

MASSIMO BACIGALUPO

“WHAT DANTE MEANS TO ME”

Dante ed Eliot fra i modernisti americani

ABSTRACT: The paper takes its title from a lecture given by T.S. Eliot in 1950, in which he pointed out the lessons Dante had taught him. In fact Dante remains Eliot’s chief model and point of reference throughout his work. His first collections present characters and encounters reminiscent of Dante’s dialogues with the damned and purging souls in the afterlife. Eliot saw in Dante “the great master of the disgusting”, authorizing his own descent into the sordid world of the Sweeney poems of 1920. But Dante is also a guide to an earthly paradise, to bliss and acquiescence in God’s will – states of mind approached in the poems written after Eliot’s conversion, which are meditative soliloquies rather than confrontations with others. In Dante Eliot detected, surprisingly, “the Catholic philosophy of disillusion”, that is, his own somber view of fallen humanity. This position is shared to some extent by Robert Frost (whose characters are often in pain, and whose worldview is dark, if ironic). Other modernists, like Wallace Stevens and Ezra Pound, are more optimistic about the pursuit of worldly happiness, and so come well within Protestant tradition. Dante is barely alluded to by Stevens, who attempted to write as if there were no precedent, while the entire project of Pound’s *Cantos* is Dantean, even in the violence of their denunciations and maddening topicality, as well as in their recurrent revelations of a proximate paradise.

KEYWORDS: Modernism, Influence, Translation, Hell, Conversion.

Inferni del Novecento

Dante è letto nell’America del Novecento? Il pubblico colto lo conosce ed è stimolato ad approfondirlo da una serie ininterrotta di traduzioni, anche proposte da autori di richiamo come i poeti di oggi W.S. Merwin, Robert Pinski e Mary Jo Bang (la quale sta riscrivendo la *Commedia* sostituendo i personaggi di Dante con contemporanei analoghi). Presso un pubblico più ampio probabilmente è un nome associato con l’*Inferno*. Forse qualche sua battuta proverbiale diventerà titolo di un film di successo e allora entrerà nelle orecchie del pubblico medio-alto. (Come “Non è un paese per vecchi” di Yeats.) Ma di fatto ciò per ora non è avvenuto. A livello colto letterati e studiosi hanno naturalmente frequentato Dante intensamente e con profitto. Si parla di una scuola dantesca di Harvard dell’Ottocento, e della traduzione classica di H.W. Longfellow, un poeta notissimo ai suoi tempi sui due lati dell’Atlantico e docente di letterature moderne a Harvard, che in Dante vedeva anche il patriota, la guida a una società libera e giusta come doveva essere quella americana. Dalla scuola di Harvard deriva il Dante di Eliot, che del fiorentino fece modello di poesia e di vita, imponendolo a poeti e letterati americani, inglesi e irlandesi (e magari italiani) come lettura obbligatoria.

Alle spalle di Eliot c'è Ezra Pound, che studiò Dante all'università e già nel 1910 ne scrisse con entusiastica partecipazione in *The Spirit of Romance*. Si sa che Pound ambirà a scrivere una nuova *Commedia*, *The Cantos*, dove raccolse le passioni e letture di una vita travagliata che attraversa tutto il secolo. Alcuni suoi "canti" degli anni 1920 presentano un inferno moderno fatto di bigotti, pennaioli venduti, censori, prelati, soprattutto i politici come Lloyd George e Woodrow Wilson responsabili dell'assetto del pianeta dopo i trattati di Parigi (Pound 1995, 61-67; Bacigalupo 2021, 182-186). Pound farà ancora in tempo a denigrare i responsabili del secondo dopoguerra Stalin Roosevelt Churchill, con qualche indulgenza solo per il compagno moscovita (1995, 446). Comunque i *Cantos* seguono faticosamente e con alterno successo il modello della *Commedia*, alternando momenti infernali, invettive bibliche contro l'usura, a paesaggi idilliaci fra Provenza Toscana Liguria e Venezia, in cui prevale l'arte e l'amore (anche nella sua forma sessuale).

Il represso Eliot pesca più sobriamente nel coacervo dantesco. Non pensa come Pound che debellato il nemico della dolce vita tutto sarebbe lusso calma e voluttà, ma verifica dentro di sé un disagio insopprimibile, e lo descrive con un certo distacco ironico. "Scene dall'inferno del Novecento" potrebbe essere il titolo delle sue poesie fino alla conversione del 1927 all'Anglocattolicesimo (era cresciuto nella liberale fede unitariana, che del Cristianesimo conserva il messaggio di fratellanza universale e poco altro).

Bassifondi barocchi

Eliot andrà oltre nel suo percorso infernale nella raccolta del 1920, *Poems*, anche intitolata (nella prima stampa inglese) *Ara Vos Prec*, con citazione dal XXVI del *Purgatorio*, il celebre incontro con Guinizelli e Arnaut che attraversa come un filo rosso tutta l'opera eliotiana. Nel volume *The Sacred Wood* del 1920 Eliot sottoscrisse una definizione di Dante come "il grande poeta del disgustoso" (1928, 168), e nelle coeve *Poems* segue questa traccia nelle quartine dedicate a un personaggio malavitoso e scimmiesco, Sweeney, che ha la carnalità assente nelle donne dei salotti, è un'altra versione dello spaventoso. Una poesia, "Sweeney fra gli usignoli", ci porta effettivamente in un postribolo, dove sembra compiersi una messa nera o omicidio sacrificale. È la cupa atmosfera dell'immediato dopoguerra. Un nuovo personaggio, Gerontion dell'omonimo soliloquio che apre *Poems* (1920), è un Prufrock uscito da una tragedia giacomiana, barocca, stanco e circondato da un mondo squallido, che riferisce "pensieri di una mente arida in una stagione arida" (1963, 41). Vecchiaia, impotenza. Eliot aveva 31 anni quando scrisse "Gerontion" ma aveva alle spalle la tragedia e follia collettiva della guerra, la sua posizione scomoda di americano a Londra, un matrimonio conflittuale, la tesi della presenza viva della tradizione che andava sempre più approfondendo in saggi influenti come "Tradition and the Individual Talent" (1919). È in questi anni che definisce il suo ideale di poesia "metafisica", cioè unione di sensi e intelletto, e afferma che essa ha conosciuto tre periodi: Dante e il suo circolo, Shakespeare e annessi, i simbolisti francesi

Baudelaire e compagni. Egli legge gli uni attraverso la mediazione degli altri, e Dante rimane il faro anche se afferma che è più opportuno per il poeta mettersi a scuola da un minore geniale come Laforgue (molto influente nelle prime raccolte). "Gerontion" più che dantesco è calato nella retorica (con citazioni) barocca degli elisabettiani e giacomiani, che scrivono in un periodo di crisi come il 1920 e forzano il linguaggio in lunghe opache riflessioni che si attorciano su sé stesse. Ma Gerontion è un'anima in pena, magari in attesa di "Cristo la tigre", che però porta distruzione e violenza fra i personaggi di cartapesta che Gerontion richiama alla memoria: "Mr. Silvero dalle mani carezzevoli, a Limoges...; Hakagawa, chino fra i Tiziano; Madame de Tornquist, nella stanza scura / spostando le candele" (1963, 39-40). Persone, nomi, stanze...

Il soliloquio caro agli elisabettiani viene rielaborato in "Prufrock" e "Gerontion" in chiave dantesca, l'anima che si racconta nelle sue debolezze e visioni, che implicano un giudizio su una società e la storia e condizione umana: "La storia ha molti passaggi ingannevoli, corridoi ed esiti artefatti...". Ci sono spesso metafore spaziali, come se appunto stessimo viaggiando fra gironi e cornici: "La mia è una casa decaduta, / e l'ebreo è accovacciato sul davanzale, il proprietario..." (1963, 39). Versi che hanno valso a Eliot accuse di razzismo, su cui sarebbe lungo discettare. Anche un'altra poesia del 1920 ricorda *Il mercante di Venezia*, sicché il poeta torna a figure archetipiche e tuttavia presenti e inquietanti nell'immaginario del dopoguerra, come in quello di Dante e Shakespeare.

La galleria dei personaggi

Si sa che l'inferno eliotiano culmina pochi anni dopo in *The Waste Land*, a cui "Gerontion" doveva originalmente servire da prologo. Ma le atmosfere secentesche di "Gerontion" mal si adattano alla scabrosità tutta dantesca di *The Waste Land*, dove non c'è parola che non sia pietrosa (se vogliamo fare eccezione per il centone shakespeariano che apre la seconda sezione: "Il seggio dove sedeva, come un trono brunito, / brillava sul marmo"). Nel saggio su Dante del 1929 Eliot dirà che mentre Dante è relativamente facile da tradurre (e imitare), essendo sempre attaccato all'oggetto, Shakespeare sfugge come un'anguilla giacché le parole brillano di luce cangiante e sono inseparabili e incomprensibili se decontestualizzate. È tutto un linguaggio nuovo, inesausto nelle sue implicazioni e rifrazioni. Laddove Dante procede con realismo e chiarezza, passo dopo passo, terzina dopo terzina (1951, 240-42). *The Waste Land* segue perlopiù Dante, per questo forse è più tradotta e letta dei due soliloqui precedenti. Un inferno abitato da personaggi squallidi e angosciati. L'inferno del 1922 e della vita di sempre: una rovina, ma vissuta e rievocata con il gusto dell'orrido sviluppato nelle poesie del 1920. Sicché *The Waste Land* fece epoca, affascinò, titillò, e commosse con i suoi momenti di pietà della miseria umana:

Highgate mi fé, mi disfecero Kew e Richmond.
A Richmond sollevai le ginocchia

supina sul fondo di una stretta canoa. (1963, 95)

È una delle tre "figlie del Tamigi" (come Eliot le chiama nelle note [1963, 83] alludendo alle tre wagneriane Figlie del Reno evocate attraverso il loro canto nel testo), commesse o dattilografe o altre vittime di avventure amorose normalmente sordide. La citazione dantesca echeggia esatta, la donna parla di sé con la stessa precisione con cui Pia de' Tolomei ricorda il marito responsabile della sua morte. Eliot ci ha fornito una nuova galleria di personaggi-confessioni memorabili, come quelli che di solito ricordiamo quando pensiamo alla *Commedia*. Il dettaglio fisico delle ginocchia sollevate nell'amplesso è un esempio della continua attenzione di Eliot alle parti del corpo, mani, piedi, ginocchia. I corpi sono anonimi, in serie. La vita è sentita come ripetizione vacua. Se Pia dice a Dante il suo nome, le tre figlie del Tamigi restano anonime, riassumono tutta la loro storia in poche parole. Lezione dantesca, almeno per quanto riguarda Pia, che infatti viene citata esplicitamente, sicché è questa la fonte che ha permesso a Eliot di evocare le sue tre sedotte e abbandonate. (I commentatori non di rado le descrivono come prostitute moderne, il che toglierebbe ai versi molto del loro pathos).

Conversione e disillusione

Eliot continua a prelevare da Dante nelle poesie della conversione alla fine del decennio. La musicale sequenza *Mercoledì delle Ceneri* con le sue quattro parti mescola liturgia e *Vita nuova*, allegorie bibliche e stilnoviste. Infatti nel suo breve e incisivo studio *Dante* del 1929 Eliot aveva dedicato l'ultimo paragrafo alla *Vita nuova* suggerendo di leggerla *dopo* la *Commedia* per non essere distratti da ricordi preraffaelliti (il medievalismo di maniera dell'Ottocento) e coglierne il realismo di autobiografia trasfigurata alla luce delle "cause ultime", cioè Dio, che illumina la *Commedia* più di tanti commenti (da cui Eliot mette in guardia). La *Vita nuova* è "un buon trattato psicologico su qualcosa di analogo a ciò che oggi chiamiamo 'sublimazione'". La differenza fra Stilnovo e i suoi antecedenti provenzali, suggerisce, ha forse a che fare con la differenza fra albigesi e cattolici, ma sarebbero propri del solo Dante "il contrasto fra amore elevato e carnale, la transizione da Beatrice viva a Beatrice morta che si eleva al culto della Vergine". Nelle pagine apparentemente oniriche della *Vita nuova* Eliot trova anche con soddisfazione

[...] un senso pratico della realtà, che è antiromantico: non attendersi dalla *vita* più di quanto possa dare o dagli esseri umani più di quanto possano dare; guardare alla morte per ciò che la vita non può dare. La *Vita nuova* appartiene al genere della "letteratura di visione"; ma la sua filosofia è quella cattolica della disillusione. (1951, 275)

Così Eliot rivela le sue propensioni religiose e le ragioni della sua conversione a una "filosofia" non lontana da quella che attribuisce a Dante. Lavoro sul proprio vissuto ma

alla luce delle cause ultime, senso della realtà nella sua varietà e complessità ma anche insufficienza che richiede un atto di fede ulteriore. E ci guida a una fresca lettura e interpretazione dei testi danteschi. *Mercoledì delle Ceneri*, pubblicato l'anno dopo il saggio su Dante, lavora sul lato visionario e sul senso di insufficienza ("Signore, non son degno... ma di soltanto una parola"). I testi liturgici ricorrono fra versi spesso senza punteggiatura, che esprimono un anelito. E, come noto, l'incipit unisce Cavalcanti ("Perch'ì no spero") a Shakespeare ("desiderando il dono di uno e l'ambito di un altro", vedi il grande Sonetto 29):

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn
 Desiring this man's gift and that man's scope... (1963, 95)

Così Eliot congiunge i due periodi "metafisici" più importanti per lui, il Trecento e il Seicento, e rielabora con la forza plastica della sua scrittura. Nel verso di Shakespeare sostituisce *gift ad art*, mentre riprende Cavalcanti con un "falso amico" (*turn*, girare, per *tornar*), e questo girare lo ripete su tre versi per suggerire disperazione e inutile rovello. La speranza è infatti quanto all'uomo darà la fede, la virtù assente.

Verso una poesia del disincanto

Il "senso delle realtà pratiche" che Eliot sottolinea nella *Vita nuova* è molto in evidenza in un'altra poesia della conversione, "Animula", che inizia a sua volta con una citazione, ma virgolettata:

"Issues from the hand of God, the simple soul"
 To a flat world of changing lights and noise... (1963, 113)

Di "Animula" esiste una magistrale versione di Eugenio Montale, che però stranamente traduce il virgolettato anziché citare l'originale:

"Lascia la mano di Dio la semplice anima" e volge
 a un piatto mondo di luci mutevoli e di rumore... (1984, 763)

E dire che Eliot nel citare "Esce di mano a lui che la vagheggia" riproduce, come nella citazione di "Perch'ì no spero", proprio la disposizione, in questo caso l'inversione (*Esce di mano / Issues from the hand*). Sarà uno scherzo di Montale, retrotradurre Dante dall'inglese invece di andare al testo principe.

"Animula" descrive con realismo la crescita dell'anima bambina nel suo contesto borghese di primo Novecento, e certo Eliot attinge alla sua esperienza, e la crescita porta alla confusione, alla selva oscura:

ombra della sua ombra e spettro del suo buio,
 disperde le sue carte tra buio e polvere
 e comincia la vita nel silenzio che segue il viatico. (Montale 1984, 763-64)

Cioè forse nell'Eucarestia. Qui Montale ripete stranamente "buio" che nell'originale non riappare. In esso c'è invece una triplice rima e forse a questo si deve la ripetizione cacofonica nella traduzione:

Shadow of its own shadows, spectre in its own gloom,
 Leaving disordered papers in a dusty room;
 Living first in the silence after the viaticum. (Eliot 1963, 113-14)

Il testo di partenza dice meglio lo stacco fra l'esperienza religiosa e la vita comune. Vi ritroviamo la "stanza" ricorrente in Eliot (espunta da Montale, veramente un po' troppo per le sue). L'uomo mondano lascia di sé "carte disordinate in una stanza polverosa". Donde la necessità di un'altra vita, appunto la Vita nuova.

Eliot scriverà intorno agli anni di guerra un altro poema in quattro parti, *Four Quartets*, che è a suo modo una *Commedia*, un viaggio fra luoghi della sua vita (ogni quartetto è infatti intitolato a una località dove è avvenuta un'esperienza epifanica), l'opera di un solitario che non incontra più personaggi come in *The Waste Land* ma riflette sui tempi della vita e alterna meditazioni quartettistiche a liriche di sapore metafisico. C'è come noto un solo incontro, nell'ultimo quartetto, un rifacimento del confronto di Dante col suo maestro Brunetto. Nell'inferno della Londra del Blitz tedesco Eliot si imbatte nel fantasma di un maestro defunto (molto simile a Yeats che era morto in Francia nel 1939) che gli parla della ricerca artistica e delle pene della vecchiaia, aggiungendo un capitolo all'insufficienza dell'umano registrata in "Animula" e alla "filosofia della disillusione".

Il poema della terra

L'opera di Eliot costituisce l'episodio più cospicuo e riuscito di dantismo angloamericano. Dante percorre tutti i 116 circa canti di Ezra Pound, che preleva, imita e commenta Dante (molte citazioni dal *Convivio* in un canto del dopoguerra). Pound registra incontri e letture, celebra e danneggia artisti e politici, scrive nel 1944-45 addirittura due bellicosi canti italiani in cui evoca e dialoga con fantasmi come Ezzelino, Marinetti e lo stesso Cavalcanti (1995, 425-31; Brugnolo 2009, 95-111). Genialoide, Pound comunica la sua passione partigiana per Dante modello, e si arrovela su chi mettere in un nuovo Paradiso (Walt Disney addirittura: 1995, 816). La sua non è la filosofia cattolica della disillusione ma quella protestante dell'evoluzione verso un paradiso terrestre, le magnifiche sorti e progressive, che lo condusse a fatali cantonate. Ciò non

toglie che le sue pagine, come si diceva, sappiano spesso offrire squarci di luoghi e personaggi ameni, abbiano una vitalità e furia dantesca spesso assente nell'algido Eliot.

Dante rimane una miniera per questi due sodali. Il tanto più pacato Eliot non negherà mai il suo debito nei confronti di Pound sicché nelle storie letterarie e dantesche del secolo scorso si continuerà a parlare dei due americani che stranamente presero Dante a modello e repertorio. Non è infatti scontato che un poeta di grande originalità lavori su versi e citazioni scritti sette secoli prima. Pochi in Italia lo farebbero (forse Edoardo Sanguineti, eventualmente perché legge Dante attraverso Pound ed Eliot). E infatti gli altri modernisti americani conoscono tutti più o meno Dante ma nessuno lo imita. L'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, è ben noto, è una sorta di umana commedia in cui le anime si affollano a raccontare le loro storie e cronache in mediocri ma popolari poesie, e Dante vi viene qua e là ricordato. Robert Frost è un assai maggiore cantore di monologhi di anime perse, di momenti di angoscia e cupa riflessione ("Io sono uno che conosce la notte"), e nella sua Nuova Inghilterra non mancano letteralmente selve oscure (il suo ammiratore Josip Brodskij l'ha segnalato: 1998, 83-133). Ma non cita i versi rivelatori, non se ne fa un talismano ricorrente che risponde alle più profonde esigenze del suo essere (come fa Eliot con "e 'n la sua volontade è nostra pace"). Frost trova le formule sue, "una resistenza momentanea contro la confusione" (1995, 777), è protestante ma pessimista e ironico. Ottimista è invece il possente e impervio Wallace Stevens, che sentenziò: "I grandi poemi del paradiso e dell'inferno sono stati scritti, ma il grande poema della terra rimane da scrivere" (1951, 142). E Stevens ci provò: voleva intitolare la raccolta completa delle sue poesie *The Whole of Harmonium* (Tutto l'armonium). L'armonium è un organo portatile, ma la parola accenna ad altre terrestri armonie e soddisfazioni.

Non c'è dubbio come s'è visto che Pound ed Eliot hanno aiutato e stimolato generazioni a leggere Dante, e che i poeti venuti dopo abbiano seguito le loro orme, dall'irlandese Heaney al californiano Duncan (autore di poetici "Dante Études" sul *Convivio*). Robert Lowell, John Berryman, i cosiddetti "poeti confessionali" americani, crebbero sulle ginocchia dei maestri modernisti, seguirono le loro indicazioni e istigazioni (come le chiamava Pound). Magari con una più dolente consapevolezza dell'impraticabilità del modello. Mentre Pound più ingenuamente ed Eliot più cautamente pensavano davvero di poter continuare nella scia di Dante. La grande poesia e visione erano ancora possibili.

Arte, comprensività, civiltà

Nel 1950 Eliot volle riassumere in maniera laica il suo debito dantesco in una conferenza all'Istituto Italiano di Cultura di Londra intitolata modestamente "What Dante Means to Me" (1965, 125-35). Dante era stato l'"influsso più persistente e profondo sui miei versi", disse, e ricordò la fatica di scrivere il suo rifacimento del dialogo con Brunetto nell'ultimo quartetto e la tecnica che aveva messo a punto per evocare la

terzina nei suoi sciolti (alternare versi tronchi e piani). Disse che Shelley era riuscito assai meglio con le terzine in rima del "Trionfo della vita" e ne fece ampia citazione. Parlò di tre lezioni che Dante può dare al poeta. La prima è la centralità dell'arte, cioè la tecnica del verso, il perfezionamento della lingua di cui il poeta è servo non padrone, cioè il poeta deve sviluppare attraverso il suo magistero le risorse della lingua (come avviene infatti con i nostri classici del Novecento, si pensi per esempio a *Ossi di seppia*). La seconda lezione è "l'ampiezza della gamma emotiva", non solo dalla dannazione alla beatitudine, ma anche "la necessità di esplorare, trovare parole per l'inespresso" partendo da un forte senso della realtà (come s'è visto sopra). Queste due qualità, invenzione ed estensione, conclude Eliot (ed è il suo terzo punto), fanno di Dante il poeta più europeo del continente, "il meno provinciale", quello di cui uno straniero perde meno leggendolo in traduzione (è quanto nel 1929 suggeriva paragonandolo all'indefinito di Shakespeare). Qui emerge il classicismo ed europeismo dell'ultimo Eliot, vincitore del Nobel, coscienza dell'Europa (ed egli affermò di Henry James che paradossalmente solo un americano può divenire davvero europeo, vedi Eliot 1918, 1).

Invece un italiano che legge oggi Dante vi troverà un uomo di parte che della sua provincia fa un contenitore universale e popola di suoi conoscenti i regni ultraterreni, condannando volentieri intere città e regioni che suscitano la sua riprovazione. Un lettore straniero della *Commedia* deve davvero addentrarsi in una selva di fatti e personaggi di un tempo lontanissimo e a stento decifrabile. Dante è sempre preciso nel nominare i suoi interlocutori spiritati, è un poeta autobiografico e idiosincratico. Purtroppo, Eliot ha riaffermato la sua universalità e sostenuto che anche senza capire subito tutto il senso dei versi già il loro suono può essere una rivelazione (1951, 238). E non nasconde di condividere nel profondo alle soglie di un nuovo millennio la visione del destino dell'uomo espressa così vigorosamente da Dante. Una divina commedia.

REFERENCES

- ALIGHIERI, D. 2013. *Inferno*. Trad. di M.J. Bang. Minneapolis: Graywolf Press.
- BACIGALUPO, M. 2021. "Chi mettere all'inferno? Masters Eliot Pound". In E. Perassi in collaborazione con S. Ferrari, A. Nagin (cur.). *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, 179-188. Milano: di/segni (Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Facoltà di Studi Umanistici, Università degli Studi di Milano).
- BRODSKIJ, I. 1998. *Dolore e ragione*. Trad. di G. Forti. Milano: Adelphi.
- BRUGNOLO, F. 2011. *La lingua in cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*. Roma: Carocci.
- DUNCAN, R. 1984. "Dante Études." *Ground Work: Before the War*, 94-132. New York: New Directions.
- ELIOT, T.S. 1918. "In Memory of Henry James." *Egoist* 1: 1.
- . 1928. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen.
- . 1951. *Selected Essays*. London: Faber.
- . 1963. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber.
- . 1965. "What Dante Means to Me." In *To Criticize the Critic and Other Writings*, 125-135. London: Faber.
- FROST, R. 1995. *Collected Poems, Prose, and Plays*. New York: Library of America.
- MONTALE, E. 1984. *Tutte le poesie*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- POUND, E. 1995. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions.
- STEVENS, W. 1951. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Knopf.