

And I have foresuffered all. **Voci di profeti in *The Waste Land***

Milena Romero Allué

ABSTRACT

Moving from a thorough analysis of the epigraph – interpreted as the chorus of classical drama – and the dedication that open *The Waste Land*, this essay investigates the numerous prophetic voices in Eliot's poem by individuating a circular inner organization and a tight web of unexplored references to Virgil, Dante, Shakespeare, Wagner and Ludwig II's Bavarian castle of Neuschwanstein. The prophet Tiresias is read as a *Janus bifrons*, as Dante's *gran veglio* placed between East and West, as well as a Christological messenger of compassion and hope.

It is fatally easy, under the conditions of the modern world,
for a writer of genius to conceive of himself as a Messiah.
(T.S. Eliot, *After Strange Gods*)

1. «SANCTISSIMA VATES, PRAESCIA VENTURI» L'EPIGRAFE E LE TEMATICHE DEL POEMETTO

Il poemetto *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot, pubblicato esattamente un secolo fa, è stato ed è tuttora oggetto di numerose analisi e interpretazioni critiche. Proprio perché esiste un commentario ricchissimo e assai vario, vorrei avviare il presente studio muovendo dalla mera organizzazione formale del poemetto, ossia da un aspetto 'materiale' che potrebbe sembrare arido e remoto dai suoi significati profondi ma che, come credo, getta luce sulle tematiche che animano *The Waste Land*.

La versione definitiva del poemetto è suddivisa in cinque sezioni ed è introdotta da un'epigrafe e una dedica. Se si interpretano le cinque sezioni come i cinque atti di una tragedia, l'epigrafe può essere letta come il coro del teatro classico ed elisabettiano, ossia come la presentazione degli eventi che si andranno a trattare. Il passo tratto dal *Satyricon* di Petronio che costituisce l'epigrafe, non di rado trascurato dalla critica, in effetti annuncia magistralmente, sebbene in maniera indiretta e oscura, i temi e le immagini su cui si costruisce l'intero poemetto. L'epigrafe è in latino e in greco ed è derivata dal racconto di Trimalcione, un personaggio rozzo e ignorante: nel riportare le parole in lingua greca di ragazzini che mortificano e ridicolizzano la Sibilla cumana, Trimalcione rappresenta quest'ultima in maniera grottesca, come una donna estremamente rimpicciolita il cui unico desiderio, come lei stessa dichiara esprimendosi in greco, è morire. Questi primi 'dati oggettivi' introducono quattro elementi centrali per *The Waste Land*: la pluralità di voci, lingue e culture; l'essere in bilico tra vita e morte; il contrasto tra un passato grandioso e un presente sterile e, attraverso l'umiliazione della celebre e venerata profetessa, la degradazione del ruolo stesso della profezia e, di conseguenza, della poesia e del poeta. Ovidio definisce la Sibilla cumana *vates*, ossia 'profeta' e 'poeta', e Virgilio spiega che la *sanctissima vates* ha «cento voci»¹: l'idea delle cento voci, e dunque della pluralità linguistica e semantica, è così vitale nel poemetto eliotiano che il titolo originale delle prime due parti era *He Do the Police in Different Voices*, una frase tratta da *Our Mutual Friend* di Charles Dickens con cui si loda la capacità di un personaggio del romanzo di imitare numerose voci.

Le foglie su cui la Sibilla usava scrivere i suoi vaticini, mescolate o disperse dal vento e rese in tal modo inintelligibili, preparano il lettore alla frammentarietà e all'enigmaticità che costituiscono *The Waste Land* e prefigurano le carte dei tarocchi di Madame Sosostriis, la veggente o profetessa contemporanea che appare nella prima sezione del

¹ *Metamorfosi* XIV 101; *Eneide* VI 65, 43-44.

poemetto, *The Burial of the Dead*. Gli oracoli polisemantici ed evanescenti della Sibilla sono descritti mirabilmente da Dante, scrittore che riveste un'importanza capitale in *The Waste Land*:

Così la neve al sol si disigilla,
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.
(*Par.* XXXIII 64-66)

Proprio per evitare interpretazioni ambigue, o addirittura «perde[re] la sentenza di Sibilla», Enea prega la profetessa cumana, che gli fa da guida nel suo viaggio attraverso l'Averno, di dargli il responso a voce, non con le foglie². Se il famoso oracolo sibillino *ibis redibis non peribis* [o *morieris*] *in bello*, interpretabile sia in maniera tragica che ottimistica, mi sembra annunci obliquamente la possibile doppia lettura di *The Waste Land*, il viaggio nell'oltretomba di Enea prepara il lettore alla 'discesa agli inferi' che la voce poetante, figura dell'umanità tutta, compie lungo il tragitto – assai simile a un percorso iniziatico³ – narrato nel poemetto eliotiano⁴. Mentre Enea è accompagnato nel viaggio oltremondano dalla Sibilla, l'«esperta guida» che lo «ammonia»⁵ esattamente come farà Virgilio con Dante, il *quester* di *The Waste Land* – la

² *Eneide* VI 74-75.

³ Nell'accostare l'antro della Sibilla a un labirinto, Virgilio evoca l'idea di percorso iniziatico: prima di entrare nella caverna della profetessa, Enea contempla la raffigurazione del labirinto di Dedalo che decora le porte del tempio di Apollo (*Eneide* VI 27). Per il labirinto come simbolo delle prove iniziatiche si veda Guénon (2000: 180).

⁴ Lo stesso Eliot traccia un parallelo tra la società moderna e l'inferno medievale: «Certainly I have borrowed lines from [Dante], 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» (Eliot 1950: 128).

⁵ *Eneide* VI 91-92. Allo stesso modo, Ovidio definisce la Sibilla *dux Cumaea* (*Met.* XIV 121).

voce lirica impegnata nella ricerca del Graal che possa guarire il re pescatore e la terra malata e quindi redimere l'umanità⁶ – sarà tragicamente solo, sebbene al suo canto si intreccino numerose voci⁷.

Oltre a preannunciare il viaggio di Dante e del *quester* di *The Waste Land*, il *descensus ad inferos* di Enea e della Sibilla evoca l'esperienza di Tiresia, il grandissimo profeta che Ulisse incontra nell'Ade⁸ e che appare nel centro esatto del poemetto eliotiano. Sebbene in *The Waste Land* siano udibili le voci di numerose figure profetiche, molte delle quali bibliche⁹, l'androgino e cieco Tiresia rappresenta, come dichiara lo stesso Eliot nell'autocommento, la figura più importante dell'intero poemetto e quella che unisce tutte le altre. Credo che l'androginità sia un ulteriore nesso che collega la Sibilla a Tiresia. Così come Tiresia vive sia come uomo che come donna¹⁰, la Sibilla è spesso rappresentata con caratteristiche maschili: si pensi alla Sibilla cumana vecchia e mascolina raffigurata da Michelangelo nella Cappella Sistina, assai simile al Tiresia eliotiano, che si autodefinisce per ben due volte «vecchio con seni avvizziti di donna» – «old man with wrinkled female breasts», «old man with wrinkled dugs» (vv. 219. 228).

Ritengo che la Sibilla, immortale ma destinata a invecchiare e a rimpicciolirsi al punto da ridursi a sola voce, possa essere associata anche a Titono, il «Titone antico» dantesco¹¹, personaggio maschile che avvalorava la lettura androgina della profetessa: come Ovidio narra che la Sibilla dimenticò di chiedere ad Apollo il dono dell'eterna giovinezza¹²,

⁶ Nella prima nota al poemetto Eliot dichiara di essersi ispirato agli studi sui rituali per la fertilità della vegetazione condotti da James Frazer in *The Golden Bough* e, soprattutto, da Jessie L. Weston in *From Ritual to Romance*, uno studio che interpreta la leggenda cristiana del re pescatore e del Graal alla luce delle antiche culture mediterranee.

⁷ Sulla pluralità di voci in *The Waste Land* si vedano, tra gli altri, Schwartz (1954), La Chance (1971), Rodgers (1983), Hartveit (1975).

⁸ *Odissea* XI 90-149.

⁹ Per i profeti biblici nel poemetto si vedano Jones (1966), Harvey-Jellie (1938).

¹⁰ *Met.* III 316-338.

¹¹ *Purg.* IX 1.

¹² *Met.* XIV 130-153.

così negli *Inni omerici* si legge che la dea Eos pregò Zeus di rendere l'amato Titono immortale, ma, poiché scordò di chiedere che non invecchiasse, egli divenne sempre più decrepito e loquace, fino a contrarsi completamente e divenire pura voce, trasformandosi infine in una cicala che frinisce in continuazione¹³. Non credo sia un caso che in *What the Thunder Said*, la quinta e ultima sezione di *The Waste Land*, Eliot menzioni la cicala («[...] the cicada, / And dry grass singing», vv. 353-354), ricongiungendosi in tal modo con l'inizio del poemetto e venendo a chiudere un cerchio ideale. Così come per Anacreonte la cicala è amata dalle Muse e da Apollo¹⁴ e per Callimaco l'acuto stridio del suo canto è simbolo della poesia fine, per Platone le cicale erano in origine poeti¹⁵: come già detto, ritengo che la Sibilla-*vates* dell'epigrafe eliotiana sia interpretabile come figura (degradata) del poeta, a sua volta profeta. La cicala – il cui canto è forse portatore di speranza – dell'ultima parte di *The Waste Land* si collega circolarmente anche al grillo associato alla desolazione totale che appare nella prima sezione: «And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief» (v. 23).

È singolare il fatto che Ezra Pound, il cui apporto alla stesura definitiva di *The Waste Land* è noto¹⁶, si rivolga a Eliot con l'appellativo 'Tiresia'¹⁷ e che, nella poesia *Sage homme* che gli dedica alla fine di una lettera in cui commenta il poemetto, lo definisca *vates cum fistula*¹⁸, ossia 'poeta-profeta con il flauto', o 'con la siringa'. Considerando che la lirica *Sage homme*, il cui titolo rimanda all'espressione francese *sage-*

¹³ *Inni omerici* (1999: 270).

¹⁴ «E ti amano le Muse, / e Febo stesso ti ama», fr. 34, vv. 12-13 (Anacreonte 1984: 26).

¹⁵ Platone, *Fedro* 259 c.

¹⁶ Si veda il facsimile della versione originale del poemetto: *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (Eliot 1971).

¹⁷ «Pound convinced Eliot, by addressing him as Tiresias, that this androgynous seer was the poem's center» (Koestenbaum 2007: 182).

¹⁸ Ezra Pound, lettera a T.S. Eliot del 24 dicembre 1921 (in Paige 1950: 55). Secondo A. David Moody, «'vates cum fistula' could refer to Tiresias' troubles, but might allude also to the music he makes of them» (Moody 1994: 54).

femme (ostetrica), allude al ruolo di ‘levatrice’ di Pound e al ‘parto cesareo’ che egli pratica su Eliot, credo che in essa si possano riscontrare riferimenti all’androginia: al verso 9 si legge «Ezra performed the caesarean Operation». Oltre a interpretare la composizione di *The Waste Land* come una gravidanza isterica, Wayne Koestenbaum riporta che Eliot è trattato dai medici che lo hanno in cura «come una donna isterica»¹⁹: non sarà superfluo ricordare che all’interno della raccolta eliotiana *Prufrock and Other Observations*, del 1917, appare la lirica in prosa *Hysteria*.

I primi tre versi di *Sage homme* individuano in Urania la forza generatrice di *The Waste Land* e delle altre composizioni liriche che accompagnavano il poemetto (espunte dalla versione definitiva) e dichiarano che «un uomo è la loro madre e una Musa il loro padre»:

These are the Poems of Eliot
By the Uranian Muse begot;
A Man their Mother was, A Muse their sire.
(*Sage homme*, vv. 1-3)

Con l’idea di «Eliot-madre» e «Musa-padre» Pound allude esplicitamente all’androginia ed evoca «I am the Resurrection and the Life / [...] I am the husband and the wife», due versi che fanno parte della seconda poesia manoscritta che accompagnava *The Waste Land* nella versione primitiva (vv. 1. 3). In questa lirica Eliot associa indirettamente il Cristo, figura centrale di *The Waste Land*, alle divinità della vegetazione e della fertilità, tradizionalmente ritenute bisessuate o androgine e anch’esse figure sostanziali all’interno del poemetto: «Sive deus sis, sive dea» era l’invocazione con cui gli antichi romani si rivolgevano alle divinità agricole (Eliade 1983: 100).

¹⁹ «the doctors treated Eliot [...] like a female hysteric» (Koestenbaum 2007: 171).

È plausibile pensare che Pound menzioni Urania, la Musa dell'astronomia e della poesia mistica, per riferirsi alle teorie 'uraniane' di John Addington Symonds e dunque alla *Uranian poetry*, la poesia di impronta omosessuale in voga in Inghilterra dal secondo Ottocento in poi. *The Death of Saint Narcissus*, un'altra delle poesie che apparivano nella versione originaria di *The Waste Land*, presenta riferimenti a Tiresia, all'androginia e all'omoerotismo. Se il veggente cieco e androgino esordisce come profeta precisamente con la ninfa Liriope, madre di Narciso²⁰, il bellissimo giovane, interpretato da Oscar Wilde e dagli *Uranian poets* come il paradigma dell'omoerotismo, è rappresentato da Eliot come una figura metamorfica che da albero diviene pesce (si ricordi la connotazione cristologica di questo animale), poi si trasforma in fanciulla e infine in un danzatore che dedica la sua arte a Dio:

First he was sure that he had been a tree
 [...] Then he knew that he had been a fish
 [...] Then he had been a young girl
 [...] So he became a dancer to God.
 (*The Death of Saint Narcissus*, vv. 21. 24. 28. 33)

Sebbene non intenda soffermarmi sulle interpretazioni di *The Waste Land* dalla prospettiva omoerotica²¹, credo sia interessante osservare che la seconda ecloga delle *Bucoliche* è interamente dedicata all'amore di un *vates cum fistula*²² (il pastore Coridone) per un bellissimo giovane: Virgilio, a mio parere, è uno degli *auctores* che si intravedono nella filigrana di *The Waste Land*. A proposito dell'identificazione di Eliot con un *vates cum fistula* e con Tiresia, si osservi che, grazie alla pressione delle mani del dott. Roger Vittoz, il medico che ha in cura il

²⁰ Interrogato se Narciso giungerà a vivere a lungo, Tiresia risponde a Liriope che ciò potrà avvenire solo «se non conoscerà se stesso»: «Si se non noverit» (*Met.* III 347).

²¹ Per la lettura del poemetto come un'elegia funebre dedicata a Jean Verdenal si vedano Peter (1952), Miller (1977), Gilbert (1999), Perinot (2011).

²² *Bucoliche* II 37.

poeta a Losanna nel periodo della composizione di *The Waste Land*, Eliot «diviene una sorta di oracolo»: «Under the hand of Vittoz, Eliot became as oracular as that patient who, under Freud's hand, fell into a trance and saw curious signs looking rather like Sanskrit» (Koestenbaum 2007: 171)²³.

Oltre alle tematiche sin qui indicate – ruolo della profezia e della poesia; viaggio agli inferi; percorso iniziatico; condizione di morte in vita; androgenia; frammentarietà; multilinguismo e ambiguità –, l'epigrafe introduce indirettamente la figura di Didone (incontrata da Enea nell'Averno) e dunque temi, luoghi e figure assai importanti per *The Waste Land*, in particolare per la sezione centrale, *The Fire Sermon*: Cartagine, il fuoco, la lussuria²⁴, Agostino, Buddha. Credo che l'epigrafe annunci altresì l'idea di speranza, redenzione e rinascita, ossia la meta del *quester* del poemetto. Se nel IV libro delle *Bucoliche* Virgilio muove precisamente dall'oracolo della Sibilla cumana per celebrare il fanciullo che redimerà il mondo – un *parvus puer*²⁵ letto come Gesù dagli esegeti cristiani –, Lattanzio (*Divinae institutiones*) e Agostino (*De civitate Dei* XVIII 23) interpretano la Sibilla, la «santa veggente del destin presaga»²⁶, come profetessa di Cristo: Agostino dichiara che le prime lettere dei primi cinque versi di un oracolo sibillino formano la parola Ἰχθύς, 'pesce', termine con cui simbolicamente si raffigura il Cristo e che si collega alla figura del re pescatore, il re all'interno della leggenda del sacro Graal la cui malattia ha reso la terra arida, *waste*. Si osservi anche che l'«antro sacro» della Sibilla²⁷, come ogni caverna, significa luogo di morte ma, soprattutto, luogo di nascita e rinascita: come nota Guénon, la caverna rappresenta l'accesso ai domini sotterranei o infernali e l'accesso ai domini sopra-terrestri e spiega il fatto che la natività cristiana ha luogo precisamente in una grotta (Guénon 2000: 178, 179, 184). Non si dimentichi che con i versi succitati sulla Sibilla

²³ Si veda anche Gold (2000).

²⁴ Didone appare tra i lussuriosi nel V canto dell'*Inferno*.

²⁵ *Bucoliche* IV 60.

²⁶ «[...] sanctissima vates, / praescia venturi [...]» (*Eneide* VI 65-66).

²⁷ *Eneide* VI 99.

(*Par.* XXXIII 64-66) Dante presenta la *sanctissima vates* nel momento dell'illuminazione poetica e della rivelazione e, al tempo stesso, la raffigura come metafora dell'ineffabilità del divino.

2. «NOSTRO PECCATO FU ERMAFRODITO»

LA DEDICA E LA CIRCOLARITÀ DEL POEMETTO

Per quanto riguarda la dedica apposta a *The Waste Land* – «For Ezra Pound / *il miglior fabbro*» –, non credo che la citazione dantesca sia solo un tributo all'amico che «performed the caesarean Operation» per aiutare il poeta a dare alla luce il poemetto. Oltre ad annunciare l'importanza di Dante, le parole tratte dal canto XXVI del *Purgatorio* (v. 117) reiterano l'idea di viaggio nell'oltretomba, il ruolo centrale del poeta, sottolineandone la funzione demiurgica («fabbro»), il tema della lussuria e la presenza del fuoco – in questo caso purificatore – all'interno del poemetto: nell'alludere alla forte volontà di purificazione cui aspirano sia i lussuriosi danteschi sia il *quester* di *The Waste Land*, la citazione conferma la connotazione positiva intravista nell'epigrafe. Non sembra casuale, anche qui, la scelta eliotiana di ritornare circolarmente all'inizio nella chiusa del poemetto: nei versi conclusivi di *The Waste Land* Eliot cita l'ultimo verso del canto del *Purgatorio* da lui scelto per la dedica, un verso riferito precisamente al «miglior fabbro del parlar materno» (il trovatore Arnaut Daniel)²⁸ e al potere purificatore e salvifico delle fiamme purgatoriali – «Poi s'ascose nel foco che gli affina»²⁹.

Se si osserva che, poche terzine prima, Guido Guinizzelli dice di appartenere alla schiera dei lussuriosi 'secondo natura' con il verso «Nostro peccato fu ermafrodito» (v. 82), la dedica eliotiana allude indirettamente anche all'idea di androginia, e dunque a Tiresia e al ruolo del

²⁸ Le parole di ammirazione nei confronti di Arnaut Daniel sono pronunciate da Guido Guinizzelli, 'padre' spirituale di Dante, così come Dante, a sua volta, è uno dei 'padri' di Eliot.

²⁹ *Purg.* XXVI 148.

profeta, così come, a mio avviso, a uno dei concetti fondamentali dell'alchimia: l'androginia originaria dell'umanità, l'unione dei contrari e l'idea di ritorno circolare all'inizio. Credo che le cinque sezioni del poemetto possano essere interpretate sia come i cinque atti di una tragedia sia come i cinque elementi alchemici. Oltre alla terra, l'acqua, l'aria e il fuoco, per gli alchimisti esiste il quinto elemento, ossia l'elemento perfetto, la quintessenza, l'etere, l'*elixir*, l'*aqua vitae*, il *lapis*: si noti che il termine *rock* (cioè *lapis*) ricorre dodici volte in *The Waste Land*, e non a caso tutte nella prima e nell'ultima sezione. Il Graal è frequentemente chiamato *lapis* ed è talora visto come coppa divinatoria che rivela oracoli «per mezzo di caratteri o di figure visibili sulla sua superficie» (Guénon 2000: 252), venendo in tal modo a corroborare i riferimenti alla profezia diffusi nel poemetto eliotiano: nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, opera che sta alla base della leggenda del pescatore e del Graal su cui è costruita *The Waste Land*, la sacra coppa è chiamata *lapis exillis*.

Nella Bibbia si allude a una coppa oracolare che può essere considerata una delle forme del Graal³⁰, così come Cristo è ritenuto 'pietra fondamentale' o 'pietra angolare'³¹: «And Jesus answered [...] upon this rock I will build my church»; «[...] Jesus Christ himself being the chief corner stone» (*Matt.* 16, 17-18; *Eph.* 2, 20). Molti ermetisti cristiani, tra cui Robert Fludd, identificano Cristo sia con la pietra angolare che con la vera pietra filosofale: pochi versi prima del termine *rock* ripetuto due volte, nella prima sezione di *The Waste Land* Gesù è evocato attraverso la definizione *son of man* (v. 20), l'unico titolo che, nei Vangeli, egli usa per definire se stesso. La *hyacinth girl* che appare nei versi successivi può essere interpretata come un altro riferimento al Cristo se si accoglie l'idea che egli è associabile a Giacinto in quanto dal suo sangue caduto a terra sbocciano rose³².

³⁰ «my cup, my silver cup [...]. It is not this it which my Lord drinketh, and whereby indeed he divineth?» (*Gen.* 44, 2; 44, 5).

³¹ Per Cristo come pietra angolare si veda Guénon (2000: 238. 246. 249).

³² Per Cristo come Giacinto si veda Guénon (2000: 28).

Confermando l'organizzazione circolare del poemetto, il termine *rock* e i riferimenti al Cristo della prima sezione ritornano nell'ultima parte di *The Waste Land*: oltre a ripetere *rock* nove volte, la quinta sezione evoca il viaggio a Emmaus e, come osserva Hugh Kenner, si apre con i Getsemani e il Golgota per chiudersi con la distruzione di Gerusalemme (Kenner 2007: 27). Anche l'atto di bere e la presenza di una montagna ricongiungono l'ultima parte alla prima: se al verso «[we] drank coffee» dell'inizio fa eco «we should stop and drink» della fine (vv. 11. 335), la montagna della prima sezione, che significa libertà per Marie³³, riappare nell'ultima parte presentando una grotta dai denti cariati («dead mountain mouth of carious teeth», v. 339) e poi una città sulla cima («What is the city over the mountains», v. 371), immagine con cui Eliot rende apocalittiche le parole di Matteo, cambiandole di segno: «A city that is set in the hill cannot be hid» (*Matt.* 5, 14).

La circolarità su cui è costruita *The Waste Land* richiama la struttura dell'*opus alchymicum*, un ciclo sempiterno detto *rota*. Si osservi che il termine *wheel* appare in due momenti cruciali del poemetto: nella prima sezione è la carta che Madame Sosostri associa al re pescatore («Here is the man with three staves, and here the Wheel», v. 51) e nella quarta sezione rappresenta il ciclo, o ruota, della vita, plausibilmente un riferimento al *samsara* della religione buddista evocata in *The Fire Sermon*, la parte centrale:

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.
(*The Waste Land*, vv. 320-321)

Il poemetto eliotiano è organizzato come una *rota* e allude agli elementi sin dal titolo di quattro delle sue cinque sezioni: se *The Burial of the Dead* è evidentemente associabile alla terra, *The Fire Sermon* al fuoco, *Death by Water* all'acqua, *What the Thunder Said* all'aria, si può

³³ Dieter Fuchs argomenta che le parole di Marie – «In the mountains, there you feel free» (v. 17) – si ispirano al primo verso di una canzone popolare bavarese: «auf den Bergen wohnt die Freiheit» (Fuchs 2012: 389).

dedurre che la sezione *A Game of Chess* sottintenda la quintessenza. In *The Fire Sermon*, la sezione centrale, si fa riferimento all'oro oltre che al fuoco («Ionian white and gold», «gilded shell», «Red and gold», vv. 265. 282. 283), così come nella seconda sezione, *A Game of Chess*, appare un «golden Cupidon» (v. 80): in linea con l'idea di rovesciamento e negazione annunciata dall'epigrafe, *A Game of Chess*, la sezione più 'sterile', cupa e claustrofobica del poemetto, rimanda, a mio parere, al quinto elemento alchemico precisamente attraverso la sua negazione.

Oltre ai riferimenti all'incomunicabilità, al processo di disumanizzazione, alla guerra, all'aborto e al suicidio presenti in *A Game of Chess*, ritengo che il verso «O O O O that Shakespearean Rag →» (v. 128) rinvigorisca la sostanza tragica di questa sezione: pur essendo un verso interpretato unanimemente dalla critica come un riferimento al *ragtime* – una forma di jazz molto in voga nei primi decenni del Novecento –, suppongo che a Eliot fosse noto il fatto che l'esclamazione «O» oppure «O O» era frequentemente pronunciata dai personaggi del teatro elisabettiano per annunciare la propria morte o, talvolta, la morte altrui³⁴. Forse consapevole del significato intrinseco di questo verso, nella succitata lettera a Eliot del 24 dicembre 1921 Pound sottolinea ironicamente la trovata eliotiana con le parole «Mouthing out his OOOOOOze»³⁵.

The Waste Land presenta anche un'organizzazione circolare 'interna'. L'inerzia e l'essere in bilico tra vita e morte evocati in apertura del poemetto («Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow», vv. 5-6) sono ripresi alla fine della prima parte attraverso la citazione letterale degli ignavi danteschi. La 'profetessa' Madame Sosostriis aveva presagito la folla di ignavi descrivendola precisamente *in a ring*,

³⁴ Si pensi, per esempio, a *King Lear* III vii 100: «O, I am slain! My lord, you have one eye left / To see some mischief on him. O!»; *Hamlet* V ii 358: «O, I die, Horatio»; *Othello* V ii 332: «O Desdemon! Dead, Desdemon! Dead! O O!».

³⁵ La lettera è riportata da Paige (1950: 54). Per una traduzione italiana di questa importante testimonianza si veda Serpieri (2018: 203-205).

esplicita immagine infernale³⁶ («I see crowds of people, walking round in a ring», v. 56):

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
(*The Waste Land*, vv. 62-63)

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

Nei versi successivi a quelli citati Dante sviluppa l'idea di morte in vita definendo gli ignavi «Questi sciaurati, che mai non fur vivi» (v. 64). Pur attribuendole un significato diverso, il poeta riprende la medesima idea nell'ultimo canto dell'*Inferno* con il verso «Io non mori', e non rimasi vivo» (*Inf.* XXXIV 25), verso citato quasi alla lettera dalla *hyacinth girl* eliotiana: «[...] I was neither / Living nor dead [...]» (vv. 39-40). In maniera simile, la signora che apre *A Game of Chess* chiede nervosamente al suo interlocutore assorto e distante (plausibilmente il *quester*) «Are you alive, or not?» (v. 126).

Credo che la *noluntas* di partecipare all'annuo risveglio primaverile con cui si inaugura *The Waste Land* sia riconducibile, oltre che agli ignavi danteschi, al sonetto 98 di Shakespeare³⁷ e al capolavoro di John Milton:

³⁶ Gli avari e i prodighi del canto VII e i seduttori del canto XVIII, per esempio, si muovono in cerchio. Per la possibilità che anche il gruppo degli ignavi, «l'anime triste» costrette a seguire «un'insegna / che girando correva» (*Inf.* III 35. 52-53), si muova circolarmente, si veda Mazzoni (1967: 387).

³⁷ Descrivendo una primavera che a lui sembra inverno, nel sonetto 98 lo *speaker* rifiuta le piogge d'aprile.

[...] Thus with the year
 Seasons return; but not to me returns
 Day, or the sweet approach of ev'n or morn,
 Or sight of vernal bloom [...].
 (*Paradise Lost* III 40-43)

Si osservi che Milton, ritenuto un profeta dai contemporanei e dai posteri³⁸, nei versi immediatamente precedenti si associa a *prophets old* quali Tiresia e Omero (v. 36) e, lungo il corso del poema, invoca la Musa Urania per essere ispirato e guidato nell'alto compito che si è proposto.

Anche *A Game of Chess*, la seconda sezione di *The Waste Land*, è strutturato circolarmente al suo interno poiché si apre e si chiude con citazioni shakespeariane che si riferiscono all'acqua e a due donne di segno opposto ma accomunate dalla scelta di suicidarsi: la parodia di Cleopatra, la «Cleopatràs lussuriosa» dantesca³⁹, maestosa sulle acque del Nilo posta in apertura si collega al congedo della casta e modesta Ofelia prima di annegare in un ruscello con cui si conclude la sezione – «Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night» (v. 172). Oltre ai succitati riferimenti ad *Antony and Cleopatra* e *Hamlet* e alle citazioni da *The Tempest* disseminate in *The Waste Land*, mi pare che un'altra opera shakespeariana possa avere ispirato Eliot per i riferimenti all'acqua e per il tema dell'infermità del re pescatore e della sua terra. Inconsapevole di esserne lui la causa, un Macbeth prossimo alla catastrofe finale e quasi ingenuo chiede al proprio medico di «analizzare l'acqua della sua terra»⁴⁰ per capire la malattia che la affligge e poterla quindi curare:

³⁸ Per l'aspetto 'profetico' di Milton si vedano Lewalski (1985: 25-54; 2003: 228).

³⁹ *Inf.* V 63.

⁴⁰ *To cast the water* significa "analizzare l'urina".

[...] If thou couldst, Doctor, cast
The water of my land, find her disease,
And purge it to a sound and pristine health,
I would applaud thee to the very echo.
(*Macbeth* V iii 50-53)

Ritengo che i riferimenti all'acqua e al fuoco così diffusi all'interno di *The Waste Land* siano interpretabili come la rappresentazione della *coincidentia oppositorum* alchemica e come la raffigurazione visiva della lancia e del calice (ossia il Graal), i due oggetti necessari per guarire il re pescatore e la sua terra malata: come Ovidio basa il concetto di *concors discordia* precisamente sull'unione di acqua e fuoco⁴¹, così un triangolo con il vertice rivolto verso il basso raffigura graficamente l'acqua, la coppa e la dimensione femminile, mentre uno con il vertice verso l'alto rappresenta il fuoco, la lancia e la dimensione maschile. Non si dimentichino i vari riferimenti all'androginia e, soprattutto, Tiresia, «throbbing between to lives» (v. 218) nel centro esatto del poemetto.

Oltre a rimandare circolarmente all'antro sibillino dell'epigrafe, credo che i riferimenti alla grotta dell'ultima sezione («dead mountain mouth») e alla cima della montagna («city over the mountains») siano interpretabili alla luce della coincidenza dei contrari: la caverna e la montagna sono tradizionalmente identificate con il femminile e il maschile, il basso e l'alto, e sono raffigurate rispettivamente da un triangolo con il vertice rivolto verso il basso e uno con il vertice verso l'alto, esattamente come la coppa e la lancia⁴². Il sigillo di Salomone, ritenuto dagli alchimisti il padre della loro *ars sacra*, rappresenta l'unione dei

⁴¹ Ovidio spiega che dall'unione di opposti come acqua e fuoco «nascono tutte le cose»: «l'umidità e il calore, se si temperano a vicenda, concepiscono, e dalla loro fusione nascono tutte le cose. Il fuoco, è vero, fa a pugni con l'acqua, ma la vampa umida crea tutto: discorde concordia feconda» – «discors concordia fetibus apta est» (*Met.* I 430-433). Traduzione di Piero Bernardini Marzolla (Ovidio 1994).

⁴² Cfr. Guénon (2000: 189-190).

contrari ed è identificato con il *lapis philosophorum*: com'è noto, il sigillo salomonico è una stella a sei punte ottenuta dalla sovrapposizione di due triangoli equilateri con i vertici rivolti verso i lati opposti. Sono convinta che con il titolo *A Game of Chess* Eliot evochi sia il pavimento a scacchiera del tempio di Salomone, formato da riquadri bianchi e neri per indicare l'unione dei contrari, sia la partita a scacchi 'alchemica' giocata precisamente all'interno di una grotta da Miranda e Ferdinand alla fine di *The Tempest*, l'opera shakespeariana citata più volte, ed in maniera esplicita, all'interno di *The Waste Land*, sin dalla prima sezione: Prospero, padre di Miranda e protagonista-regista di *The Tempest*, è un *magus* rinascimentale con tutte le caratteristiche di un alchimista. Considerando, inoltre, che *The Fire Sermon* si apre con l'acqua del Tamigi e si chiude con il fuoco di Cartagine, la sezione centrale di *The Waste Land* allude sia alla *coincidentia oppositorum* sia alla lancia e alla coppa attraverso la sua organizzazione circolare.

Con i versi «Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London» (vv. 374-375) *The Waste Land* si conclude alludendo ancora una volta alla circolarità: se l'ordine in cui sono elencate le cinque città descrive un movimento da oriente a occidente, la parola sanscrita *shantih* con cui si chiude il poemetto indica un ritorno circolare in oriente. Credo che il cammino verso occidente⁴³ alluda al corso del sole, al movimento della cultura, al viaggio dei coloni europei verso le Americhe e, soprattutto, al percorso del Graal, portato grazie a Giuseppe d'Arimatea da oriente a occidente, e precisamente in Inghilterra secondo la leggenda⁴⁴. Mi sembra che con il riferimento a civiltà che crollano ed altre che

⁴³ Per James Joyce l'ovest è la terra di morti: si pensi al racconto *The Dead*.

⁴⁴ Henry II Plantagenet, che riunì all'Inghilterra gran parte della Francia, divenne il mecenate del ciclo arturiano: si deve principalmente a Robert de Boron la legittimazione imperiale della Gran Bretagna attraverso la leggenda del Graal e l'idea che la Chiesa inglese sarebbe più antica di quella romana essendo stata fondata subito dopo la crocifissione di Cristo da Giuseppe d'Arimatea, nell'anno 63.

emergono ciclicamente Eliot evochi il concetto dantesco di fortuna⁴⁵ e, nel salutare la cultura indiana, alluda indirettamente sia al poema anonimo *Lohengrin*, secondo il quale il castello del Graal si trova in India⁴⁶, sia al *Parzival* di Wolfram, che narra che Feirefiz, il fratellastro di Parsifal, è convertito al cristianesimo dall'amata Repanse, la custode del Graal, e con lei si trasferisce in India⁴⁷: Elémire Zolla rileva che Lattanzio aveva previsto che l'impero romano «sarebbe riparato in Asia», così come «Wolfram annuncia che i cavalieri migreranno in Asia, come a dire che l'evo romano è al suo termine» (Zolla 1988: 99).

È plausibile congetturare che il riferimento alla civiltà indiana con cui si conclude il poemetto eliotiano alluda, come il *Parzival* di Wolfram, alla difficoltà di raggiungere la salvezza nello *stony rubbish* della società europea⁴⁸ e, allo stesso tempo, alla possibilità di trovare in oriente il *lapis* che possa guarire il mondo occidentale. Si ricordi che Eliot studia induismo e buddismo a Harvard negli anni 1913-1914 e che giunge a valutare l'idea di convertirsi alla religione buddista⁴⁹.

3. «THESE FRAGMENTS I HAVE SHORED AGAINST MY RUINS» IL CASTELLO DI NEUSCHWANSTEIN, IL CICLO WAGNERIANO, SHAKESPEARE E DANTE

Mi sembra opportuno sottolineare che nel *Parzival* di Wolfram ci sono numerosi riferimenti all'alchimia e che Jessie L. Weston, che è anche studiosa di Richard Wagner e socia dell'*Akademischer Wagnerverein*,

⁴⁵ Nel canto VII dell'*Inferno* Virgilio spiega a Dante che l'intelligenza celeste Fortuna decide quali nazioni, popoli e famiglie debbano dominare e quali debbano decadere, provocando cambiamenti ciclici in seno all'umanità.

⁴⁶ Si veda il commento di Guido Manacorda al *Parsifal* di Richard Wagner (Wagner 1982: 186).

⁴⁷ Cfr., tra gli altri, Gray (1974).

⁴⁸ Eliot dichiara in nota che uno dei temi principali della quinta parte del poemetto è «the present decay of eastern Europe».

⁴⁹ Per Eliot e il buddismo si vedano, tra gli altri, McNelly Kearns (1987); Hauck (2009); Sharpe (1991); Ackroyd (1984); Gordon (1977); Raine (2006).

nel 1894 pubblica una traduzione in versi corredata di un ricco apparato critico del *Parzifal* di Wolfram, nel 1896 dà alle stampe *The Legends of the Wagner Drama*, nel 1906 e nel 1909 le due parti di *The Legend of Sir Perceval* e, nel 1913, *The Quest of the Holy Grail*⁵⁰. Nella prefazione a *From Ritual to Romance*, il testo sulla leggenda del Graal e del re pescatore da cui Eliot trae ispirazione per *The Waste Land*, l'autrice dichiara che nel 1911 frequenta il festival di Bayreuth, dove ha modo di discutere di tematiche che poi svilupperà nel suo libro con l'indianista Leopold von Schroeder, studioso della leggenda del Graal oltre che di induismo e buddismo. Si noti che Eliot, che conosce il tedesco e apprezza profondamente l'opera di Wagner, è a Monaco di Baviera precisamente nell'estate del 1911: nel primo numero del *Criterion* (1, 1, 1922), da lui curato, il poeta fa precedere la sua *Waste Land* dalla prima parte di un lungo saggio di Thomas Sturge Moore intitolato *The Story of Tristram and Isolt in Modern Poetry*.

Come Eliot, Wagner si avvicina al buddismo, abbracciando soprattutto i principî di compassione e castità⁵¹ incarnati esemplarmente dal suo Parsifal, «il puro folle». Se il re pescatore Amfortas attende, per potere essere guarito, «colui che a me fu destinato: / “Per compassione sapiente”» e Gurnemanz, il mentore di Parsifal, dichiara rivolgendosi al suo discepolo «tu – puro, / che soffri e porti compassione, / che sai, e porti salvezza!»⁵², lo stesso Parsifal esclamerà rivolto al re pescatore ormai curato:

Benedetto sia il tuo dolore,
che la forza suprema della compassione
e la potenza d'un purissimo sapere
donò ad un timido folle.
(*Parsifal*, III: 1240-1243)

⁵⁰ Si veda Hyman (1965).

⁵¹ Si veda Manacorda (in Wagner 1982: xviii). Cfr. anche Steiner (1983).

⁵² *Parsifal* I 65-66; III 1128-1130 (traduzione a cura di Manacorda, in Wagner 1982: 13. 139).

Anche *The Waste Land* – che si apre, come il *Parsifal* di Wagner, con riferimenti a un lago e a pietre – presenta l'idea di castità e compassione: così come in *The Fire Sermon* i riferimenti al Buddha e ad Agostino hanno il fine di evocare la ferma condanna della lussuria da parte dei due asceti, la parola «DA» pronunciata nella sezione finale dal tuono della cultura induista, l'ultima voce profetica del poemetto, è interpretata nel discorso poetico come un invito alla generosità, alla compassione e all'autocontrollo. Così come Wagner identifica esplicitamente Parsifal con Cristo in numerose occasioni, in *The Fire Sermon* Eliot associa il sermone del fuoco di Buddha al sermone della montagna di Cristo (*Matt. 5-7*), come egli stesso dichiara nell'autocommento.

Non credo sia un caso che la *hyacinth girl* della prima parte del poemetto eliotiano, interpretabile come un riferimento a Cristo, sia incoronata da versi tratti dal *Tristan und Isolde* di Wagner⁵³: oltre a fare parte del cerchio infernale dei lussuriosi insieme con Didone e Cleopatra, Tristano, ferito e curabile soltanto da Isolde, è assimilabile al re Amfortas del *Parsifal*, il re pescatore che deve essere guarito. Si osservi che la figura di Parsifal come *Gralsucher* compare nel primo abbozzo del *Tristan*⁵⁴ e che, in una lettera del 1859, Wagner esplicita l'identificazione Tristano-Amfortas spiegando che solo il Graal può salvare Tristano⁵⁵. Amfortas, a sua volta, è associabile alla Sibilla dell'epigrafe eliotiana in quanto, come lei, desidera morire: «Vivi, vivi e lasciarmi morire!»; «io, che solo volevo morire / [...] Morte! – Morire: – / unica grazia!»⁵⁶.

I riferimenti a Marie e allo Starnbergersee che appaiono nei versi iniziali della prima sezione di *The Waste Land* («Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / [...] He said, Marie / Marie, hold on tight», vv. 8. 15-16) evocano Ludwig II di Baviera, cugino di Marie von Larisch-Wallersee e mecenate appassionato di Wagner. Così come il 10 giugno del 1865 Ludwig fa rappresentare a Monaco il *Tristan und*

⁵³ Per la presenza del *Tristan und Isolde* in *The Waste Land* si veda Sloane (2001).

⁵⁴ Manacorda (in Wagner 1982: 171).

⁵⁵ Lettera del 30 maggio 1859 a Mathilde Wesendonk (in Waldron 1993: 430).

⁵⁶ *Parsifal* I 360; III 1203. 1212-1213.

Isolde, che l'Opera di Vienna aveva rifiutato, a lui si deve la fondazione del festival di Bayreuth e l'idea di creare il ciclo dei Nibelunghi: come dichiara Eliot nell'autocommento, le figlie del Tamigi della terza sezione del suo poemetto si ispirano alle figlie del Reno della *Götterdämmerung*, l'ultimo dramma della tetralogia wagneriana *L'anello dei Nibelunghi*.

Marie Larisch, nipote e confidente dell'imperatrice d'Austria, assai vicina all'arciduca Rodolfo d'Asburgo («the arch-duke's / My cousin's»), vv. 13-14) e residente nel bavarese Starnbergersee, nel 1913 pubblica un libro di memorie noto a Eliot, che ha anche modo di conoscere l'autrice⁵⁷. Nell'autobiografia *My Past*⁵⁸ Marie Larisch narra di numerose morti, in particolare per acqua e per fuoco, tra le quali spicca l'annegamento del cugino Ludwig II nello Starnbergersee: già autrice di un romanzo su Ludwig⁵⁹, in *My Past* la scrittrice descrive il cugino come una sorta di profeta in quanto, dopo la morte per acqua, appare all'imperatrice d'Austria con predizioni sul futuro. Re Ludwig non ama risiedere a Monaco, ama le Alpi come Marie e, ancor di più, ama vivere in solitudine pressoché totale nel suo castello di Neuschwanstein, presso lo Starnbergersee: oltre a essere un mecenate delle arti dello spettacolo, Ludwig svolge il ruolo di architetto e dedica la propria vita a costruire castelli le cui forme e decorazioni sono legate al teatro e alle opere di Wagner. Tutti i suoi castelli si ispirano a opere wagneriane, ma quello di Neuschwanstein, iniziato nel 1869 e da lui definito «la fortezza del santo Graal», è di certo quello più legato a Wagner, e in particolare al *Parsifal*, la sua opera preferita⁶⁰. L'identificazione tra Ludwig e Parsifal è talmente forte che in una lettera del 1865 Wagner si

⁵⁷ Si veda Morris (1954).

⁵⁸ Il titolo completo della versione inglese è *My Past: Reminiscences of the Courts of Austria and Bavaria; together with the True Story of Events Leading up to the Tragic Death of Rudolph, Crown Prince of Austria* (Larisch-Wallersee 1913).

⁵⁹ Il romanzo, intitolato *Ein Königsmärchen*, è pubblicato nel 1898 (Larisch-Wallersee 1898).

⁶⁰ Si vedano, tra gli altri, McIntosh (2012), Krückmann (2001).

rivolge al re di Baviera chiamandolo ‘Parsifal’⁶¹, personaggio che, una volta illuminato, diviene un profeta: «È stato dunque il mio bacio, / che t’ha reso veggente del mondo?»⁶². Nella Sala dei cantori, al quarto piano del castello di Neuschwanstein, è rappresentata la saga del *Parsifal*, nel vestibolo del quarto e del quinto piano quella di *Gudrun e Siegfrid* e al terzo piano appaiono cicli pittorici su *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Tristan und Isolde*.

In questa prospettiva la seconda parte del poemetto eliotiano sembra esordire con un riferimento al mondo di Ludwig di Baviera: sebbene «le buone cose di pessimo gusto» descritte in apertura di *A Game of Chess* ricordino a George L.K. Morris le stanze private dell’imperatrice d’Austria⁶³, ritengo che il *burnished throne*, le colonnine intarsiate, i candelabri e i cupidini dorati che decorano la dimora della moderna Cleopatra in sedicesimo siano modellati sul castello di Linderhof di Ludwig, di gusto rococò. La carrozza a sei cavalli di Ludwig, adornata da amorini, putti e altre decorazioni dorate, in inverno diveniva una slitta, presumibilmente quella con cui portava a passeggio Marie: «[...] he took me out on a sled, / And I was frightened» (vv. 14-15).

Oltre ad evocare i feti abortiti della seconda sezione (v. 159), forse anche gli inquietanti «bats with baby faces» dell’ultima parte di *The Waste Land* (v. 379) sono modellati sul mito di Parsifal se si osserva che Chrétien e Wolfram descrivono Kundry, colei che tenta invano di sedurre «il puro folle», come un insieme di vari animali: «occhi di topo, naso di scimmia o di gatto, labbra di asino o di bue, [...] orecchie d’orso, pelle di scimmia, unghie nere ad artiglio» (Manacorda, in Wagner 1982: 218). Credo che in virtù della sua essenza ambigua il pipistrello eliotiano sia interpretabile come uno dei messaggeri della duplice natura di *The Waste Land*: il pipistrello, che rappresenta l’androgino alchemico per la sua natura doppia (topo e uccello, mammifero e volatile), allude sia al mondo infero sia ai riti legati alla fecondità della

⁶¹ Lettera a Ludwig II del 14 aprile del 1865 (in Wagner 1982: 171).

⁶² *Parsifal* II 899-900.

⁶³ «The opening lines of Part IV [*sic*] echo an account of the Empress’ dressing room, with its notable combination of magnificence and ennui» (Morris 1954: 86).

madre terra. Se, secondo la cultura classica, le ali del pipistrello sono quelle degli abitanti dell'inferno e le anime dei defunti volano e squittiscono nel tartaro come i pipistrelli, nell'iconografia rinascimentale e secondo antiche leggende questo animale, essendo l'unico essere volante dotato di mammelle, rappresenta la donna feconda ed è al seguito di Artemide, la dea vergine dai numerosi seni. Considerando l'enorme ammirazione di Eliot nei confronti di Lewis Carroll⁶⁴, ritengo plausibile ricondurre i «bats with baby faces» anche al *baby-pig* di Alice. Nel sesto capitolo di *Alice's Adventures in Wonderland*, quasi nel centro esatto del capolavoro carrolliano, la protagonista scopre che il neonato che tiene tra le braccia è in realtà un maiale: «[the baby] was neither more nor less than a pig» (Carroll 1998: 55).

Mi sembra interessante osservare che in *A Game of Chess* Eliot allude al mito classico di Filomela, la giovane stuprata dal cognato Tereo, mutilata della lingua e poi trasformata in usignolo (in altre versioni del mito diviene una rondine)⁶⁵. Progne, moglie di Tereo, libera la sorella Filomela e insieme a lei uccide il proprio figlio Iti per poi cucinarlo e imbandirlo a Tereo:

Filomela gli taglia anche la gola. Quelle membra ancor vive, che ancora racchiudono un po' di soffio vitale, sono fatte a pezzi; una parte va poi a ballottare in calderoni di rame, una parte stride allo spiedo. Tutta la stanza trasuda sangue. Questa pietanza Progne imbandisce a Tereo che nulla sospetta. (*Met.* VI 643-647)

L'atroce vicenda narrata da Ovidio trova un parallelo nel mito di *Gudrun e Siegfrid* raffigurato nel ciclo pittorico di Neuschwanstein: dopo la vittoria degli unni, Gudrun uccide i figli di Attila per poi invitare il condottiero a bere da una coppa che contiene i cuori dei figli mescolati

⁶⁴ Si pensi, per esempio, alla raccolta poetica eliotiana (pubblicata postuma) *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917* (Eliot 1996).

⁶⁵ Come dichiara in nota, Eliot si rifà alle *Metamorfosi* di Ovidio e, dunque, accoglie l'idea che Filomela divenga un usignolo, la sorella Progne una rondine e Tereo un'upupa.

al miele. Così come ritengo che le piogge di aprile con cui si apre *The Waste Land* rimandino al *Titus Andronicus* di Shakespeare⁶⁶ oltre che al Prologo dei *Canterbury Tales*, sono convinta che Eliot abbia filtrato il mito di Filomela attraverso la tragedia shakespeariana: in questo dramma romano, la cui fonte principale è il mito di Filomela narrato da Ovidio, il protagonista eponimo sgozza i figli della regina dei goti Tamora, li fa a pezzi e con le loro carni prepara un pasticcio che sarà servito alla madre nel corso di un banchetto.

Questi «fieri pasti» fanno tornare alla memoria il conte Ugolino, ricordato da Eliot alla fine del poemetto con una traduzione leggermente imprecisa⁶⁷: «I have heard the key / Turn in the door» (vv. 411-412). I figli di Ugolino, come è noto, offrono le proprie carni al padre perché possa sfamarsi⁶⁸:

e disser: “Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia”.
[...] poscia, più che ’l dolor, poté ’l digiuno.
(*Inf.* XXXIII 61-63. 75)

Dante riprende anche il mito di Filomela e Progne, già evocato da Virgilio nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche*:

⁶⁶ «O earth, I will befriend thee more with rain, / That shall distil from these two ancient urns, / Than youthful April shall with all his showers» (*Titus Andronicus* III i 16-18).

⁶⁷ «e io senti’ chiavar l’uscio di sotto / a l’orribile torre [...]» (*Inf.* XXXIII 46-47). Eliot sembra interpretare erroneamente il verbo ‘chiavar’, che significa ‘inchiodare’, come ‘girare la chiave’.

⁶⁸ Secondo autorevoli interpreti, il famoso verso «poscia, più che ’l dolor, poté ’l digiuno» (*Inf.* XXXIII 75) alluderebbe appunto alla tecnofagia di Ugolino (Contini 1976: 125-128).

Ne l'ora che comincia i tristi lai
 la rondinella presso a la mattina,
 forse a memoria de' suoi primi guai.
 (*Purg.* IX 13-15)

De l'empiezza di lei che mutò forma
 ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
 ne l'immagine mia apparve l'orma.
 (*Purg.* XVII 19-21)

Oltre ai riferimenti espliciti alla *Commedia* – gli ignavi, Pia dei Tolomei, il conte Ugolino, Arnaut Daniel – e oltre a quelli fin qui individuati, credo che *The Waste Land* contenga ulteriori allusioni indirette al capolavoro di Dante. Si noti che le citazioni dantesche che lo stesso Eliot esplicita nell'autocommento appaiono nella prima, nella terza e nella quinta sezione, venendo a riprodurre graficamente la struttura piramidale della tragedia e la raffigurazione triangolare del fuoco – l'elemento di *The Fire Sermon*, nel centro del poemetto.

L'immagine del cadavere-albero che appare alla fine della prima parte – «That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year?» (vv. 71-72) – sembra una rielaborazione della selva dei suicidi danteschi, trasformati in alberi di cui ci è descritta la graduale crescita:

Cade in la selva, e non l'è parte scelta;
 ma là dove fortuna la balestra,
 quivi germoglia come gran di spelta.
 Surge in vermena e in pianta silvestra [...].
 (*Inf.* XIII 97-100)

Mi pare, inoltre, che nella filigrana dei versi «Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me» (vv. 293-294) posti alla fine della terza parte si intraveda non solo Dante, come dichiara lo stesso Eliot («ricorditi di me che son la Pia. / Siena mi fe', disfecemi Maremma») ⁶⁹, ma anche Virgilio: i versi «Mantua me genuit, Calabri rapuer, tenet nunc / Parthenope [...]» (Virgilio 2000: 49) attribuiti al poeta mantovano in punto di morte e iscritti nel suo epitaffio esprimono il medesimo concetto.

Ritengo infine che nella quarta sezione di *The Waste Land* appaia un riferimento indiretto al *Purgatorio* che avvalora la lettura positiva del percorso intrapreso dal *quester*. Nei versi che precedono l'incontro con Pia dei Tolomei, Dante ha modo di parlare con Bonconte da Montefeltro, che gli racconta della sua morte e del suo corpo travolto dalle acque dell'Archiano in piena nel punto in cui il torrente si getta nell'Arno:

Lo corpo mio gelato in su la foce
trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse
ne l'Arno, e sciolse al mio petto la croce
ch'io fei di me quando il dolor mi vinse:
voltòmmi per le ripe e per lo fondo,
poi di sua preda mi coperse e cinse.
(*Purg.* V 124-129)

Il verso «voltòmmi per le ripe e per lo fondo» (v. 128) richiama alla mente la morte per acqua di Phlebas, che, esattamente come Bonconte, «rose and fell» (v. 316), e ne svela il messaggio spirituale di speranza e salvezza: nella lotta tra un angelo e un demonio per contendersi l'anima di Bonconte alla fine trionferà l'angelo, che salverà l'anima del Ghibellino rapito dalle acque del fiume in piena. Considerando che secondo Zolla «al Graal ghibellino i Guelfi contrapporranno Tannhäuser» (Zolla 1988: 99), i nessi tra il ghibellino Bonconte e *The Waste Land* risultano

⁶⁹ *Purg.* V 133-134.

indirettamente corroborati. Come in *The Tempest* Alonso è creduto an-negato sebbene in realtà sia vivo, così Phlebas non si dissolve del tutto ma, *rising and falling*, sembra subire una metamorfosi marina: «But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange»⁷⁰. I versi con cui si apre la succitata lirica eliotiana su Cristo sembrano illustrare l'idea che il movimento marino di Phlebas alluda sia alla morte che alla vita: «I am the Resurrection and the Life / I am the things that stay, and those that flow» (vv. 1-2). Osservando che Phlebas è «voltato» dalla forza della corrente sia «per le ripe» che «per lo fondo», credo che il verso «Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you» (v. 321) evochi anche una delle tante meditazioni shakespeariane sull'ineluttabilità del morire e sull'intimo legame tra chi è trapassato e chi è ancora in vita: nel raccogliere un teschio appena dissepolto da un becchino, Hamlet esclama melanconicamente «That skull had a tongue in it, and could sing once»⁷¹.

Se si accoglie la teoria di Zolla secondo la quale il «gran veglio» di Creta del canto XIV dell'*Inferno*, «dal petto all'inguine [...] squarciato» (Zolla 1988: 99), evoca il re pescatore malato o ferito, si può affermare che Eliot rimanda sotterraneamente ad altri versi danteschi attraverso il mito che sottende il suo poemetto: la statua del «gran veglio» dantesco si addice perfettamente al significato profondo di *The Waste Land* in quanto simboleggia l'umanità e la sua progressiva corruzione – dall'età dell'oro a quella dell'argento, poi del rame e infine del ferro⁷². Sebbene il titolo del poemetto eliotiano sia riconducibile al profeta Ezechiele – «For I will lay the land most desolate» (*Ez.* 33, 28) – e a *Le morte d'Arthur* di Thomas Malory, mi sembra importante osservare che è proprio nel passo sul «gran veglio», posto tra Roma e l'Egitto («Damiata»), che Dante inventa la formula «paese guasto», la

⁷⁰ *The Tempest* I ii 401-402.

⁷¹ *Hamlet* V i 74.

⁷² Per la statua del «gran veglio» Dante si ispira al profeta Daniele (2, 31-48).

traduzione italiana più adeguata, come già osservato da Mario Melchionda⁷³, per *The Waste Land*:

“In mezzo mar siede un paese guasto”,
diss’ elli allora, “che s’appella Creta [...].

Dentro dal monte sta dritto un gran veglio
che tien volte le spalle inver’ Damiaata
e Roma guarda sì come suo specchio”.

(*Inf.* XIV 94-95. 103-105)

Curiosamente, la parola «DA» pronunciata dal tuono nell’ultima sezione del poemetto eliotiano è interpretata dagli dèi come «Damyata» (un invito all’autocontrollo), termine identico al «Damiaata» dantesco nei suoi costituenti fonologici, anche se diverso per la posizione dell’accento. Damiaata è una città sulle foci del Nilo che per Dante sta a indicare l’oriente: se il «gran veglio» volge le spalle all’oriente e guarda Roma «come suo specchio» per indicare che l’umanità, proveniente dall’oriente, aspetta dall’impero universale di Roma la sua rigenerazione, Eliot, al contrario, ritiene possibile trovare in oriente il *lapis* che possa guarire il mondo occidentale⁷⁴.

⁷³ Eliot (1986: 33. 35). Si veda anche Melchionda (2015). Innovando la tradizione ormai radicata in Italia di tradurre il titolo *The Waste Land* con *La terra desolata* (Praz, Chinol, Sanesi, Serpieri), nella sua recente edizione e traduzione del poemetto Carmen Gallo propone *La terra devastata* (Eliot 2021). Per le traduzioni del titolo di *The Waste Land*, si veda Peron (2014). Cfr. anche Stevanato (2021).

⁷⁴ Si ricordi che nel 1918 Oswald Spengler pubblica l’influentissimo *Il tramonto dell’Occidente* (Spengler 1918).

4. «FISHING, WITH THE ARID PLAIN BEHIND ME»

TIRESIA COME ERMA BIFRONTI

Alla luce dei frammenti raccolti sinora, credo che nel mosaico di *The Waste Land*⁷⁵ si possa scorgere un messaggio di fiducia e che i numerosi segni incoraggianti siano individuabili, oltre che nell'epigrafe e nella dedica, a partire dal suo centro esatto, *The Fire Sermon*: è vero che la presenza di sant'Agostino in questa sezione può essere letta come un ulteriore riferimento all'inferno poiché egli indaga l'esistenza e l'origine del male e la sua definizione dell'inferno è alla base del concetto cristiano di questa dimensione oltretterrena⁷⁶, ma è anche vero che egli si sofferma sul potere purificatore dell'*ignis purgatorius*⁷⁷ e rende concreta e viva l'idea di redenzione, rinascita e salvezza in quanto, come il Buddha evocato nel titolo di questa sezione, dalla vita dissoluta approda all'ascesi, da peccatore diviene un santo. Non si dimentichi che Agostino getta una luce di speranza sull'intero poemetto in quanto interpreta la Sibilla come profetessa di Cristo.

Tiresia nel centro preciso di *The Waste Land* ha, si direbbe, la funzione di un Giano bifronte – o di un «gran veglio» posto tra oriente e occidente – che si volge indietro con dolore e guarda avanti con speranza: come un'erma bifronte, Tiresia è uomo e donna, passato e futuro. Studiando la frequente androginia di Giano (Janus-Jana, figura assai vicina al *rebis* degli alchimisti), Guénon menziona un manoscritto del quindicesimo secolo «che raffigura esplicitamente Cristo sotto le sembianze di Giano»: questo *Janus bifrons* cristologico si presenta «con un viso maschile e uno femminile, come si vede assai frequentemente» (Guénon 2000: 117-118). Si ricordi che in una delle liriche che in origine accompagnavano *The Waste Land* Eliot rappresenta Cristo come una divinità androgina: «I am the husband and the wife». A ben vedere,

⁷⁵ Si deve a Curtius l'idea che la composizione di *The Waste Land* sia associabile alla tecnica del mosaico (Curtius 1924: 366).

⁷⁶ Per una storia e definizione dell'inferno, si vedano Minois (1994), Le Goff (1982), Collin de Plancy (1980).

⁷⁷ *Enchiridion* 69. Per l'idea di *poenae purgatoriae* si veda *De civitate Dei* XXI 13. 16.

lo stesso Graal ha una natura doppia – infernale e paradisiaca – se si osserva che secondo la leggenda accolta da Wolfram esso è un *lapis*, e concretamente uno smeraldo, perduto da Lucifero durante la propria caduta dal diadema che portava sulla fronte e poi posto da Dio nell'Eden: come riporta Guénon, il Graal rappresenta il cuore di Cristo, il paradiso, il centro – come Tiresia.

Sebbene Steven Helmling sostenga che Tiresia è presentato da Omero, Sofocle, Euripide e Ovidio come poco 'empatico' nei confronti di coloro ai quali rivolge le sue profezie nefaste (Helmling 1990: 148), in realtà il Tiresia di *The Waste Land* soffre – e «pre-soffre» – con l'umanità tutta, evocando ancora una volta il Cristo, Parsifal e *The Tempest*. Così come Kundry esclama rivolta a Parsifal «Se tu nel cuore accogli / solo gli altrui dolori, / accogli ora anche i miei!» e lo stesso Parsifal dichiara «Per sentieri d'erranza e di dolore io son venuto»⁷⁸, giunti quasi alla fine del dramma Gurnemanz dirà al «puro folle»

Tu – puro,
che soffri e porti compassione,
che sai, e porti salvezza!
Come tu del redento i dolori hai dolorato,
così l'ultimo peso togli ora dal suo capo!
(*Parsifal* III 1128-1132)

Le parole con cui Miranda comunica al padre il proprio turbamento – «O, I have suffered / With those that I saw suffer»⁷⁹ – esprimono un'idea di dolore e compassione per l'umanità tutta affine a quella di Parsifal e, soprattutto, del Tiresia eliotiano: «And I Tiresias have foresuffered all» (v. 243).

Pur degradato – come la Sibilla dell'epigrafe e come la figura del poeta – e ridotto a prevedere e 'pre-soffrire' lo squallore della quotidianità urbana, il Tiresia di *The Waste Land* si pone come messaggero di

⁷⁸ *Parsifal* II 840-842; III 1020.

⁷⁹ *The Tempest* I ii 5-6.

compassione e speranza, come il Parsifal wagneriano e la Miranda shakespeariana: se il dramma di Wagner si conclude con la guarigione del re pescatore grazie a Parsifal-Cristo, *The Tempest* è una tragicommedia organizzata in maniera circolare che, attraverso un percorso purgatorio di espiazione, purificazione e redenzione, si conclude con la riconciliazione (alchemica) degli opposti e il perdono generale, riflettendo il fine di salvezza e rinascita cui aspira il *quester* di *The Waste Land*.

L'ultimo verso del sonetto *Parsifal* di Paul Verlaine, pubblicato nella *Revue wagnérienne* l'8 gennaio del 1886 e citato da Eliot nella sezione centrale del poemetto («*Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!*», v. 202), conferma un'interpretazione di *The Waste Land* aperta alla speranza. Allontanandosi dal dramma wagneriano, il poeta francese immagina che la voce dei fanciulli che cantano dalla cupola si oda alla fine del dramma, quando il re pescatore è finalmente guarito, il Graal viene mostrato e Parsifal prende il posto del re⁸⁰:

Il a guéri le roi, le voici roi lui-même,
 Et prêtre du très saint Trésor essentiel.
 En robe d'or il adore, gloire et symbole,
 Le vase pur où resplendit le Sang réel.
 – Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole.
 (*Parsifal*, vv. 10-14)

Il fatto che nel *Parsifal* di Wagner la cupola in cui è custodito il Graal presenti una luna e un sole⁸¹ rimanda ancora una volta all'alchimia, al concetto di androginia e al Cristo. Se la *conjunctio* alchemica, cioè l'unione dei contrari, è rappresentata dall'unione di un sole e di una luna e dal 'matrimonio' di un re vestito di rosso e di una regina vestita di bianco, nell'iconologia medievale il Cristo è frequentemente raffigurato

⁸⁰ Nel *Parsifal* di Wagner i fanciulli che cantano dal sommo della cupola appaiono invece all'inizio del dramma, nel primo atto (I 346-347).

⁸¹ «Nella vòlta della cupola centrale, il sole e la luna, rispettivamente raffigurati con diamanti e topazi, diffondono splendore anche di notte» (Manacorda, in Wagner 1982: 185).

tra una luna e un sole che convergono in lui, a porre in evidenza il fatto che egli consiste di entrambe le dimensioni. Analizzando una tavoletta d'avorio amalfitana della fine dell'undicesimo secolo che presenta «Jesus di Nazareth» esattamente in questa guisa, Vittorio Formentin spiega che il sole e la luna convergono nel Cristo per sottolineare il «momento supremo della redenzione»:

nei due angoli superiori, a destra e a sinistra del Crocifisso, sono effigiati la Luna e il Sole, [...] affiancati sul lato interno dai *tituli* «LUNA» e «SOL», quest'ultimo a lettere specularmente invertite, a sottolineare fin dalla disposizione della scrittura la convergenza del creato verso il Salvatore nel momento supremo della redenzione. (Formentin 2015: 8)

Il *Rosarium philosophorum*, un testo di alchimia pubblicato anonimamente nel 1550 a Francoforte e attribuito ad Arnau de Vilanova, documenta la consuetudine di raffigurare visivamente le 'nozze chimiche' attraverso l'immagine di un re d'oro (o rosso) e una regina d'argento (o bianca) che si tengono per mano mentre poggiano i piedi su un sole e una luna: in maniera assai interessante, l'illustrazione con cui si conclude il *Rosarium philosophorum* mostra Gesù Cristo intento ad abbandonare il sepolcro, ossia nel preciso momento della risurrezione.

Oltre ai segnali di speranza all'interno di *The Waste Land* appena menzionati, si ricordi che Virgilio interpreta un oracolo della Sibilla cumana come l'annuncio del fanciullo che salverà il mondo (interpretato come Cristo da Lattanzio e Agostino) e che la caverna della profetessa è simbolo di nascita e rinascita. Se la dedica a Ezra Pound contiene le fiamme purificatrici del purgatorio, all'interno del poemetto ci sono numerosi riferimenti al Cristo, appaiono allusioni al processo alchemico – la cui riuscita porta alla 'rinascita' – e, tra le righe, si legge il messaggio di salvezza spirituale implicito nella vicenda di Bonconte da Montefeltro e quello di salvezza sociopolitica implicito nella statua del «gran veglio». Le affinità tra Tiresia, il Parsifal di Wagner e la Miranda di *The Tempest*, accomunati dal dolore e dalla compassione nei confronti dell'umanità, infine, accostano il profeta androgino alla figura

del Cristo. Il Tiresia eliotiano – Cristo bifronte, uomo e donna, sole e luna, oriente e occidente – guarda avanti con una possibile speranza e una profonda compassione e lascia «la terra arida» allo sguardo dolente che si volge indietro, verso il passato (*behind me*), come fanno il re pescatore e il *quester* del poemetto:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me.
(*The Waste Land*, vv. 424-425)

Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Lingue e Letterature,
Comunicazione, Formazione e Società
milena.romero@uniud.it

BIBLIOGRAFIA

- Ackroyd, P.
1984 *T.S. Eliot. A Life*, Simon and Schuster, New York.
- Agostino
1948 *De civitate dei*, G.A. D’Elia, Napoli.
- 2001 *Fede, speranza, carità: Enchiridion*, a cura di Luigi Alici, Nuova biblioteca agostiniana, Roma.
- Alighieri, D.
1993 [1968] *La divina commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.

Anacreonte

1984 [1993] *Anacreontea*, a cura di Martin L. West, Teubner, Stuttgart – Leipzig.

Bible

1997 *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha*, a cura di R. Carroll e S. Prickett, Oxford University Press, Oxford.

Bloom, H. (a cura di)

2007 *T.S. Eliot's The Waste Land*, Chelsea House, New York.

Carroll, L.

1998 *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, a cura di H. Haughton, Penguin, London.

Collin de Plancy, M.

1980 [1845] *Dictionnaire infernal*, Slatkine, Genève.

Contini, G.

1976 [1965] *Filologia ed esegesi dantesca*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, pp. 113-142.

Curtius, E.R.

1924 *T.S. Eliot*, in Id., *Studi di letteratura europea*, il Mulino, Bologna, 1963, pp. 362-407 (versione originale: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, A. Francke AG Verlag, Bern, 1950).

Eliade, M.

1983 *Mefistofele e l'androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma.

Eliot, T.S.

1932 *Selected Essays*, Faber and Faber, London.

1934 *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy*, Faber and Faber, London.

1950 *What Dante Means to Me*, in Id., *To Criticize the Critic*, Farrar, Straus, Giroux, New York, pp. 125-135.

1957 [1920] *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London.

1965 *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London.

1971 *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di V. Eliot, Faber and Faber, London.

1986 [1976] *The Waste Land*, a cura di M. Melchionda, Mursia, Milano.

1996 *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, a cura di C. Ricks, Harvest-Harcourt, San Diego.

2018 [1985] *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano.

2021 *La terra devastata*, a cura di C. Gallo, Il saggiaiore, Milano.

Formentin, V.

2015 *Volgare o latino? Le 'didascalie identificative' d'età romanica tra grammatica e storia*, in «Studi di grammatica italiana», 34, pp. 1-20.

- Frazer, J.G.
1922 [1880-1915] *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Macmillan, London.
- Fuchs, D.
2012 *The Bavarian-Austrian Subtext of T.S. Eliot's The Waste Land*, in «Poetica», 44/3-4, pp. 379-393.
- Gilbert, S.
1999 'Rats Alley': *The Great War, Modernism, and the (Anti)Pastoral Elegy*, in «New Literary History», 30, pp. 179-201.
- Gold, M.K.
2000 *The Expert Hand and the Obedient Heart: Dr. Vittoz, T.S. Eliot, and the Therapeutic Possibilities of The Waste Land*, in «Journal of Modern Literature», 23/3-4, pp. 519-533.
- Gordon, L.
1977 *Eliot's Early Years*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- Gray, C. Jr.
1974 *The Symbolic Role of Wolfram's Feirefiz*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 73/3, pp. 363-374.
- Guénon, R.
2000 [1975] *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano (versione originale: *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962).
- Hartveit, L.
1975 *The Voices of The Waste Land*, in «American Studies in Scandinavia», 7/1, pp. 1-15.

- Harvey-Jellie, W.
1938 *T.S. Eliot Among the Prophets?*, in «The Dalhousie Review», pp. 83-90.
- Hauck, C.
2009 *Not One, Not Two: Eliot and Buddhism*, in *A Companion to T.S. Eliot*, a cura di D.E. Chinitz, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 124-152.
- Helmling, S.
1990 *The Grin of Tiresias: Humor in The Waste Land*, in «Twentieth Century Literature», 36/2, pp. 137-154.
- Hyman, S.E.
1965 *Jessie Weston and the Forest of Broceliande*, in «The Centennial Review», 9/4, pp. 509-521.
- Inni omerici*
1999 [1975] a cura di Filippo Càssola, Arnoldo Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- Jones, F.
1966 *T.S. Eliot Among the Prophets*, in «American Literature», 38/3, pp. 285-302.
- Joyce, J.
2000 [1914] *Dubliners*, Oxford University Press, Oxford.
- Kenner, H.
1959 *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, McDowell, Obolensky, New York.

2007 *The Waste Land*, in *T.S. Eliot's The Waste Land*, a cura di H. Bloom, Chelsea House, New York, pp. 7-34.

Kenner, H. (a cura di)

1962 *Twentieth Century Views: A Collection of Critical Essays*,
Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.

Koestenbaum, W.

2007 *The Waste Land: T.S. Eliot's and Ezra Pound's Collaboration on Hysteria*, in *T.S. Eliot's The Waste Land*, a cura di H. Bloom, Chelsea House, New York, pp. 167-192.

Krückmann, P.O.

2001 *The King and his Castle: Neuschwanstein*, Prestel Verlag, Munich.

La Chance, P.R.

1971 *The Function of Voice in The Waste Land*, in «Style», 5/2, pp. 101-118.

von Larisch-Wallersee, M.

1898 *Ein Königsmärchen*, M. Spohr, Leipzig.

1913 *My Past: Reminiscences of the Courts of Austria and Bavaria; together with the True Story of Events Leading up to the Tragic Death of Rudolph, Crown Prince of Austria*, G.P. Putnam's Sons, New York – London (versione originale: *Meine Vergangenheit*, Verlag Es werde Licht, Berlin, 1913).

Le Goff, J.

1982 *Le naissance du purgatoire*, Gallimard, Paris.

Lewalski, B.K.

1985 *Inspiration and Literary Art: The Prophet-Poets of Paradise Lost*, in Ead., *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, pp. 25-54.

2003 [2000] *The Life of John Milton. A Critical Biography. Revised Edition*, Blackwell, Malden – Oxford – Melbourne.

Mazzoni, F.

1967 *Saggio di un nuovo commento alla «Divina commedia», Inferno – canti I-III*, Sansoni, Firenze.

McIntosh, C.

2012 *Ludwig II of Bavaria, the Swan King* (1982), Tauris, London – New York.

McNelly Kearns, C.

1987 *T.S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*, Cambridge University Press, Cambridge.

Melchionda, M.

2015 *La terra guasta: una traduzione (1992)*, in *Lingue e contesti. Studi in onore di Alberto M. Mioni*, a cura di M.G. Busà e S. Gesuato, Cleup, Padova, pp. 963-989

Miller, J.E. Jr.

1977 *T.S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, Pennsylvania State University Press, University Park.

Minois, G.

1994 *Histoire de l'enfer*, Presses Universitaires de France, Paris.

Moody, A.D.

1994 *T.S. Eliot: Poet*, Cambridge University Press, Cambridge.

1996 *Tracing T.S. Eliot's Spirit. Essays on his poetry and thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

Morris, G.L.K.

1954 *Marie, Marie, Hold on Tight*, in «Partisan Review», 21, pp. 231-233, ora in *Twentieth Century Views: A Collection of Critical Essays*, a cura di H. Kenner, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1962, pp. 86-88.

Ovidio

1994 [1979] *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino.

Paige, D.D.

1950 *Letters of Ezra Pound*, in «The Hudson Review», 3/1, pp. 53-65.

Perinot, C.

2011 *Jean Verdenal, An Extraordinary Young Man: T.S. Eliot's mort aux Dardanelles*, in «South Atlantic Review», 76/3, pp. 33-50.

Peron, G.

2014 Not only the title. *Interpretazioni del titolo nelle traduzioni europee di The Waste Land*, in 'Abeunt studia in mores'. *Saggi in onore di Mario Melchionda*, a cura di G. Brunetti e A. Petrina, Padova University Press, Padova, pp. 257-275.

Peter, J.

1952 *A New Interpretation of The Waste Land*, in «Essays in Criticism», 2/3, pp. 242-266.

Platone

1984 [1971] *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma – Bari, 9 voll.

- Raine, C.
2006 *T.S. Eliot*, Oxford University Press, Oxford.
- Rodgers, A.T.
1983 'He Do the Police in Different Voices': *The Design of The Waste Land*, in «College Literature», 10/3, pp. 279-293.
- Schwartz, D.
1954 *T.S. Eliot's Voice and His Voices*, in «Poetry», 85/3, pp. 170-176.
- Serpieri, A.
1990 [1973] *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna.
- Shakespeare, W.
1982 *Hamlet*, a cura di H. Jenkins, Arden Shakespeare, Methuen, London – New York.

1987 *The Complete Oxford Shakespeare*, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford University Press, Oxford, 3 voll.

2002 *The Complete Sonnets and Poems*, a cura di C. Burrow, Oxford University Press, Oxford.

2016 *King Lear*, a cura di B.A. Mowat e P. Werstine, Folger Shakespeare Library, Simon and Schuster, New York.

2017 *Othello*, a cura di B.A. Mowat e P. Werstine, Folger Shakespeare Library, Simon and Schuster, New York.
- Sharpe, T.
1991 *T.S. Eliot. A Literary Life*, Palgrave-Macmillan, New York.

Sloane, P.

2001 *Richard Wagner's Arthurian Sources, Jessie L. Weston, and T.S. Eliot's The Waste Land*, in «Arthuriana», 11/1, pp. 30-53.

Spengler, O.

1918 *Der Untergang des Abendlandes*, Braumüller Verlag, Wien.

Steiner, R.

1983 *Parsifal e Amfortas. I misteri dell'Oriente e del cristianesimo*, Tilopa, Roma.

Stevanato, S.

2021 *Le terre plurime di T.S. Eliot. Confrontarsi oggi con la Waste Land*, in «Allegoria», 84, pp. 117-129.

Virgilio

2000 [1978] *Bucoliche*, a cura di A. La Penna e L. Canali, Fabbri, Milano.

2011 [1967] *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino.

Wagner, R.

1982 [1940] *Parsifal*, a cura di G. Manacorda, Sansoni, Firenze.

Waldron, P.

1993 *The Music of Poetry: Wagner in The Waste Land*, in «Journal of Modern Literature», 18/4, pp. 421-434.

Weston, J.L.

1993 [1920] *From Ritual to Romance*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Zolla, E.

1988 *Archetipi*, Marsilio, Venezia.