta un contatto³⁶. Secondo Eliot, poi, la potenza espressiva delle immagini è accresciuta dall'estrema pregnanza lessicale delle similitudini dantesche, capaci di fondersi in una «poesia autentica»³⁷, risultato di una lingua che può «comunicare prima di farsi capire»³⁸.

Sono questi gli elementi che più specificano il debito della poetica eliotiana nei confronti di Dante, in cui la ripresa di temi e suggestioni dall'*Inferno* dantesco ha come scopo quello di catturare – attraverso vivide immagini – lo stato interiore dell'uomo moderno, dimensione introspettiva che viene poi connessa ad un *milieu* ben definito, che ne diventa specchio e immagine, proprio come nella *Commedia*.

Così, se gli *Hollow Men*³⁹ camminano in una landa desolata, in *The Waste Land* l'ambientazione è quella della città anonima che prefigura la grande metropoli moderna popolata da uomini alienati. In entrambi i casi lo scenario diventa correlativo oggettivo della desolazione, della confusione, del nichilismo e della solitudine, dando luogo ad un risultato sorprendente. La poesia di Eliot acquista così un'intensità irripetibile, prefigurando una vera e propria *Erlebnis* che proietta nella mente del lettore – attraverso una fitta rete di richiami intertestuali alla *Commedia*, nonché una lingua scarna ma allo stesso tempo profonda – l'immagine di uomini vuoti, di paglia, sconfitti e paralizzati, in bilico nella scelta tra la redenzione e il rifiuto della salvezza, perpetrato attraverso uno stato di paralisi. Si tratta di coloro che vengono ricordati dalle anime dell'aldilà non come peccatori ma solo come *the hollow man, the stuffed men*. Come può ben notarsi, il richiamo alle situazioni dantesche aumenta a dismisura la potenza espressiva dell'opera eliotiana nello scuotere il lettore verso l'urgenza di una presa di coscienza collettiva, data dall'identificarsi negli stessi personaggi dell'*Inferno*,

³⁶ *Ivi*, p. 13.

³⁷ [Originale]: «genuine poetry». *Ivi*, p. 18.

³⁸ [Originale]: «communicate before it is understood». *Ibidem*.

³⁹ Eliot (1925).

situazione anaforicamente e linguisticamente segnalata dall'uso del pronome inclusivo 'we':

*We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!⁴⁰
[...]
Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us – if at all – not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men⁴¹.*

Questi uomini privi di ogni essenza alludono agli ignavi (*If.*, III) coloro che appaiono a Dante – maestro supremo quanto a immaginazione visiva – come una massa indistinta e anonima. Sono i vili che in terra non vollero assumersi alcuna responsabilità, rinunciando alla libera scelta che contraddistingue l'essere umano e che sono ora respinti sia dai cieli che dal profondo inferno, condannati nell'Antinferno a muoversi in cerchio inseguendo un'insegna senza che nel mondo sia rimasta alcuna memoria di loro.

Non diversamente, gli uomini vuoti di Eliot camminano senza speranza in senso circolare, simbolizzando un mondo ormai morto non con uno schianto ma con un lamento, situazione che rimanda all'*Inferno* dantesco oltre che nelle immagini anche nei suoni; atmosfera a cui vengono affiancati altri elementi, quali l'aridità della terra rappresentata dal fico d'india, in un accumularsi di immagini atte a creare un'intensità senza precedenti nel suggerire una morte prematura, non più fisica ma spirituale. In questo senso, la frammentazione e la crisi della cultura occidentale vengono simbolicamente equiparate in *The Waste Land*⁴² all'aridità e alla perdita della fertilità

⁴⁰ In italiano [traduzione mia]: «Siamo gli uomini vuoti/ Siamo gli uomini impagliati/ Che appoggiano l'un l'altro/ La testa piena di paglia. Ahimè!». *Ivi* (I, 1-4).

⁴¹ In italiano [traduzione mia]: «Coloro che han traghettato/ Con occhi dritti, all'altro regno della morte/ Ci ricordano – se pure lo fanno – non come anime/ Perdute e violente, ma solo/ Come gli uomini vuoti/ gli uomini impagliati». *Ivi* (I, 13-18).

⁴² Eliot (1922).

della terra. In questa desolazione che è vita disseccata e morte in vita, emerge forte e potente il richiamo ai rituali antichi per invocare il ritorno della pioggia e con essa una rinascita spirituale per gli uomini:

*Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear⁴³.
[...]
This is the way the world ends
This is the way the world ends This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper⁴⁴.*

Le modalità di rappresentazione di questa crisi seguono, come ben può notarsi, il 'metodo mitico'. Tale espediente è riproposto nel poema *The Waste Land*, in cui Londra viene ad identificarsi con una *unreal city* in cui, in un rapporto sinonimico con l'opera dantesca, si assiste alla tetra processione degli impiegati. Si tratta di un mondo di morti viventi, svuotati della loro personalità ed in marcia verso il posto di lavoro, che si trascinano lungo il London Bridge nella foschia grigia che li circonda. Tale folla che non ha dimensioni né identità, non può che suscitare immagini cupe di morte spirituale e disperazione che richiamano ancora una volta in modo esplicito l'*Inferno* dantesco⁴⁵:

*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.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet⁴⁶.*

⁴³ In italiano [traduzione mia]: «Qui noi giriamo attorno al fico d'India/ Fico d'India fico d'India/ Qui noi giriamo attorno al fico d'India». *Ivi* (V, 1-4).

⁴⁴ In italiano [traduzione mia]: «È questo il modo in cui finisce il mondo/ È questo il modo in cui finisce il mondo/ È questo il modo in cui finisce il mondo/ Non già con uno schianto ma con un lamento». *Ivi* (V, 25-28).

⁴⁵ Cfr. «e dietro le venìa sì lunga tratta di gente, ch'i' non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta» (*If.*, III, 55-57).

⁴⁶ In italiano [traduzione mia]: «Città irreale/ Sotto la nebbia scura di un'alba d'inverno/ Una folla fluiva su London Bridge, tanta/ Che io non avrei creduto che morte/ Tanta ne avesse disfatta. Sospiri/ corti e rari ne esalavano/ E ognuno andava con gli occhi fissi davanti ai piedi». *Ivi* (I, 60-65).

Ulteriori allusioni all'*Inferno* nell'opera *The Waste Land* si ritrovano anche nella quinta sezione intitolata *What the thunder said* dove i riferimenti hanno il compito di creare un *phatos* emotivo capace di ricreare nella sensibilità del lettore la solitudine estrema e dilaniante dell'uomo moderno:

*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*⁴⁷.

In particolare, quest'allusione crea una sorta di stratificazione dove «*I have heard the key/ Turn in the door once and turn once only*» si riferisce direttamente al verso «ed io sentii chiavar l'uscio di sotto all'orribile torre» (*If.*, XXXIII, 46-47) in cui Ugolino racconta come lui ed i suoi figli furono rinchiusi nella torre e lasciati morire di fame, elemento che viene affiancato da Eliot all'idea di una moderna prigione non più fisica ma interiore.

In definitiva, quindi, la caduta della linearità e della sequenzialità temporale nella poetica di Eliot lascia spazio alla possibilità di operare accostamenti tra situazioni tratte dall'universo infernale dantesco ad altre proprie della nostra epoca, facendo sì che ciascuna possa rinforzare la precedente e descrivere un'atmosfera che sarebbe estremamente complessa da raccontare altrimenti, come se le parole nel Ventesimo secolo non potessero più contare su un rapporto semantico univoco con la realtà circostante ormai troppo complessa e decaduta per poter essere descritta, potendo quindi solo essere percepita attraverso immagini stranianti⁴⁸.

⁴⁷ In italiano [traduzione mia]: «Ho udito la chiave/ girare sulla porta una volta, girare soltanto una volta/ noi pensiamo alla chiave,/ Ognuno nella propria prigione/ e pensando alla chiave ciascuno conferma una prigione» (vv. 411-414).

⁴⁸ Il richiamo a situazioni proprie della *Commedia* rende così possibile investire la dimensione del reale, nonché la stessa istanza soggettiva e collettiva, di una tragicità che sarebbe stata impensabile prima, non diversamente da quanto sarebbe accaduto successivamente per altri autori novecenteschi che vollero ritrarre, attraverso un'alta carica evocativa, le storture del secolo più cupo dell'Occidente e che spesso, di fronte all'afasia della parola si affidarono ad immagini e citazioni tratte dall'*Inferno* per esprimere l'inesprimibile quali, nel secondo dopoguerra, la letteratura concentrazionaria – di cui Primo Levi si pone quale uno dei massimi esponenti.

Beckett e la dimensione purgatoriale

Estragon: He should be here.

Vladimir: He didn't say for sure he'd come.

Estragon: And if he doesn't come?

Vladimir: We'll come back tomorrow.

Estragon: And then the day after tomorrow.

Vladimir: Possibly.

Estragon: And so on⁴⁹.

Anche l'opera di Samuel Beckett affonda le proprie radici nella cultura modernista. Il suo teatro, che viene clamorosamente alla ribalta negli anni Cinquanta a Parigi con il celebre *En Attendant Godot*, ha infatti profondi legami con la stagione storica di radicale rinnovamento della sensibilità e delle forme che caratterizza la letteratura inglese del primo Novecento, di cui questo autore può essere considerato tra i più alti e rappresentativi testimoni.

Quanto al percorso che si vuole qui intraprendere, ovvero di accostare la cantica del *Purgatorio* a *Waiting for Godot*, risulta innanzitutto bene precisare a mo' di premessa, che tale operazione si fonda su basi plurime che verranno di seguito esplicitate.

In particolare, nonostante l'opera beckettiana risulti spesso di non facile decodifica creando un senso di 'assurdo' che può confondere lo spettatore, risulta interessante procedere verso questo confronto non fosse altro per comprendere quanto la *Divina Commedia* sia ormai divenuta nella mente del lettore-spettatore moderno e post-moderno una chiave di lettura costante nel decifrare simboli, immagini e temi che ad essa più o meno esplicitamente richiamano, persino allontanandosi dall'intenzione dichiarata dell'autore, a dimostrazione dell'inesauribile capacità della *Commedia* di comunicare oltre il tempo e lo spazio.

⁴⁹ In italiano [traduzione mia]: «*Estragone: Dovrebbe già essere qui. Vladimiro: Non ha detto che verrà di sicuro. Estragone: E se non viene? Vladimiro: Torneremo domani. Estragone: E magari dopodomani. Vladimiro: Forse. Estragone: E così di seguito.* Beckett (1954), Atto I.

Questa libertà interpretativa pare peraltro esserci concessa dallo stesso Beckett, il quale se è vero che non confermò mai la possibilità di poter situare *Waiting for Godot* in un non meno precisato *Purgatorio* dantesco, da sempre si dimostrò fermo nell'asserire la propria indisponibilità nel rivelare qualsiasi tipo di indirizzo interpretativo⁴⁹, che avrebbe potuto confermare o escludere questa tesi, preferendo quindi sollecitare quante più ipotesi ermeneutiche possibili⁵⁰.

È in quest'ottica che deve essere considerata la risposta di Beckett, «Quite alien to me, but you're welcome»⁵¹, all'allusione di Colin Duckworth rispetto alla possibilità di poter situare i personaggi di *Waiting for Godot* in una moderna versione del *Purgatorio* dantesco. Si tratta infatti di un'enigmatica affermazione data probabilmente da Beckett per evitare di ancorare in maniera esclusiva l'interpretazione della propria opera a quella dantesca, circostanza che avrebbe inevitabilmente limitato quell'infinita gamma di significati a cui lo stesso autore voleva tendere con la sua opera.

Ciononostante, sono ormai molti gli studi ad aver fatto luce sui rapporti intertestuali che le opere di Beckett sembrano stabilire in maniera sistematica con la *Commedia*⁵², in cui i rimandi alle situazioni dantesche possono presentarsi come citazioni – al fine di facilitare quel processo di svuotamento del dialogo che porta a tendere fino allo spasmo la superficie delle parole⁵³ – oppure far sì che i personaggi

⁴⁹ In italiano [traduzione mia]: «Chi o cosa significa Godot? Se lo sapessi, lo avrei detto nell'opera». Beckett in Pilling (1994), p. 67.

⁵⁰ In italiano [traduzione mia]: «Produco un oggetto. Ciò che ne fanno le persone non è affar mio [...] Sarei francamente incapace di scrivere un'introduzione critica di una delle mie opere». «La parola chiave nelle mie opere teatrali è 'forse'». *Ibidem*.

⁵¹ Donald (1962).

⁵² Si veda Melvin, (1970); Strauss (1959); Robinson (1969).

⁵³ È il caso della figura di Virgilio, evocato nelle opere *Il Calmante* (1946), *Come è* (1961), *Mercier e Camier* (1946) quale modello di silenzio (*If.*, I, 63) e di stile (*If.*, I, 87); della vicenda di Paolo e Francesca (*If.*, V, 73-142) che viene richiamata in una recensione di una traduzione in inglese del libro *Papini's Dante* (1934) poi raccolta nel volume *Disjecta* attraverso cui Beckett vuole alludere all'incompatibilità tra amore e lettura, a simbolizzare che Dante non può essere solo amato quale monumento per eccellenza della letteratura, ma soprattutto letto; e della figura del Diavolo Malacoda (*If.*, XXI, 76) a cui è intestata un'intera poesia *Malacoda* (1933) scritta in occasione della morte del padre.

danteschi possano affacciarsi non più come presenze eroiche del possibile ma 'dell'esaurimento del possibile', ovvero dello 'sfinimento'⁵⁴, troppo indaffarate in una visione della realtà sempre più ristretta per preoccuparsi di quello che potrebbe accadere, avendo ormai rinunciato ad ogni bisogno, preferenza, scopo o significato⁵⁵ a dimostrazione dell'aridità spirituale dell'occidente moderno.

Sulla scia di queste linee interpretative, il presente contributo mira a sottolineare come *Waiting for Godot* aggiunga a queste tematiche intertestuali anche il motivo dell'attesa che diviene così il fulcro dell'intera opera, in soluzione letteraria che potrebbe essere efficacemente descritta come 'purgatoriale', facendo così irrompere il sottotesto dantesco in maniera molto più preponderante rispetto alle opere precedenti.

Tale conclusione pare essere suggerita, seppur indirettamente, dallo stesso Beckett il quale, come già ricordato, se è vero che non diede mai un'interpretazione critica delle proprie opere – lasciando massima libertà interpretativa al suo pubblico – esplicitò la propria idea e la propria fascinazione verso la dimensione purgatoriale nell'introduzione al romanzo di Joyce *Finnegans Wake*, dal titolo *Dante ...Bruno. Vico...Joyce*⁵⁶.

In particolare, Beckett afferma che la grandezza dell'opera di Joyce risiede nell'aver saputo ricreare, sulle orme del Sommo Poeta, una dimensione di «absolute absence of the Absolute»⁵⁷ soluzione che nella *Commedia* può essere identificata nella cantica del *Purgatorio*, caratterizzata dalla combinazione di due stasi assolute, ovvero «the static lifelessness of unrelieved viciousness»⁵⁸ dell'*Inferno*, così come «the static lifelessness of

⁵⁴ Si veda la figura di Ulisse (*If.*, XXVI, 90-142) presente in *Molloy* (1947) per alludere al viaggio del protagonista che non conosce battaglia o destinazione; di Belacqua (*Pg.*, IV, 106-108) che appare in *Waiting for Godot* (1948-1949) nella postura di Estragon; Beatrice che è insieme maestra di sapienza e testimone del tempo contingente in *Dante and the Lobster* (1932), *Pochade Radiophonique* (anni '60).

⁵⁵ Per un approfondimento s.v. Deleuze (2005), pp. 11-13.

⁵⁶ Beckett (1929).

⁵⁷ In italiano [traduzione mia]: «assoluta mancanza di assoluto. *Ivi*, p. 33

⁵⁸ In italiano [traduzione mia]: «la statica mancanza di vita della malvagità non redenta». *Ibidem*.

unrelieved immaculation»⁵⁹ del *Paradiso*, dal cui incontro scaturisce, secondo Beckett, una situazione movimento e vitalità rilasciata dalla congiunzione di questi due elementi.

Tuttavia, prosegue Beckett, se nel purgatorio di Dante questa dimensione di movimento segue una direzione conica di ascensione, di progresso e speranza, implicando quindi un movimento unidirezionale in cui «a step forward represents a net advance»⁶⁰, nell'opera di Joyce – che riflette invece la condizione dell'uomo moderno – il movimento si identifica come «non-directional – or multi-directional» in cui «a step forward is, by definition, a step back»⁶¹.

Beckett ricava così dalla visione del *Purgatorio* dantesco, la dimensione che più avrebbe potuto esprimere la storia dell'umanità, caratterizzata da una continua predominanza di una delle caratteristiche generali sull'altra, ovvero la malvagità e l'immacolatezza, dove vizi e virtù si rincorrono in un circolo infinito.

È quindi la seconda cantica quella che pare aver affascinato maggiormente Beckett, il quale tuttavia, in *Waiting for Godot*, pare volerne consapevolmente azzerare alcune caratteristiche distintive, capovolgendole, al fine di mettere in scena il suo teatro dell'assurdo. Si tratta di quella che è stata efficacemente definita una deliberata «*défaillance* del trascendentale»⁶² che prefigura un teatro non più 'spensieratamente laico' ma che pone volutamente in scena, per allusioni ed attraverso velati richiami alla *Commedia*, il trascendentale, per poi negarlo, al fine di sollecitare una riflessione profonda da parte dello spettatore.

Non è quindi un caso che Beckett, volendo rappresentare l'insensatezza dell'esistenza nell'epoca moderna, scelga di situare i suoi personaggi in un'attesa che

⁵⁹ In italiano [traduzione mia]: «la statica mancanza di vita dell'immacolatezza non redenta». *Ibidem*.

⁶⁰ In italiano [traduzione mia]: «un passo avanti costituisce un netto avanzamento». *Ibidem*.

⁶¹ In italiano [traduzione mia]: «il movimento è adirezionale, o multidirezionale, e un passo avanti equivale per definizione ad un passo indietro». *Ibidem*.

⁶² Elam (2009), p. 388.

è palesemente senza scopo e speranza, quindi assurda, in cui il tempo, se non fosse per l'albero – unico elemento sulla scena che ne indica il trascorrere con la comparsa delle foglie – sembra ripetersi in maniera irrazionale e ciclica all'interno dell'opera.

In quest'ambientazione, l'effetto straniante nasce quindi, a mio avviso, dalla privazione di quel profondo ordine regolatore che aveva invece caratterizzato la *Commedia* di Dante.

In tal senso, all'assoluta certezza nella grazia di Dio che contraddistingue le azioni dei personaggi del *Purgatorio*, fa riscontro, in *Waiting for Godot*, un'attesa in cui i personaggi non possono scoprire né sé stessi né il loro destino, non sapendo nemmeno quanto tempo rimarranno lì⁶³.

È in questa attesa senza soluzioni, vuota ed infruttifera che si dipanano le angosce, i dolori e le paure dell'uomo moderno, facendosi strada la stanchezza ed il peso insopportabile della vita. In particolare poi, nessuno sembra ricordare quello che è successo il giorno prima, così come resta inespressa la figura di Godot, che potrebbe essere Dio, la fortuna, la felicità così come il nulla o la morte, situazione di incertezza che rappresenta per analogia la perdita dei valori assoluti nel Novecento:

Estragon: We came here yesterday.

Vladimir: Ah no, there you're mistaken.

Estragon: What did we do yesterday?

*Vladimir: what did we do yesterday?*⁶⁴

In questo ribaltamento di piani prospettici, è utile sottolineare che se nella *Commedia* le anime del *Purgatorio* paiono aver raggiunto una dimensione essenziale, liberati dalla contingenza della realtà della vita, e consapevoli del proprio destino già

⁶³ Ironicamente è la stessa redenzione ad essere messa in discussione. Nel primo atto, Vladimir racconta la storia dei vangeli sui due ladroni, uno dei quali fu salvato da Cristo, implicando quindi una possibilità su due di poter essere salvati, oppure che uno di loro possa salvarsi. Tuttavia Vladimir fa subito notare che uno solo dei vangeli riferisce dell'episodio, riducendo quindi la possibilità di salvezza al 12,5%, quindi ad un vero e proprio miraggio.

⁶⁴ In italiano [traduzione mia]: «*Estragone: Siamo già venuti ieri. Vladimiro: Ah no! Non esagerare adesso. Estragone: Che cosa abbiamo fatto ieri? Vladimiro: Che cosa abbiamo fatto ieri?*». Beckett (1956), Atto I.

deciso e prefigurato verso l'incontro con il divino, in *Waiting for Godot* non risulta più possibile intravedere il «sereno aspetto del mezzo puro»⁶⁵ (Pg., I,14-15). Invero, la strada e l'ambientazione serale dove Vladimir ed Estragon incontrano Pozzo e Lucky, lascia spazio ad un'atmosfera cupa che evoca una situazione di continua e profonda stasi, in cui il rifiuto dei protagonisti di confrontarsi con la realtà che li circonda rappresenta un'immobilità mentale oltre che spaziale di continuo ritorno all'assurdo, segnalato dal ripetersi degli stessi propositi alla fine di entrambi gli atti, senza possibilità di soluzione per il futuro:

Vladimir. Well? Shall we go?
Estragon. Yes, let's go.
They do not move.
*Curtain*⁶⁶.

Nell'attesa poi, i personaggi di Beckett sembrano interrogare il presente in maniera vacua e superficiale, senza ottenere risposte, contraddicendosi per il puro gusto di non affermare nulla. Manca infatti nei protagonisti di *Aspettando Godot*, quella condizione imprescindibile che accompagna invece le anime del *Purgatorio* che, oltre a conoscere senza alcun dubbio lo scopo della loro attesa, nonché la figura che incontreranno alla fine della stessa, paiono possedere un'elevata capacità introspettiva, tale da renderli capaci di confrontarsi con le proprie debolezze, colpe e limiti. Si tratta di un percorso certamente doloroso, ma volto ad una rinascita, che viene ben espressa dalle parole di Manfredi nel verso «orribil furon li peccati miei» (Pg., III, v. 121), discorso che trasmette tutta la drammaticità insita in un'intima presa di coscienza individuale da cui solo può iniziare un sincero processo di purificazione spirituale.

Al contrario, in *Waiting for Godot*, emerge in tutta la sua tragicità la vera miseria dell'esistenza umana in terra, segnalata dall'impossibilità per i protagonisti di confrontarsi con sé stessi ed il mondo che li circonda prendendone piena coscienza,

⁶⁵ Pg., I,14-15.

⁶⁶ In italiano [traduzione mia]: «Vladimir: allora andiamo?! Estragon: Sì, andiamo./ Non si muovono. Sipario». Beckett (1954), Atto I, atto II.

l'elemento che emerge con assoluto vigore se si considera lo scarto semantico operato da Beckett rispetto alla *Commedia*.

A tal riguardo, non sembra infatti esservi alcuna comprensione che possa portare i personaggi dell'opera a riconoscere l'assurdità del mondo in cui vivono, perlomeno quale dato di fatto o come stimolo verso una volontà di cambiamento.

L'incapacità di capire è anche volutamente segnalata dalla superficialità dei dialoghi, dimensione sconosciuta in Dante, il quale investe sempre di grande profondità le parole dei suoi protagonisti, persino i dannati.

Al contrario, in Beckett sono i silenzi e le lunghe pause che intercorrono tra un dialogo e l'altro a creare una forma di comunicazione ossimorica, un chiaro esempio dell'incapacità dell'uomo di comunicare con i suoi simili e di provare compassione. Inoltre, la mancanza di qualsiasi rapporto umano vero e profondo tra i protagonisti di *Waiting for Godot* contribuisce a dirigere l'attenzione dello spettatore verso situazioni irreali, calate nel mondo contemporaneo, che viene ad essere avvolto da un profondo senso di delusione. Più di una volta i protagonisti di Beckett giungono a pensare di ricorrere al suicidio, gesto che evoca una mancanza, una perdita di baricentro avvenuta nel momento in cui il mondo è decaduto e tutto si è paralizzato, simbolo di una rinuncia ad una suprema ascensione verso valori universali ed assoluti che guidano invece l'agire delle anime del *Purgatorio*.

Pound e il 'paradiso spezzato'

La bellezza del Paradiso mal soffre d'essere ridotta così in frammenti, come ho tentato di fare io: essa è quella sorta di poesia della quale dice il Coleridge di non voler considerare passi particolari ma la corrente sotterranea continua⁶⁷.

Volendo ora analizzare la rilettura in chiave moderna del *Paradiso* dantesco nell'opera di Ezra Pound, sembra innanzitutto necessario sottolineare che in quest'autore – acceso propugnatore di un rinnovamento del linguaggio poetico che

⁶⁷ Pound (2015), p. 88.

sfocerà nell'Imagismo – la ribellione antiromantica porta ad enfatizzare quei tratti della poetica del Sommo Poeta maggiormente legati alla presentazione della conoscenza sensibile attraverso immagini concrete, un metodo scelto da Pound per tentare una contemplazione del paradiso sulle orme di Dante, nella consapevolezza, tuttavia, che in una realtà ormai in crisi come quella del Novecento tale l'esperienza avrebbe inevitabilmente perso le caratteristiche di una visione mistica, per avvicinarsi ad una dimensione tutta terrestre e sensibile, caratterizzata da un *desiderium supernum* non più spirituale ma solamente esperienziale.

La difficoltà di tale percorso risulta evidente se si considera che *The Cantos* – l'opera che rappresenta il tentativo di scrivere del paradiso sul modello della *Commedia* – impegna l'intera vita personale e artistica di Pound dal 1919 fino alla morte nel 1972, per sfociare in un disegno compositivo che affianca alla frammentarietà delle immagini una sorta di unitarietà tematica, supportata da un'immensa cultura enciclopedica che, ripercorrendo epoche e civiltà diverse anche remote nel tempo, propone un'ambiziosa storia dell'umanità, nella profonda convinzione che tutti i mali della decadenza contemporanea abbiano le proprie radici nel profitto personale e nell'usura, intesa in senso ampio come processo che porta alla prevaricazione degli uni sugli altri.

Vale inoltre la pena sottolineare che nonostante il poema non sia strutturato in tre parti rigidamente corrispondenti alle cantiche dantesche⁶⁸, è ugualmente possibile, allo scopo del presente studio, dividere l'opera in *Early Cantos* (1-30), *Middle Cantos* (31-84), *Later Cantos* (85-frammenti). Così facendo, appare chiaro che se nelle prime due sezioni ci si muove abbastanza liberamente all'interno della ricerca dei motivi della decadenza dell'umanità, comprendendo anche riflessioni meditative per liberarsene, è nell'ultima parte che si concentrano gli sforzi del poeta volti a raggiungere la perfezione del Paradiso, ricalcando così gli stadi del viaggio dantesco,

⁶⁸ Cfr. «By no means an orderly Dantescan rising/ but as the winds veer». In italiano [traduzione mia]: «Questo non è un salir ordinato dantesco/ ma a seconda dei venti che spirano», Pound (1972) (LXXIV, 640).

allo scopo di cancellare gli effetti alienanti del peccato e permettere un avvicinamento ad una dimensione superiore.

Come nota James Wilhelm⁶⁹, tuttavia, «ci vuole molto coraggio per scrivere del Paradiso» ed entrambi, Dante e Pound, erano perfettamente consapevoli dell'*hibris* che questa impresa avrebbe potuto comportare. È tuttavia indubbio che se per il primo questo compito avrebbe potuto, almeno idealmente, rappresentare un'impresa meno ardua, data la fede religiosa che caratterizzava il suo tempo (seppur spesso degenerata e corrotta), nonché la prevalente convinzione dell'esistenza di un disegno divino ultraterreno per l'uomo, in Pound, la caduta dei valori assoluti ed il nichilismo caratterizzante la società a lui contemporanea pareva precludere non solo ad una dimensione ultraterrena ma anche la possibilità di scorgere la bellezza dell'umanità in terra, persino in una dimensione agnostica:

*It is difficult to write a paradiso when all the superficial indications are that you ought to write an apocalypse. It is obviously much easier to find inhabitants for an inferno or even a purgatorio [...] I'm writing to resist the view that Europe and civilization are going to Hell*⁷⁰.

Ciononostante, conformemente al modello dantesco, il cammino verso il paradiso viene segnalato nei *Cantos* come un tentativo di ascesi, irto di difficoltà, caratteristica che viene messa in evidenza attraverso l'immagine pregante di un passaggio molto angusto («the path wide as a hair»), in cui la risalita inizia non a caso all'alba («to enter the presence at sunrise»), nel momento quindi del dissolversi delle tenebre, proprio come nella *Commedia*:

*Blind eyes and shadows»
to enter the presence at sunrise
up out of hell, from the labyrinth*

⁶⁹ (1973), p. 175.

⁷⁰ In italiano [traduzione mia]: «È difficile scrivere un paradiso quando tutte le indicazioni superficiali indicano che si dovrebbe scrivere un'apocalisse. È certamente più semplice trovare abitanti per l'inferno o per il purgatorio [...] Scrivo per resistere all'idea che l'Europa e il mondo civilizzato stiano andando all'inferno». Pound (1962).

*the path wide as a hair*⁷¹.

*Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
de le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra. (If., II 1-6)
E già per li splendori antelucani,
che tanto a' pellegrin surgon più grati,
quanto, tornando, albergan men lontani,
le tenebre fuggian da tutti lati,
e 'l sonno mio con esse; ond' io leva'mi,
veggendo i gran maestri già levati. (Pg., XXVII, 109-114)*

Successivamente nei *Cantos* viene evocata la bellissima scena dell'alba dal Purgatorio che richiama ancora una volta immagini proprie della *Commedia* dantesca:

*And from far
il tremolar della marina
chh chh
the pebbles turn with the wave
chh ch'u*⁷²

*L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina (Pg., I, 115-17)*

Questo cammino è seguito dall'incontro con una luce più intesa e piena che segnala l'avvicinarsi al Paradiso, così forte da provocare il bisogno di proteggersi gli occhi:

*Alighieri, a rag over his eyes*⁷³

Tuttavia, nonostante queste potenti immagini anticipatorie, non è un caso che nel secolo caratterizzato dalla crisi delle certezze, in cui Oscar Spengler pubblica *Il tramonto dell'Occidente* (1918), Pound sia costretto, nella più grande opera che lo

⁷¹ In italiano [traduzione mia]: «Occhi ciechi e ombre/ salire in sua presenza all'alba/ dell'inferno, dal labirinto/ lungo una via larga come un capello. Pound (1972) (XCIII, 652).

⁷² In italiano [traduzione mia]: «E da lontano/ il tremolar de la marina/ cihh cihh/ i ciottoli trascinati dall'onda/ cihh ciuhh». Pound (1973) (XCII, 634)

⁷³ In italiano [traduzione mia]: «Alighieri con una benda sugli occhi». Pound (1973) (C, 718).

accompagna per tutta la vita, a dichiarare di non essere riuscito a raggiungere il Paradiso così come aveva fatto Dante. Nel Novecento, infatti, questa dimensione non può più essere ricreata *tout court*, potendo solo essere colta per frammenti, ovvero barlumi di luce intermittenti da afferrare in mezzo alla sofferenza e alle storture del mondo:

*Le Paradis n'est pas artificiel
but is jagged,
For a flash,
for an hour.
Then agony,
then an hour,
then agony*⁷⁴

Questa presa di coscienza sembra portare gli sforzi del poeta a dissolversi, tuttavia è proprio nell'arrendersi che egli comprende quanto le istanze del paradiso possano ancora essere carpite, seppur in una dimensione prettamente terrestre, in attimi fuggenti colti nella tragicità che caratterizza il mondo lui contemporaneo. Tali attimi di sollievo possono scaturire dal potere della natura di rinnovarsi, ed in questo caso è il vento a comunicare al poeta, trasmettendo un messaggio di speranza ed una diversa conclusione del poema, alternativa al nichilismo:

*I have lost my center
Fighting the world.
The dreams clash
And are shattered –
And that I tried to make a paradiso terrestre.
I have tried to write Paradise
Do not move
Let the wind speak
that is Paradise*⁷⁵ (CXX, 822).

⁷⁴ In italiano [traduzione mia]: «Le Paradis n'est pas artificiel/ ma spezzato/ A sprazzi/ di un'ora./ Poi agonia, poi a un'ora, segue l'agonia». Pound (1973) (XCCII, 620)

⁷⁵ In italiano [traduzione mia]: «Ho perso il mio centro/ a combattere il mondo./ I sogni cozzano/ e si frantumano –/ e che ho cercato di costruire un paradiso terrestre./ Ho provato a scrivere il Paradiso./ Non ti muovere,/ Lascia parlare il vento,/ così è il Paradiso». Pound (1972) (CXX, 822).

In definitiva, l'opera di Pound sembra così alludere a due tipi di paradiso. Da un lato quello di Dante, non più raggiungibile, da intendersi come spazio cosmologico che riflette un cammino interiore, in cui il giardino situato sulla sommità del monte del Purgatorio risulta il punto di partenza per la successiva contemplazione ascetica, così come una città utopica a cui tendere una volta fatto ritorno sulla terra, ponendosi quale portavoce della rivelazione divina. Dall'altro il paradiso di *The Cantos* che può essere scorto nella dimensione tutta terrestre della città moderna, un *milieu* che sin dai primi canti si pone quale perno e punto di arrivo intorno a cui ruota tutto il divagare del poeta, elemento che sebbene possa apparentemente segnalare l'incapacità di raggiungere una dimensione più elevata, allude alla possibilità di riuscire ancora a percepire tracce del divino, nella consapevolezza dell'irrealizzabilità di quell'esperienza di piena e perfetta beatitudine che aveva invece caratterizzato l'opera dantesca⁷⁶.

In particolare, rinunciando ad una netta divisione tra dimensione fisica e metafisica, ovvero tra piano terreno ed ultraterreno, Pound sceglie di captare attimi di speranza nella contemporaneità, così da prospettare – facendosene portavoce – la possibilità di costituire una società migliore, capace di innalzarsi dal decadimento e dalla corruzione che caratterizza il mondo contemporaneo, sulle orme quindi del modello dantesco.

A riprova di questa tesi, Pound scrive «men are naturally friendly»⁷⁷ riferendosi, ancora una volta a Dante (cfr. «ciascun uomo a ciascun uomo naturalmente è amico» *Convivio I*) ed al comune denominatore Aristotele, al fine di indicare la speranza di una società rinnovata, in una nozione spirituale che si fa pragmatica nella locuzione: «Light *compenetrans* of the spirits»⁷⁸ in cui il poeta sembra vedere l'intero universo ricomprendersi in un fondamentale atto d'amore dove la luce, calda ed avvolgente,

⁷⁶ Per un approfondimento si veda Rivali (2018).

⁷⁷ In italiano [traduzione mia]: «L'uomo è per natura compagnevole». Pound (1972) (XCIII, 626).

⁷⁸ In italiano [traduzione mia]: «Luce e spiriti *compenetrans*». Pound (1972) (XCI, 611).

richiama l'idea del *Paradiso* dantesco che tuttavia, ancora una volta, può essere raggiunto solo a livello di brevi ma non meno preziose fugaci percezioni⁷⁹:

*Le Paradis n'est pas artificiel
but spezzato apparently
it exists only in fragments⁸⁰*

Sebbene quindi nel Ventesimo secolo il paradiso non possa più essere ricreato⁸¹, lo sforzo del poeta si concentra nel voler ritrovare nella forza della scrittura formule verbali capaci di combattere il caos e la violenza, restituendoci un'idea di paradiso che sebbene si presenti «spezzato», ovvero corrotto dai mali del tempo, può ancora giovarci di frammentari e passeggeri stati interiori che possono essere ritrovati nei piccoli piaceri che la vita sa ancora inaspettatamente offrirci.

Conclusione

Il presente contributo ha posto l'accento sulla straordinaria influenza che l'opera di Dante ha esercitato su alcuni dei più influenti rappresentanti del Modernismo inglese i quali, attingendo a piene mani dal vasto immaginario tematico della *Commedia*, hanno intrapreso nelle proprie opere un percorso conoscitivo di critica e rinnovamento della società loro contemporanea, prospettando soluzioni diverse a seconda dei casi considerati.

Così, se è vero che il sottotesto dantesco nelle opere Eliot, Beckett e Pound può essere considerato uno stilema ricercato dagli stessi autori per descrivere con potenti immagini la condizione dell'uomo nella prima metà del Novecento, l'efficacia e la forza espressiva di tali immagini è da attribuirsi non solo alla capacità della *Commedia* di comunicare in maniera quasi archetipica e

⁷⁹ Nel 1939 Pound scrivendo a Hurber Creemore dichiara: *I haven't an Aquinas-map, Aquinas not valid for now*, in Rajan (1985), p. 271-272.

⁸⁰ In italiano [traduzione mia]: «Le Paradis n'est pas artificiel/ ma spezzato a quanto pare/ esiste solo in frammenti». Pound (1972) (LXXIV, 458).

⁸¹ Su tale operazione, che darebbe inevitabilmente luogo ad una dimensione puramente artificiale ed illusoria, cfr. «Le Paradis n'est pas artificiel». *Ibidem*.

mitica oltre il tempo e lo spazio, ma anche al fatto che è divenuta un'opera così ben conosciuta dai lettori, così fortemente comunicativa ed espressiva, che se ne possono riconoscere in maniera subitanea i richiami allusivi, espandendo semanticamente la dimensione interpretativa dell'opera in cui essa viene richiamata.

In questa trasposizione l'opera dei modernisti inglesi può, servendosi della forza espressiva delle immagini dantesche, vincere l'afasia che ha spesso caratterizzato la scrittura degli autori del XX secolo impegnati a dare un senso all'assurdità, alla solitudine e allo scoramento provato dalla società occidentale in quegli anni bui, ma anche contribuire a quell'evoluzione ormai secolare della *Commedia* che ha reso quest'opera un racconto immortale, dalla cui lettura è possibile ricavare sempre nuovi significati, tali da arricchirne l'interpretazione e permettere al lettore di rispecchiarsi, al di là del tempo e dello spazio, nell'errare umano, così come nella volontà di espiazione e nel sommo desiderio di rinascita spirituale che caratterizzano la storia dell'umanità intera.

Fabiola Notari

fabiola.notari28@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agamben (2008)

Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Beckett (1929)

Samuel Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, in «Disjecta», ed. R. Cohn, J. Calder, London, 1983.

Beckett (1956)

Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London, Faber and Faber Limited, 1956.

Bradby (2000)

Anne Bradby, *Shakespeare Criticism*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2000.

Cacciari (2015)

Massimo Cacciari, *L'aisthesis theia di Dante*, in «Lettere Italiane», LXVII, 3, 2015, pp. 519-528.

Crivelli (2010)

Matteo Crivelli, *La sperimentazione del collage nella «Waste Land» di T.S. Eliot*, in «Annali Della Facoltà di Lettere e Filosofia», LXIII, 2, pp. 212-242.

Deleuze (2005)

Gilles Deleuze, *L'Esauisto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronotopio, 2005.

Elam (2009)

Keir Elam, *Il teatro di Samuel Beckett*, in *Manuale di letteratura e cultura inglese*, ed. L.M. Crisafulli, K. Elam, Bononia University Press, Bologna, 1999, pp. 385-394.

Eliot (1919)

Thomas Stearns Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in «Perspecta», IXX, 1982, pp. 36–42.

Eliot (1922)

Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*, London, Faber and Faber Limited, 1922.

Eliot (1923)

Thomas Stearns Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. F. Kermode, London, Faber & Faber, 1975, pp. 175-178.

Eliot (1925)

Thomas Stearns Eliot, *The Hollow Men*, Faber and Faber Limited, 1925.

Eliot (1930)

Thomas Stearns Eliot, *Religion without Humanism*, in *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilisation*, ed. Norman Foerster, New York, Farrar and Rinehart, 1930, pp. 105-112.

Eliot (1932)

Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace, 1950.

Eliot (1960)

Thomas Stearns Eliot, *Dante*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1960, pp. 168-169.

Eliot (1965)

Thomas Stearns Eliot, *What Dante Means To Me*, in *To Criticize The Critic*, Faber and Faber, Londra, 1965.

Hall (1962)

Donald Hall, *The Art of Poetry V: Ezra Pound: An Interview*, «Paris Review», XXVIII, 1962, <<https://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound>> (ultima consultazione 05/01/2021).

Manganiello (1989)

Dominic Manganiello, *T.S. Eliot and Dante*, New York, Palgrave Macmillan, 1989.

Melvin (1970)

Friedman Melvin, *Samuel Beckett Now*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1970.

Mercuri (2011)

Roberto Mercuri, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, in «Critica del testo», XIX, 1, 2011, pp. 111-152.

Nietzsche (1982)

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882.

Pasolini (1966)

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

Pilling (1994)

Elaine Pilling, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Pound (1918)

Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, Londra, Dent & Son 1910.

Pound (1953)

Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1953.

Pound (1962)

Ezra Pound, *The Art of Poetry No. 5*, Interviewed by Donald Hall, 1962
<<https://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound>> (ultima consultazione 05/01/2021).

Pound (1972)

Ezra Pound, *The Cantos*, Ezra Pound Literary Property Trust, 1972.

Pound (2015)

Ezra Pound, *Dante*, Marsilio Editori spa, Venezia, 2015.

Rajan (1985)

Ballachandra Rajan, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

Riccobono (2015)

Maria Gabriella Riccobono, *Dante nella Commedia: un poeta profeta davanti ai lettori*, in «Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio», Milano, Biblioteca Trivulziana, 2015, pp. 1-25.

Rivali (2018)

Alessandro Rivali, Alessandro, *Ho cercato di scrivere il paradiso. Viaggio nell'universo di E. Pound*, Milano, Mondadori, 2018.

Riobó (2002)

Carlos Riobó, *The Spirit of Ezra Pound's Romance Philology: Dante's Ironic Legacy of the Contingencies of Value*, in «Comparative Literature Studies», XXXIX, 2002, pp. 201-222.

Robinson (1969)

Michael Robinson, *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, New York, Grove, 1969.

Spengler (1918)

Oswald Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 2015.

Strauss (1959)

Walter Strauss, *Dante's Belacqua and Beckett's Tramp*, in «Comparative Literature», XI, 1959, pp. 250-61.

Wilhelm (1973)

James Wilhelm, *Two Heavens of Light and Love: Paradise to Dante and to Pound*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics, II, 2, 1973, pp. 175-91.

By analyzing Dantean echoes in English Modernist literature, this paper aims at focusing on the different reinterpretations given by T.S. Eliot, Samuel Beckett and Ezra Pound on the three canticles of the Divine Comedy. This excursus inevitably suggests the immortal character of Dante's masterpiece in conveying, with vivid visual images, in-depth feeling analyses of

individuals and society as well, capable of going beyond time and place. In this regard, while in Eliot's poems allusions to Dante's Inferno have the purpose of promoting a spiritual rebirth, in Beckett's Waiting for Godot the purgatorial dimension becomes the perfect stage to portray the absurdity of life in the twentieth Century. Finally, in Pound's masterpiece, The Cantos, the ultimate dimension of joy, i.e. Paradise, appears to be broken and perceivable only through fragments, hence signaling the loss of absolute values in our post-modern society.

Parole-chiave: Dante; Modernismo; askesis; metodo mitico; Divina Commedia