

Daniele Gigli

FEDE NELLA REALTÀ:

T.S. ELIOT E LA POESIA COME STRUMENTO DI CONOSCENZA SINTETICO

Abstract

In this paper I propose to consider synthesis as the starting point of knowledge, instead of the common perception that consider synthesis as the arrival compromise between a series of data. In doing this, I took the poetical experience – specially T.S. Eliot's experience and his former studies of philosophy – as a paradigm of this process, trying to show how the struggle to put the right word in the right place is an intermediary point between conscience of the object and his knowledge.

«La poesia è la forma più rigorosa del pensiero»
(George Steiner)

1. *Qualche accento preliminare su cosa fa e cosa non fa la poesia*

La poesia, ci ricorda Ezra Pound, non ha tra i suoi caratteri «la coercizione o la persuasione per via emotiva», né il «forzare la gente all'accettazione di un dato complesso, o di sei dati complessi di opinioni, in contrasto a un altro dato complesso (o mezza dozzina di complessi) di opinioni»¹. L'arte tutta, infatti, «non chiede mai a nessuno di far nulla, o di pensare nulla, o di essere nulla. Esiste come l'albero esiste, si può ammirare, si può sedere alla sua ombra, si possono spiccarne delle banane, si può tagliarne legna da ardere, si può fare assolutamente tutto ciò che si desidera»².

Ma se questi sono i *donts* della poesia, quali allora i fini? Quale *il* fine ultimo? Un fine inerente – come la vita umana – la ricerca della propria perfezione, più che degli effetti che tale ricerca può operare su altri. E quale sia la perfezione di quest'arte a cui nessuno chiede mai di far nulla, ma solo di esistere come l'albero esiste, è ancora Pound a dircelo: «riguarda la chiarezza e il vigore di “qualsivoglia” pensiero e opinione. Riguarda la preservazione della pulizia stessa degli strumenti, la salute della sostanza stessa del

¹ E. POUND, *Come bisogna leggere*, trad. it. N. d'Agostino, in ID., *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1970, p. 928.

² E. POUND, *L'artista serio*, trad. it. N. d'Agostino, in ID., *Opere scelte*, ed. cit., p. 966.

pensiero»³. È insomma, dirà icasticamente T.S. Eliot nei *Quartetti*, l'intento costante di «purificare il dialetto della tribù»⁴.

2. Babele e il linguaggio della tecnica

Perché, nel parlare di sintesi, ci interessi questa apertura sul fine della poesia – e perché ci interessi la visione di Eliot della poesia come metodo di conoscenza – spero di riuscire a svelarlo strada facendo. Per intanto, un altro breve preliminare ci può aiutare a circoscrivere il raggio del discorso e a convergere verso il nostro punto focale.

Nel *De vulgari eloquentia*, Dante fa un breve cenno alla confusione delle lingue operata da Dio nella piana di Babele. Di questo mito, e della ripresa dantesca, è interessante in particolare uno dei suoi aspetti laterali, per l'intuizione profonda sull'universalità e sull'antioriorità del linguaggio che ci rivela. Accanto alla linea narrativa principale, infatti, la *Genesi* racconta come, nella confusione che si è venuta a creare dopo la dispersione della lingua, gli unici a capirsi tra loro siano i diversi gruppi di maestranze: caduta la lingua ideale, la lingua che resta è la lingua tecnica, cui accedono solo gli iniziati, la gente del mestiere⁵. Una lingua che, proprio per il suo carattere iniziatico, ricco di sottintesi dati per assunti, è corrotta all'origine ed esposta a ulteriore corruttibilità; perché in una lingua di sottintesi, l'aspetto coercitivo del gergo condiviso, il “tanto ci siamo capiti”, esime il parlante dalla ricerca della precisione e inibisce in chi ascolta la contestazione, il vaglio del significato e la legittima richiesta di una sempre maggiore chiarezza.

È in virtù di questa consapevolezza che Pound indica alla poesia e a chi la fa un fine linguistico e morale di tutt'altro segno, evidenziando le conseguenze di una della parola «inaccurata»⁶:

«Quando il loro lavoro [dei “maledetti e disprezzati *litterati*”] degenera – e con ciò non voglio dire quando esprimono pensieri indecorosi – ma quando il loro stesso strumento: l'essenza stessa della loro opera, l'applicazione della parola alla cosa, si corrompe, cioè diventa torbido o inesatto, o eccessivo e rigonfio, allora tutto il meccanismo del pensiero e dell'ordine sociali e individuali va in malora»⁷.

Si potrebbe con buone ragioni contestare che questa insistenza sulla parola relazionata risenta in realtà del vecchio mito romantico della parola assoluta. Ma se una simile obiezione è inverosimile già sul piano storico – siamo infatti nel 1928, Pound ha cominciato da oltre dieci anni a scrivere i *Cantos* e da almeno venti ha inaugurato la sua battaglia contro il linguaggio vago – anche su un piano di astrazione metastorica non

³ E. POUND, *Come bisogna leggere*, ed. cit., p. 928.

⁴ T.S. ELIOT, *Little Gidding*, II, 126-127.

⁵ Cfr. *Gn* 11, 1-9 e DANTE, *De vulgari eloquentia*, I, VII, 6-7: «cum celitus tanta confusione percussi sunt ut, qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent et nunquam ad idem commercium convenirent. Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una; et sic de singulis operantibus accidit».

⁶ E. POUND, *L'artista serio*, ed. cit., p. 961.

⁷ E. POUND, *Come bisogna leggere*, ed. cit., p. 928.

tiene. Se è vero infatti che la nostra quotidianità è caratterizzata da una parola denotativa (nessuno si interroga su che cosa sia il pane quando va a comprarlo), è altrettanto vero che anche la più distante delle parole – almeno se parliamo di nomi, aggettivi e verbi – ha in ciascun parlante una connotazione affettiva, storica ed esistenziale ineliminabile. È chiaro perciò che nell’usare le parole, tanto più quanto meno ne siamo coscienti, nessuno di noi opera una scelta neutra, ma investe più o meno consapevolmente l’oggetto indicato con un pre-significato che rischia di ancorare il nuovo a schemi di pensiero vecchi.

Ancora l’Eliot di *Little Gidding*, nel “*remake*” dell’incontro tra Dante e Brunetto Latino, ci viene incontro mostrandoci per via artistica – *sintetica* – il concetto espresso da Pound. Così, quando la voce narrante chiede all’antico maestro di ridirgli le parole antiche a lui note ma dimenticate, questi si nega, lasciando al passato le tesi espresse insieme alle parole con cui erano state espresse.

«[...] I am not eager to rehearse
My thoughts and theory which you have forgotten.
These things have served their purpose: let them be.
So with your own, and pray they be forgiven
By others, as I pray you to forgive
Both bad and good. Last season’s fruit is eaten
And the fullfed beast shall kick the empty pail.
For last year’s words belong to last year’s language
And next year’s words await another voice»⁸.

Il linguaggio dell’anno passato è passato e le parole dell’anno nuovo aspettano una nuova voce. Come secondo Eliot questa nuova voce possa riconoscerle e usarle – *in primis* quella singolare nuova voce che è il poeta – lo vedremo presto costeggiando la vicenda intellettuale e umana che lo condurrà dalla filosofia alla scrittura in versi.

3. Parola, oggetto, referente: la visione elementare di Eliot

Si comincia a intravedere qui come nel discorso eliotiano emerga un modo di intendere e significare il concetto di sintesi diverso da quello oggi più usuale.

Se pensiamo al linguaggio medio quotidiano, la sintesi è infatti normalmente considerata il termine conclusivo di un processo di conoscenza che parte dall’analisi di tesi o dati contrapposti o comunque difformi e sintetizzati, cioè messi insieme, a posteriori. Volendo tracciare uno schizzo del processo, potremmo dire che nella percezione comune ciò che accade nella discussione e nella vita di ognuno è una sequenza che prevede: l’incontro con un dato; l’analisi del dato; la sua sublimazione/catalizzazione in un nuovo dato unitario che è la sintesi. In parole povere,

⁸ T.S. ELIOT, *Little Gidding*, II, 111-119 («Non bramo troppo di ridire/teorie e pensieri miei che tu hai scordato./Son cose che han servito il loro scopo: sia così//Così le tue, e prega del perdono/altrui, come ti prego di perdonare/il bene insieme al male. L’ultimo frutto di stagione è morso//e l’animale sazio scalcia il secchio vuoto./Che le parole dell’anno trascorso sono dell’anno trascorso/e l’anno nuovo attende un’altra voce»). La traduzione dei versi di Eliot è da addebitare allo scrivente.

siamo abitualmente portati a concepire la sintesi come il punto d'arrivo di un processo di conoscenza che da elementi semplici ci permette di scoprire e/o conoscere un elemento complesso.

Di segno diverso è invece il punto d'arrivo della riflessione eliotiana, che nel passaggio dal metodo filosofico al metodo poetico, e nello sviluppo cinquantennale di questo secondo metodo, giunge a due punti fermi che informano la sua idea del rapporto tra soggetto conoscente e oggetto, e – di conseguenza – tra scrivente e parola, e tra parola e referente. Il primo di questi punti è la convergenza di intelletto e senso, esplicitata nel saggio del 1921 sui *Poeti metafisici*; il secondo è la capacità della parola, *maxime* della parola poetica, di significare prima di essere compresa: sarà il saggio su Dante del 1929 il luogo in cui questa affermazione trova la sua più chiara definizione.

La parola, in questa prospettiva, non è né semplicemente denotativa né semplicemente connotativa, ma, si può dire, *transitiva*. Usare una parola, perciò, non significa possederla, né possedere l'oggetto referente: al contrario, significa esserne posseduti. L'oggetto si presenta connaturato a un nome e usare quel nome è il modo sia di denotarlo, sia di andare a caccia del suo significato. In questo senso, la conoscenza si definisce come una sorta di processo anagogico che parte dall'affezione di una forma sintetica attraverso un suo particolare, per tornare attraverso il particolare all'esperienza dell'intero e a una *nuova e più profonda esperienza* del particolare inizialmente conosciuto.

È chiaro che una concezione della conoscenza e della parola come quella appena espressa implica una visione delle cose teleologica, in cui la sintesi, l'intero, precede e *in-forma* i dati. Accettata questa possibilità, ne va di conseguenza che nulla possa essere realmente conosciuto se astratto dal contesto; e parimenti, che nessun contesto si possa dire spiegato se non se ne intuisca almeno sommariamente lo scopo. Ed è proprio una simile visione d'insieme che permette a Eliot quella sintetica ed efficacissima critica alla teoria dell'informazione che sono i versi d'apertura dei *Cori da "La Rocca"*:

«The Eagle soars in the summit of Heaven,
The Hunter with his dogs pursues his circuit.
O perpetual revolution of configured stars,
O perpetual recurrence of determined seasons,
O world of spring and autumn, birth and dying!
The endless cycle of idea and action,
Endless invention, endless experiment,
Brings knowledge of motion, but not of stillness;
Knowledge of speech, but not of silence;
Knowledge of words, and ignorance of the Word.
All our knowledge brings us nearer to death,
But nearness to death no nearer to GOD.
Where is the Life we have lost in living?
Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?
The cycles of Heaven in twenty centuries
Bring us farther from GOD and nearer to the Dust»⁹.

⁹ T.S.ELIOT, *Choruses from "The Rock"*, I, 1-18 («L'Aquila spicca al culmine del cielo./Il Cacciatore batte il suo sentiero con i cani./O perpetua rivoluzione delle stelle fisse,/perpetua ricorrenza di stagioni

4. La conoscenza oggettiva e lo “*stuffed solipsism*” dei filosofi

Ma se questa critica del conoscere e del vivere è datata 1933, come accennato risale ad almeno vent'anni prima il punto di svolta da cui Eliot, di fronte alle strettoie incontrate nella sua ricerca filosofica, inizia a battere la strada dei versi¹⁰. Una strada che non cambia, almeno orientativamente, la meta, ma che viene anzi tentata, esplorata e chiarita proprio in virtù della meta agognata: la certezza oggettiva sull'esistenza degli oggetti e la conseguente certezza nell'agire.

Andiamo allora ad Harvard nei primi anni Dieci del Novecento, quando Eliot inizia a scrivere, sotto la supervisione di Josiah Royce, la sua tesi di dottorato su conoscenza ed esperienza nella filosofia di Bradley¹¹. Uno studio che si rivela fondamentale per almeno due ragioni: anzitutto, per l'intuizione che il culmine della ragione coincide con il riconoscimento di un Assoluto necessario ma non fondabile dall'intelletto umano¹²; in second'ordine, per la presa di coscienza di come, per fondare una teoria della conoscenza che non conduca alla stasi e all'inazione, occorra trovare un fondamento oggettivo e non meramente convenzionale della realtà.

Ma se la prima intuizione resta sullo sfondo come dato primario e orientativo, è il secondo problema che nel suo svolgersi lo conduce a un'aporia insanabile. Dopo aver dimostrato che non esiste conoscenza immediata ed evidenziato la connessione di ideale ed essere-cosa (*thinghood*) nella costruzione del reale, Eliot sottolinea infatti come ogni

fisse,/mondo di primavera e autunno, di nascita e di morte!/Il ciclo senza fine di idea e azione,/invenzione senza fine, esperimento senza fine, ci portano a conoscere il moto, non la stasi./Conoscenza del linguaggio, ma non del silenzio;/conoscenza delle parole, e ignoranza del Verbo./Tutta la nostra conoscenza ci porta più vicini alla nostra ignoranza,/tutta la nostra ignoranza ci porta più vicini alla morte./Ma più vicino alla morte non è più vicino a Dio./Dov'è la vita che abbiamo perduto nel vivere?/Dov'è la sapienza perduta nella conoscenza?/Dov'è la conoscenza perduta nell'informazione?/I cicli dei cieli lungo venti secoli/ci portano più lontani da Dio e più vicini alla polvere»).

¹⁰ Tutto il paragrafo è debitore della mia tesi dottorato *Poesia e conoscenza. Realtà, rappresentazione e allegoria in T.S. Eliot e Mario Luzi*, discussa nel febbraio 2011 presso l'università Iulm per il dottorato in “Letterature comparate: le letterature, le culture, l'Europa: storia, scrittura e traduzione” – XXI ciclo, in particolare delle pp. 23-28. La tesi è consultabile al link <https://www.linkedin.com/in/daniele-gigli-25488512/>.

¹¹ Scritta per il conseguimento del dottorato in filosofia e approvata per la discussione nell'aprile del 1916, la tesi non fu in realtà mai discussa, per la decisione di Eliot di restare a vivere in Europa – dove com'è noto lavorò dapprima come insegnante, quindi in banca per diversi anni e infine nell'editoria – e di abbandonare il tentativo di percorrere la carriera accademica per dedicarsi alla poesia. Soltanto cinquant'anni più tardi, Hugh Kenner e soprattutto Anne Bolgan lo convinsero dell'utilità teoretica e non meramente documentaria di una sua pubblicazione. Cfr. T.S. ELIOT, *Knowledge and experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, a cura di A. Bolgan, Faber & Faber, Londra 1964, pp. 9-11.

¹² Cfr. in proposito D. GIGLI, *Poesia e conoscenza*, ed. cit., p. 25, n. 3 e T.S. ELIOT, *Knowledge and experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, ed. cit., p. 163: «A philosophy can and must be worked out with the greatest rigour and discipline in the details, but can ultimately be founded on nothing but faith: and this is the reason, I suspect, why the novelties in philosophy are only in elaboration, and never in fundamentals».

oggetto appaia oggettivo solo relativamente al proprio centro finito. Se questo è vero, ecco imporsi alcune domande non propriamente tangenziali al vivere comune:

«Thus we confront the question: how do we yoke our divers worlds to draw together? How can we issue from the circle described about each point of view? And since I can know no point of view but my own, how can I know that there are other points of view, or admitting their existence, how can I take any account of them?»¹³.

Il mondo reale, continua, è reale solo in quanto appare tale a un centro finito, ma al di là di ogni centro finito, al di là del singolare punto di vista con cui ciascuno di essi si appropria agli oggetti, esiste «an objective world upon which several points of view are trained, and to which they all refer. And it is just the confusion of these two truths which gives the stuffed solipsism of the philosophers»¹⁴.

Evidenziando come lo *stuffed solipsism* dei filosofi si limiti a constatare il cozzare delle diverse rappresentazioni di ogni centro finito, Eliot afferma con forza il bisogno che questa aporia trovi soluzione, a meno di negare la possibilità stessa di fondare verità ed errore e di rinunciare quindi a fondare il mondo reale:

«I have tried to show that there can be no truth or error without a presentation and discrimination of two points of view; that the external world is a construction by the selection and combination of various presentations to various viewpoints: and that the selection which makes reality is in turn made possible by the belief in reality: unless we assumed the existence of a world of truth we could not explain the genesis of error, and unless we had presentations of error as well as of truth we could not make that construction which is the real world»¹⁵.

Per quanto già consapevole che «one cannot avoid metaphysics altogether»¹⁶, parlando di *belief in reality* Eliot non intende ancora riferirsi a un quadro metafisico preciso¹⁷, quanto rilevare come unico punto possibile di partenza di un reale percorso conoscitivo l'accettazione del dato di realtà come dato sintetico certo e preliminare a qualunque sua comprensione e analisi.

In questo senso la realtà come sintesi e la sintesi come punto d'inizio e non come punto d'arrivo del processo di conoscenza si pongono come evidenze non più rinviabili. Resta il problema dello strumento di conoscenza, dal momento che, se tutto si pone nel linguaggio, il linguaggio non può far altro che ingabbiare e offuscare l'oggetto da conoscere. È in questo contesto che l'arte dei versi, con cui si diletta fin dall'adolescenza, a poco a poco si mostra come una possibile via d'uscita dall'aporia del solipsismo. Una parola che per servire al suo scopo dovrà sgravarsi delle morbosità e delle mollezze vaghe del simbolismo tardo-romantico e cercare una più profonda aderenza, una più profonda corrispondenza tra sé e l'oggetto. Una parola che, nell'eterno

¹³ T.S. ELIOT, *Knowledge and experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, ed. cit., p. 141.

¹⁴ *Ibidem*, p. 142.

¹⁵ *Ibidem*, *ivi*.

¹⁶ T.S. ELIOT, *To Norbert Wiener*, 6 January 1915, in ID., *Letters. Volume I (1898-1922)*, Faber & Faber, London 1988, p. 80.

¹⁷ Benché a quest'epoca siano ancora freschi e senz'altro non privi di effetti il coinvolgimento ideale con la filosofia indù e la lettura dei *Veda*, della *Bhagavad-Gita* e delle *Upanisad*.

pendolo tra il denotare e il connotare, prenda una via tangente capace di attraversare entrambe le azioni, senza identificarsi interamente con esse: una parola, insomma, il cui fine ultimo sia quello di indicare, di rilevare, di *additare*.

5. *La parola suggestiva*

Sarebbe interessante a questo punto bordeggiare e osservare sul campo l'evoluzione della poesia eliotiana verso una sempre maggiore rispondenza alle sue esigenze di fondo. Ma per farlo servirebbe un dettagliato *close reading* e non è questo il luogo. Mi limiterò perciò a indicare due momenti della produzione eliotiana che sono centrali per comprenderne l'idea sintetica del reale e della sua presentazione.

Il primo di questi momenti è il secondo saggio su Dante, quello del 1929. A quest'altezza storica Eliot è già un nome importante del mondo letterario inglese e comincia sempre più a essere profeta anche nella sua America. Il sodalizio con Pound, sorto subito dopo il suo arrivo a Londra nel 1914, ha fruttato al di là di ogni speranza, fino almeno alla pubblicazione, nel 1922, del suo capolavoro *The Waste Land*. Dopo di allora, nel 1927, c'è stata la conversione ufficiale all'anglicanesimo seguita dalla notoria autodefinizione di «classicista in letteratura, monarchico in politica, anglocattolico in religione»¹⁸.

Il saggio su Dante è importante per il nostro discorso perché, nel definire l'importanza del poeta fiorentino, Eliot ne sottolinea la funzione sociale e i mezzi linguistici che a tale funzione rispondono. Anzitutto, viene sottolineata la transitività della poesia dantesca: una transitività anagogica, per cui non è il senso la prima cosa a passare di mano, ma l'*impressione del senso*. La poesia di Dante, come tutta «la poesia autentica», riesce a «comunicare prima di farsi capire»¹⁹. Si tratta di una transitività *per impressione*, opposta alla transitività *per comprensione* che normalmente descrive il nostro parlare quotidiano. Un'impressione, sottolinea Eliot, che «può essere verificata se la conoscenza viene approfondita»²⁰. Perché ciò avvenga, perché questa transitività impressiva possa darsi, occorre uno stile lucido, intendendo anche in questo caso una lucidità immaginale, più che semantica:

«Lo stile di Dante possiede una particolare lucidità, una lucidità poetica, distinta da una lucidità intellettuale. Il pensiero potrà essere oscuro, ma la parola è lucida, o meglio, trasparente»²¹.

¹⁸ T.S. ELIOT, *For Lancelot Andrewes*, Faber & Gwyer, London 1928, p. VII. La prefazione che contiene questa nota affermazione non è presente nelle traduzioni italiane.

¹⁹ T.S. ELIOT, *Dante* (1929), Faber & Faber, London 1965, p. 8; trad. it. G. Vidali, in ID., *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, p. 18. Cfr. l'originale: «What is surprising about the poetry of Dante is that it is, in one sense, extremely easy to read. It is a test (a positive test, I do not assert that it is always valid negatively), that genuine poetry can communicate before it is understood».

²⁰ *Ibidem*, ivi («The impression can be verified on fuller knowledge»).

²¹ T.S. ELIOT, *Dante*, ed. cit., p. 10; it., p. 20 («The style of Dante has a peculiar lucidity – a *poetic* as distinguished from an *intellectual* lucidity. The thought may be obscure, but the word is lucid, or rather translucent»).

C'è un metodo, secondo Eliot, che aiuta Dante in questa chiarezza ed è l'uso dell'allegoria. Allegoria non intesa come comunemente facciamo quale uno «schema noioso di enigmistica»²², ma quale – come dev'essere per un poeta capace – «chiare immagini visive»²³. Immagini in cui il significato è intuito ma non inteso, mentre la sua presenza rafforza la loro espressività. Ecco perché a una prima lettura del I canto dell'*Inferno* non è consigliabile preoccuparsi «dell'identità della Lonza, del Leone o della Lupa» ma è invece «preferibile ignorare, non interessarsi di ciò che queste figure significano». Ciò su cui occorre concentrarsi anzitutto, infatti, è «non tanto il significato delle immagini, ma il processo inverso, quello che permetta a chi possiede un'idea di esprimerla in immagini»²⁴.

6. *Il compito: inginocchiarsi dove la preghiera ha funzionato*

Condensazione, quindi, e convergenza dei sensi in una parola suggestiva: questo è ciò che l'esperienza della poesia ha da insegnare all'esperienza della realtà. Ecco perché un poeta che voglia servire il mondo in cui vive, la realtà che abita, ha da aspirare a un simile lavoro su di sé, sulla propria lingua e sulla propria percezione del mondo. «L'esperienza della poesia è frutto sia di un momento che di tutta una vita. Assomiglia molto a quell'esperienza più intensa che abbiamo attraverso la conoscenza di altri esseri umani. Esiste un momento iniziale che è unico, che è di shock, di sorpresa, o addirittura di terrore (*Ego Dominus tuus*); un momento che non si può scordare, ma che è irripetibile; che, infine, perderebbe ogni significato se non sopravvivesse in un più vasto strato di esperienze, come in realtà avviene, ma con una sensazione di calma più profonda»²⁵.

Per questo, se anche la poesia «*doesn't matter*»²⁶, come Eliot si troverà costretto ad ammettere, la strada della poesia, il suo non dominio della parola, la tensione ad affidare la parola significata a una sempre nuova significazione, è lo strumento più vicino alla preghiera, il mezzo più efficace per rivolgersi alle cose affinché esse si svelino, affinché escano dalla banalità e dall'ordinarietà per mostrarci un senso più profondo, il loro essere date, il vivere di una vita oltre la vita.

«If you came this way,
Taking any route, starting from anywhere,

²² T.S. ELIOT, *Dante*, ed. cit., p. 14; it., p. 23 («We incline to think of allegory as a tiresome cross-word puzzle»).

²³ T.S. ELIOT, *Dante*, ed. cit., p. 15; it., p. 24 («[...] for a competent poet, allegory means *clear visual images*»).

²⁴ T.S. ELIOT, *Dante*, ed. cit., p. 14; it., p. 23 («What we should consider is not so much the meaning of images, but the reverse process, that which led a man having an idea to express it in images»).

²⁵ T.S. ELIOT, *Dante*, ed. cit., p. 16; it., p. 32 («The experience of a poem is the experience both of a moment and of a lifetime. It is very much like our intenser experiences of human beings. There is a first, or an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror (*Ego Dominus tuus*); a moment which can never be forgotten, but which is never repeated integrally; and yet which would become destitute of significance if it did not survive in a larger whole of experience; which survives inside a deeper and calmer feeling»).

²⁶ T.S. ELIOT, *East Coker*, II, 71.

At any time or at any season,
It would always be the same: you would have to put off
Sense and notion. You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where prayer has been valid»²⁷.

²⁷ T.S. ELIOT, *Little Gidding*, I, 39-46 («Se vieni per di qui,/per qualsivoglia strada, partendo da ogni
dove,/qualsiasi l'ora e la stagione,/sarà sempre così: hai da lasciare/il senso e il noto. Non sei qui per
verificare/per istruirti, soddisfare curiosità/o stilare rapporti. Sei qui ad inginocchiarti/dove la preghiera
ha funzionato»).