

Elena Munafò
“Sapienza” Università di Roma

L'episodio di Emmaus in *The Waste Land* di T. S. Eliot

Abstract:

This brief essay aims to underline the importance of the reference to the Emmaus story in the last part of *The Waste Land* by T. S. Eliot. Starting from the analysis of the notes written by the author himself, the work intends to study the reasons of Eliot's reticence to quote the Gospel of Luke expressly, and it suggests a particular interpretation of the reference to the Shackleton's expedition to the South Pole. Through the analysis of Eliot's allusions to the New Testament, as well as to Dante, Shakespeare, Ovidio and the Tarot pack of cards, the essay proposes to consider Eliot's rewriting of the Emmaus story as an invitation to the reader to take an active part in the interpretation of the poem. Moreover, the work presents the connection between the «third who walks» and the «compound ghost» of *Little Gidding* as a signal of a distant hope of redemption in *The Waste Land*.

Who is the third who walks always beside you?
T. S. Eliot

Nella nota introduttiva all'ultimo movimento di *The Waste Land*, *What the Thunder Said*, Eliot dichiara che i tre temi da lui affrontati in questa sezione sono «il viaggio ad Emmaus, l'avvicinamento alla Cappella Perigliosa e la presente decadenza dell'Europa orientale»¹. Come

¹ Nota dell'autore a *What the Thunder Said* in T. S. Eliot, *The Waste Land and Other Poems*, a cura di Frank Kermode, Penguin, New York 2003. Per la traduzione italiana, salvo indicazioni contrarie, il testo di riferimento è quello di Alessandro Serpieri in T. S. Eliot, *La terra desolata*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2006, p. 134. La presenza della scena di Emmaus è già annunciata nella prima sezione del poema, *The Burial of the Death*, nella nota al verso 46, dove il poeta dichiara di associare liberamente la carta dell'*Hanged Man* al Dio impiccato di Frazer e «alla figura incappucciata nel passo dei discepoli che vanno ad Emmaus, nella parte V».

spesso accade con le indicazioni di Eliot, anche in questo caso il lettore ha l'impressione che il poeta lasci molto al non detto, suggerendo una direzione che non sempre sarà facile seguire all'interno del testo. In questo caso, come nella nota introduttiva all'intero poema, o nel riferimento a Tiresia in *The Fire Sermon*, Eliot fornisce una segnalazione per la lettura di un brano che ha un ruolo centrale per la comprensione del poema.

Siamo all'inizio dell'ultima sezione di *The Waste Land*, il movimento precedente si è concluso con la morte per acqua di Fleba il fenicio e il tono generale del poema ha subito un pesante cambiamento: non c'è quasi più traccia dell'inversione ironica e del gioco parodistico che caratterizza i primi tre movimenti dell'opera. Come sottolinea Serpieri², le citazioni esplicite diminuiscono progressivamente nel corso del componimento, mentre il poeta assume un tono profetico, quasi allegorico. Si assiste al passaggio dalla descrizione del mondo contemporaneo a quella dello scenario di una ricerca interiore, forse di una pace spirituale. L'evoluzione è già chiaramente riscontrabile nell'*incipit* del movimento, dove la descrizione della sterilità della terra è condotta attraverso immagini che rimandano in maniera diretta ad alcune scene della passione e della morte di Cristo, secondo la versione del Vangelo di Matteo e di quello di Giovanni:

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains³

²Cfr. A. Serpieri, "Introduzione" in *Ivi*, pp. 44 - 45.

³ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 322-327. «Dopo la luce delle torce rossa su facce sudate/ Dopo il gelido silenzio dei giardini/ Dopo l'agonia in luoghi pietrosi/ Le grida e i pianti/ Prigione e palazzo ed eco/ Di tuono di primavera su montagne

In particolare, «la luce delle torce rossa» rimanda alla descrizione del momento del tradimento nel Vangelo di Giovanni, dove si dice che Giuda si recò all'orto dei Getsemani «con lanterne fiaccole ed armi»⁴, mentre «il gelido silenzio dei giardini» riecheggia la preghiera disperata dell'orto dei Getsemani⁵ e «l'agonia in luoghi pietrosi» indica in modo piuttosto chiaro il martirio della via crucis⁶. Si tratta di tre momenti del calvario in cui emerge fortemente la componente umana della figura di Cristo, elemento che permette ad Eliot di ricollegarsi alla tematica, presente fin nei suoi primi scritti, dell'isolamento dell'individuo e dell'impossibilità di comunicare, che in *The Waste Land* compare già in *The Burial of the Dead* e che viene ripresa negli ultimi versi del poema, dimostrando di essere una delle costanti che unificano l'intero componimento.

L'anafora con cui si apre questa sezione sottolinea il cambiamento profondo che è intercorso rispetto ai versi precedenti: siamo nel «dopo», è successo qualcosa che ha cambiato completamente lo scenario, capovolgendo il valore dei simboli e degli elementi che sono stati presentati fino a questo momento. Il poeta ha raccontato il naufragio di un marinaio fenicio, la fine della sua vita e la trasformazione da lui subita negli abissi marini, e subito dopo presenta un'altra morte, altrettanto drammatica, che è descritta con le parole della Passione di Cristo. Tra le due sorti si crea in questo modo un profondo legame: la storia di Fleba, annegato nel vortice dantesco, si

lontane».

⁴ Giovanni 18, 2.

⁵ Matteo 26, 36-44.

⁶ Il tuono che dà il titolo a questa sezione del poema è un richiamo alla morte di Cristo nel Vangelo di Matteo (27, 51), ma rappresenta anche un riferimento al momento di rinascita nei riti della vegetazione e la voce di Dio nel testo sacro delle Upanishad. Sarà a partire da quest'ultimo collegamento che Eliot farà parlare il tuono nei versi 399-422.

sovrappone a quella del Dio uomo, Adone o Cristo, che muore e risorge.

Il riferimento alla crocifissione è reso ancora più esplicito dai versi conclusivi del primo periodo, dove ritorna anche il tema dei morti viventi, gli ignavi dell'inferno dantesco che in *The Burial of The Dead* sono stati presentati come abitanti della terra desolata: «He who was living is now dead. We who were living are now dying. With a little patience»⁷.

Il legame con la prima sezione di *The Waste Land* continua anche nei versi immediatamente successivi, dove il paesaggio prende forma attraverso l'iterazione dei termini *water/rock* che, ripetuti ossessivamente, contribuiscono alla definizione dello scenario in cui comparirà la misteriosa figura incappucciata sulla cui identità si interrogano gli uomini in viaggio verso la Cappella Perigliosa. Il lettore assiste però alla scena da una prospettiva che sembra molto diversa da quella dei versi di *The Burial of The Dead*: se lì a parlare era un profeta dell'Antico Testamento, che come Ezechiele invitava il «Figlio dell'uomo» a rifugiarsi all'ombra della roccia rossa, dove gli avrebbe mostrato «la paura in un pugno di polvere»⁸, qui il punto di vista cambia radicalmente e sembra che a parlare sia il pellegrino che intraprende il viaggio attraverso questa terra, verso una meta che non riesce a raggiungere.

L'acqua, elemento dal valore ambiguo all'interno del poema, che ha causato la morte dell'ultimo personaggio presentato dal poeta, diventa qui un'esigenza vitale: il simbolismo è rovesciato, senza l'acqua non è possibile pensare, non si può stare seduti né sdraiarsi, non esiste né silenzio né solitudine. A questo punto il viaggiatore, giunto all'ombra della roccia, si rende conto che non è possibile trovare riparo, che non esiste nulla che possa sollevarlo dalla sua ricerca. Non invoca più la

⁷ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 329-330. «Colui che era vivo è ora morto/ Noi che eravamo vivi stiamo ora morendo/ Con un po' di pazienza».

⁸ *Ivi*, v. 30.

presenza dell'acqua, ma il suo suono, perché se ci fosse anche solo il tintinnio della goccia sulla roccia, mimato onomatopeicamente dal poeta attraverso il canto del tordo eremita, sarebbe forse possibile pensare.

All'interno di questo contesto, Eliot riscrive l'episodio di Emmaus in sette versi che iniziano e finiscono con una domanda, forse rivolta al lettore, dalla cui interpretazione può derivare un'apertura del poema verso una lontana speranza di redenzione e salvezza, o una sua chiusura definitiva. Il racconto dell'incontro con una presenza misteriosa lungo la via viene rielaborato all'interno del simbolismo della terra desolata, alla luce della leggenda del Graal, della lettura dantesca e della storia contemporanea. La sovrapposizione di questi e altri elementi crea una figura dall'identità indefinita, che si presenta come stratificazione di miti e personaggi, un «*compound ghost*»⁹ dalle molteplici sfumature.

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
- But who is that on the other side of you?¹⁰

⁹ T. S. Eliot, *Four Quartets*, Faber & Faber, Londra, 2001, vv. 92-96. «I caught the sudden look of some dead master/ Whom I had known, forgotten, half recalled/ Both one and many; in the brown baked features/ The eyes of a familiar compound ghost/ Both intimate and unidentifiable.» L'edizione italiana di riferimento è, salvo diverse indicazioni, T. S. Eliot, *Quattro quartetti in Opere (1939-1962)*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 2003.

¹⁰ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 359-365. «Chi è il terzo che ti cammina sempre accanto?/ Quando conto, ci siamo soltanto tu ed io insieme,/ Ma quando guardo avanti alla strada bianca/ C'è sempre un altro che ti cammina accanto/ Scivolando avvolto in un mantello bruno, incappucciato/ Non so se uomo o donna/ - Ma chi è che ti sta all'altro fianco?».

Durante il cammino attraverso il deserto compare una misteriosa presenza, visibile eppure inafferrabile. Chi parla si rivolge a qualcuno che è insieme a lui, ma sembra non ricevere risposta. Al lettore non viene detto nulla né sull'identità di questi due personaggi né su quella dell'individuo di cui percepiscono l'esistenza. Se, nella speranza di trovare qualche chiarimento, egli si rivolge alla nota di Eliot, troverà un'indicazione vaga e inaspettata: «The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there were one more member that could actually be counted»¹¹.

Invece di indicare il richiamo al brano del Vangelo di Luca, che in questi sette versi è più esplicito che in qualsiasi altro punto del poema, Eliot preferisce fare riferimento ad un viaggio per mare finito in naufragio e all'illusione allucinata di tre uomini allo stremo delle forze. Il risultato è un cortocircuito narrativo che impedisce al lettore di identificare chiaramente la figura che compare: se infatti Eliot avesse indicato in calce a questi versi il terzo vangelo, il personaggio incappucciato avrebbe perso il suo carattere di mistero e inquietudine, sovrapponendosi perfettamente alla figura che nel resoconto di Luca accompagna il viaggio dei discepoli verso Emmaus, il Cristo Risorto. La scelta di fare riferimento alla spedizione di Shackleton, riprendendo il tema del viaggio per mare e della morte per acqua su cui si era chiusa la sezione precedente, consente invece di mantenere il dubbio e l'ambiguità di questo episodio, costringendo il lettore a partecipare alla scena e all'eventuale riconoscimento, prendendo posizione. Non è un caso che qui venga apostrofata nuovamente la seconda persona, *you*,

¹¹ *Ivi*, p. 137. Nota dell'autore al verso 360. «I versi seguenti sono stati ispirati dalla relazione di una delle spedizioni antartiche (non ricordo quale, ma credo una di Shackleton): vi si riferiva che il gruppo degli esploratori, allo stremo delle forze, aveva continuamente l'illusione che ci fosse una persona in più di quante se ne potessero davvero contare».

come nel finale di *The Burial of the Dead*, dove il poeta si rivolgeva al lettore con le parole di Baudelaire, «You! Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!»¹².

Per comprendere per quale motivo Eliot abbia scelto di aggiungere questa nota, apparentemente incomprensibile, può essere utile vedere il brano a cui il poeta rimanda e quello di cui evita l'esplicita menzione.

1. *Endurance. La spedizione di Shackleton*

Come si è visto, Eliot fa riferimento ad un episodio raccontato nel resoconto di una spedizione antartica e, per rendere il compito del lettore ancora più difficile, dichiara di non ricordare di quale viaggio si tratti esattamente, aggiungendo subito dopo che probabilmente la fonte di tale racconto è uno dei diari di Shackleton: Eliot naturalmente ricorda il brano a cui si sta riferendo e, soprattutto, conosce il valore che questa citazione ha per un lettore degli anni '20 del secolo scorso.

Sir Ernest Shackleton è uno degli esploratori più noti del tempo, famoso per aver compiuto due viaggi in Antartide con la speranza di riuscire a conquistare il Polo Sud sotto la bandiera inglese. Costretto a tornare dal suo secondo viaggio per una malattia contratta durante la spedizione, Shackleton assiste dall'Inghilterra alla conquista del Polo da parte del norvegese Amundsen, nel 1912, e due anni dopo decide di tornare in Antartide con l'obiettivo di compiere con una spedizione britannica l'ultima impresa ancora rimasta intentata: l'attraversamento del continente antartico dal mare di Weddel al mare di Ross, passando per il Polo.

Carica di speranze, la spedizione parte dalla Georgia del Sud su una nave dal significativo nome di *Endurance*, ma dopo solo nove giorni di navigazione rimane bloccata nei ghiacci, costringendo l'intero

¹² *Ivi*, v. 76. Il verso è ripreso dalla chiusa della poesia introduttiva dei *Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire, dal titolo *Au Lecteur*.

equipaggio di ventisette uomini a fare naufragio sul *pack* alla deriva sul mare di Weddel.

La storia della spedizione dell'*Endurance* ha forti analogie con quella raccontata da Eliot nella prima versione di *Death by Water* dove, prima che Ezra Pound intervenisse pesantemente eliminando complessivamente ottantatré versi su novantatré, era narrata la storia di una missione di pesca al Polo Nord, partita sotto ottimi auspici e trasformatasi poi in tragedia, attraverso riferimenti incrociati al ventiseiesimo canto dell'*Inferno* dantesco, a *Ulysses* di Tennyson, *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge e *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* di Poe¹³.

Il rimando al tema del naufragio e della morte per acqua, costruito attraverso la citazione della spedizione di Shackleton, crea indirettamente un collegamento tra la sorte di Fleba e quella dei personaggi in viaggio attraverso la terra desolata, attribuendo alla figura incappucciata un valore ambiguo e inquietante.

Se è vero che il riferimento al naufragio dell'*Endurance* modifica pesantemente il valore dell'episodio di Emmaus in *The Waste Land*, inserendo nella scena una forte componente drammatica, va però notato che questo richiamo può essere inteso in maniera duplice: negativa, se si considera esclusivamente la spedizione come un fallimento che ha messo a rischio la vita di ventisette uomini, ma positiva se si considera che la distruzione dell'*Endurance* si risolve senza perdite e che tutto l'equipaggio torna a casa sano e salvo. Si tratta di un naufragio che ha alcuni aspetti in comune con quello, illusorio, raccontato in *The Tempest* di Shakespeare: anche in questo caso non ci sono vittime e il rischio di morte si trasforma in una rinascita, in una

¹³ La prima versione di *The Waste Land* è stata pubblicata integralmente in edizione italiana con il testo a fronte nel volume T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli, 1985.

resurrezione¹⁴. Con il riferimento alla storia di Shackleton, Fleba e Cristo tornano a sovrapporsi.

Dunque Eliot evita di riferirsi a Luca direttamente, ma anche nell'ambiguo rimando a Shackleton sono presenti i temi della metamorfosi e della rinascita, così importanti nell'impianto mitico del poemetto. Se quindi si considera il naufragio dell'*Endurance* come il presupposto per una rigenerazione e un ritorno alla vita, il riferimento a questa storia all'interno di *The Waste Land* non va inteso solo come negativo, ma come la citazione di *The Tempest* in *The Burial of the Death*, può avere un valore positivo, di apertura verso una speranza di rinascita.

Inoltre, l'episodio indicato da Eliot nella nota può essere interpretato in due modi diversi: Shackleton racconta che nella marcia attraverso la Georgia del Sud lui e i suoi compagni hanno avuto l'impressione che ci fosse un altro insieme a loro. Dal resoconto di tale esperienza, sembra che questa presenza avesse un carattere rassicurante, dal momento che essa viene presentata come un intervento della Provvidenza:

When I look back at those days I have no doubt that Providence guided us, not only across those snowfields, but across the storm-white sea that separated Elephant Island from our landing-place on South Georgia. I know that during that long and racking march of thirty-six hours over the unnamed mountains and glaciers of South Georgia it seemed to me often that we were four, not three. I said nothing to my companions on the point, but afterwards Worsley said to me, "Boss,

¹⁴ Com'è noto, il riferimento a *The Tempest* è uno dei più importanti leit motive del poema: dalla sua interpretazione può derivare infatti la lettura dell'intero componimento. *The Tempest* compare per la prima volta in *The Burial of the Death* nel mazzo di carte di Madame Sosostriis, dove il v. 48, «Those are pearls that were his eyes, Look!», è una citazione esplicita dall'opera di Shakespeare. Tale verso viene ripreso anche in *A Game of Chess* (v. 124), ma il collegamento con *The Tempest* continua in maniera più o meno implicita lungo tutto il poema, passando dall'intera sezione *Death by water* a *The Fire Sermon*, dove i versi 189-194 rimandano ancora una volta al naufragio illusorio in cui Ferdinando crede sia morto suo padre.

I had a curious feeling on the march that there was another person with us”. Crean confessed to the same idea. One feels “the dearth of human words, the roughness of mortal speech” in trying to describe things intangible, but a record of our journeys would be incomplete without a reference to a subject very near to our hearts¹⁵.

L’espressione tra virgolette è una citazione tratta dal poema *Endymion* di John Keats, in cui il poeta si lamenta della povertà del linguaggio umano per descrivere cose intangibili «*O dearth/ Of human words! Roughness of mortal speech!*»¹⁶. Il riferimento a Keats, usato per indicare l’incapacità dell’uomo di esprimere chiaramente i propri pensieri e quindi di giungere ad una conoscenza perfetta, rimanda all’ambiguità della scena in Eliot, dove alla visione allucinata degli esploratori si affianca l’apparizione della divinità tornata alla vita, così com’è narrata nel terzo vangelo. Quella che nel resoconto di Shackleton era descritta come una «strana sensazione», «a curious feeling», nella nota di Eliot diventa infatti un’illusione¹⁷, termine che sottolinea il carattere allucinatorio e indefinito della presenza avvertita.

La scelta di fare riferimento alla storia di Shackleton ha probabilmente proprio l’obiettivo di acuire l’ambiguità di una parte del

¹⁵ E. Shackleton, *South*, Penguin, New York, 2004, p. 267: «Quando ripenso a quei giorni non dubito che la Provvidenza ci abbia guidati non solo su quei campi di neve, ma anche attraverso il mare bianco in tempesta che separa Elephant Island dalla Georgia del Sud. Ricordo che nella lunga e tormentosa marcia di trentasei ore fra le montagne e i ghiacciai senza nome della Georgia del Sud, mi sembrava spesso che fossimo in quattro anziché in tre. Non ne avevo parlato con i miei compagni, ma qualche giorno dopo Worsley mi disse: “Capo, durante la nostra marcia avevo la strana sensazione che ci fosse un’altra persona con noi”. Crean mi fece la stessa confessione. Si può percepire “la miseria delle parole umane, l’inadeguatezza del racconto dei mortali” nel tentativo di descrivere eventi intangibili, ma il racconto di questa nostra marcia sarebbe stato incompleto se non avesse fatto cenno ad una sensazione tanto vicina al nostro animo». Traduzione italiana di A. Carpi in E. Shackleton, *Sud*, Nutrimenti, Roma, 2009.

¹⁶ John Keats, *Endymion in The Major Works*, Oxford University Press, New York, 2009, libro II, vv. 819-820.

¹⁷ Nell’edizione originale, il termine usato da Eliot è *delusion*.

poema che, messa direttamente in relazione con il Vangelo di Luca, avrebbe portato ad un'apertura di *The Waste Land* verso una speranza facilmente identificabile nella storia della passione e della resurrezione di Cristo. La citazione della spedizione in Antartide impedisce questa identificazione e instaura un processo in cui l'apertura o la chiusura del significato del poema sono lasciate all'interpretazione del lettore, un intervento che il riferimento all'episodio di Emmaus non avrebbe consentito.

2. Il viaggio ad Emmaus nel Vangelo di Luca

La scena dell'incontro tra Gesù e i discepoli sulla strada verso Emmaus si trova nella sezione finale del Vangelo di Luca, un testo scritto intorno all'80 d. C. e considerato da molti esegeti come la perla dei vangeli per la sua qualità letteraria e cura formale.

Luca, l'uomo a cui la tradizione cristiana ha attribuito la redazione del terzo Vangelo, era un greco convertito al Cristianesimo, legato ad una delle comunità paoline della Macedonia. Uomo colto, Luca era nato e cresciuto nella culla della cultura classica e l'influenza di questa sua formazione lo porta a distaccarsi dalla lingua popolare usata da Marco, suo modello, e dalla moda arcaizzante dei movimenti puristi di rinascita: egli usa uno stile semplice che richiama quello delle antiche Scritture e sottolinea il legame tra il racconto della vita di Gesù e il contenuto della Bibbia dei Settanta. Attraverso la sua scrittura, Luca mira ad edificare, convincere e commuovere il suo pubblico: non si accontenta di presentare cronologicamente gli eventi, ma li reinterpreta e li modifica per illuminarli del significato profondo della sua teologia, usando abilmente le tecniche letterarie a sua disposizione. Queste caratteristiche contribuiscono a definire il terzo Vangelo come un testo complesso, con una sua struttura e una precisa costruzione narrativa, in cui emerge chiaramente la presenza di un autore attivo, che interviene

sui fatti narrati. Nonostante gli evangelisti siano spesso considerati come semplici redattori, privi di ogni forma di creatività, il loro ruolo autoriale è marcato e definito, com'è evidente nel caso del terzo Vangelo: la letterarietà di tale testo, ormai universalmente riconosciuta, è alla base della sua capacità di «germinare»¹⁸ in molteplici riscritture, sia in campo artistico che letterario. A testimonianza di ciò è sufficiente citare le numerosissime interpretazioni pittoriche che hanno tratto ispirazione dalla scena di Emmaus: da Duccio di Buoninsegna a Raffaello, da Caravaggio a Rembrandt fino a Dalì, molti sono stati gli artisti che hanno scelto di confrontarsi con questo episodio, dando vita ad opere che hanno contribuito alla fortuna di tale storia, influenzando anche le sue riscritture letterarie.

Lo scopo principale degli scritti evangelici non è certo artistico, ma Luca più degli altri si preoccupa della qualità letteraria del suo testo, funzionale alla diffusione e alla comprensione del messaggio. La sua scrittura è caratterizzata da un'attenzione alla verità che sottende la storia, al senso segreto nascosto negli eventi: il terzo evangelista non è interessato al resoconto cronologico, ma al modo in cui l'universale si rivela nel particolare umano. Com'è noto, questa attenzione è ciò che per Aristotele differenzia la storia dalla poesia, determinando il primato di quest'ultima¹⁹.

La scena di Emmaus fa parte dell'ultimo capitolo del vangelo, dedicato agli eventi successivi alla crocefissione e alla sepoltura, che si apre con la scoperta della tomba vuota da parte delle tre donne. Costruita accuratamente per mantenere la tensione tra l'ignoranza e la conoscenza, questa sezione presenta una narrazione che oscilla continuamente tra confusione e chiarezza. Il primo paragrafo presenta il ritrovamento del sepolcro vuoto: le donne si recano al luogo della sepoltura per portare unguenti e aromi destinati ad imbalsamare il corpo del loro Signore, ma la pietra tombale è stata rimossa e non c'è

¹⁸ Cfr. F. Kermode, *Il segreto nella parola*, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 103-133.

¹⁹ Aristotele, *Poetica*, a cura di Daniele Guastini, Carocci, Roma, 2010, cap. 8, p. 67.

traccia di Gesù. Al suo posto, le donne trovano due uomini vestiti di bianco, tradizionalmente identificati con due angeli, che danno loro l'annuncio della Risurrezione e ricordano le parole di Gesù sulla necessità che il Figlio dell'Uomo morisse per mano dei peccatori per poi resuscitare il terzo giorno. Spinte dai due uomini misteriosi, le donne corrono dai discepoli a raccontare ciò che hanno visto, ma non vengono credute. Soltanto Pietro, apparentemente scosso dalla rivelazione delle donne, corre al sepolcro per verificare con i suoi occhi l'accaduto, ma all'interno della tomba trova solo le bende e torna indietro «meravigliato di quanto era avvenuto»²⁰.

Su questo mistero si apre la nostra scena: il lettore si ritrova in viaggio verso Emmaus, un paese a pochi chilometri da Gerusalemme, insieme a due discepoli che discutono di quanto è accaduto. Poco viene detto sull'identità di queste due figure, il lettore sa che uno dei due si chiama Cleopa, un nome che si ritrova solo una volta nel *corpus* evangelico, in particolare nel Vangelo di Giovanni, ad indicare il marito di una delle tre Marie. Dell'altro personaggio non si sa neanche se sia un uomo o una donna, come della misteriosa figura che compare in *The Waste Land*. Non è questa la sede per entrare nel dibattito esegetico e teologico che nei secoli si è concentrato sull'identità di questi personaggi, ma è utile sapere che molti interpreti si sono soffermati su questi due discepoli per cercare di dare loro un volto più chiaro. Alcuni si sono spinti ad ipotizzare che il personaggio senza nome sia Pietro²¹, altri, come Beda il Venerabile²², hanno sostenuto che

²⁰ Luca 24, 12.

²¹ È utile notare che l'incontro di Pietro con il Risorto viene raccontato da Luca in due versi, come un resoconto di seconda mano. Questo ha spinto alcuni esegeti a ritenere che il v. 34 fosse da interpretare come una pericope riassuntiva dell'intero episodio di Emmaus, ipotesi che porterebbe all'identificazione del compagno di Cleopa con Pietro. Cfr. a questo proposito Norman Huffman, *Emmaus among the Resurrection Narratives* in "Journal of Biblical Literature", vol. 64, No. 2 (Jun., 1945), pp. 205-226. Shepherd (Cfr. Massey Hamilton Shepherd, Jr., *Paul and the Double Resurrection Tradition* in "Journal of Biblical Literature", Vol. 64, No. 2, Jun., 1945, pp. 227-240) riporta alcune teorie secondo le quali il discepolo

il discepolo misterioso fosse Luca stesso: al centro di tali ipotesi risiede l'opinione, comune a molti studiosi sin dall'antichità, che l'attenzione dedicata dall'evangelista a questo episodio sia in qualche modo ingiustificata se neanche uno dei due discepoli può essere ricondotto ad un personaggio importante del Vangelo²³. In ogni caso, l'impossibilità di identificare i due discepoli con i dodici apostoli, gli eroi dell'opera lucana, uomini che hanno ereditato il carisma del loro leader spirituale, li rende personaggi medi, come quelli che Aristotele nella sua *Poetica* definisce come i migliori protagonisti di una tragedia ben scritta. Nel capitolo 13, infatti, Aristotele spiega che per provocare nel lettore pietà e paura, il poeta deve presentare un personaggio non eccellente per virtù o giustizia, ma intermedio, nel quale sia possibile immedesimarsi, che cade in disgrazia non per vizio o malvagità, ma per un errore, in greco *hamartia*²⁴. Questa è esattamente la situazione dei due protagonisti del racconto lucano, uomini comuni che non sono capaci di vedere oltre le apparenze.

Aristotele sostiene inoltre che il miglior riconoscimento è quello che coinvolge persone legate da *philìa*, come Oreste e la sorella nell'*Elettra* di Sofocle e come i discepoli e il loro maestro nel racconto evangelico: il legame affettivo tra i personaggi rende infatti l'agnizione più

sconosciuto viene identificato con Giacomo fratello del Signore: se Cleopa è lo sposo di una delle tre Marie presenti ai piedi della croce secondo il Vangelo di Giovanni (Gv 19, 25-26), è anche lo zio di Cristo ed è quindi ipotizzabile che ad accompagnarlo sia l'altro suo nipote, Giacomo. A sostegno di questa ipotesi, piuttosto avventata, risiede la somiglianza tra la scena di Emmaus e l'apparizione a Giacomo descritta nel Vangelo apocrifo degli Ebrei.

²² Beda il Venerabile, *In Lucae Evangelium Expositio*, vol. 6, in Migne, *Patrologia Latina*, 092.

²³ Altri studiosi ritengono invece che l'identità dei due discepoli sia volutamente taciuta, per permettere ai lettori di immedesimarsi, o per indicare con due personaggi un'intera comunità, come quella paolina di Filippi a cui probabilmente Luca apparteneva.

²⁴ Aristotele, *Poetica* cit., p. 73.

coinvolgente per il pubblico, che è indotto a provare compassione ed è quindi maggiormente disposto ad accogliere il messaggio dell'autore²⁵.

È possibile trarre dalla *Poetica* di Aristotele altri elementi interessanti per analizzare il modo in cui Luca presenta la scena di riconoscimento tra Cristo e i due discepoli. Prima di tutto, l'agnizione descritta in questo brano può essere senza dubbio definita come *anagnòrìsis*, graduale passaggio dall'ignoranza alla conoscenza. Nella sua *Poetica*, Aristotele riprende questo termine da Platone, che lo aveva usato nel *Teeteto*²⁶, per definire il riconoscimento e collocarlo come elemento strutturale all'interno del processo conoscitivo. Il passaggio da uno stato di ignoranza ad uno di piena consapevolezza è sottolineato nel racconto di Luca dalla struttura a chiasmo, nella quale alla disillusione iniziale dei discepoli si contrappone la gioia della conoscenza nel viaggio di ritorno a Gerusalemme. È interessante notare come l'autore costruisca la scena, per poi vedere come questa struttura sia capovolta nella riscrittura di Eliot.

Nel racconto originale, chi legge sa fin dal principio chi sia lo sconosciuto che si avvicina ai due viaggiatori: Luca scrive che «mentre [i discepoli] discorrevano e discutevano, Gesù si avvicinò e si mise a camminare con loro»²⁷. Aggiunge subito dopo: «Ma i loro occhi erano impediti dal riconoscerlo». L'autore gioca con il lettore a carte scoperte, dichiarando dall'inizio l'identità del personaggio misterioso. Chi legge si trova così in una situazione diversa rispetto ai discepoli e questo gli permette di notare l'ironia della scena. Come si vedrà, il ruolo del lettore è uno degli elementi che Eliot stravolge in *The Waste Land*.

Per rendere più efficace la scena di agnizione, Luca sottolinea l'incapacità di comprendere dei discepoli, mettendo in risalto la loro difficoltà a vedere: gli occhi rappresentano qui, come nella tradizione

²⁵ *Ivi*, cap. 14, p. 75.

²⁶ Platone, *Teeteto*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 181.

²⁷ Luca 24, 15-16.

classica, l'intelligenza. I discepoli vedono e dovrebbero quindi capire, ma i loro occhi sono incapaci di riconoscere il maestro. Come sottolinea Bovon²⁸, l'uso del verbo al passivo è sapiente: sembra rimandare alla debolezza umana e alla forza divina che, in anticipo, prepara l'epilogo. Nel momento del riconoscimento, Luca dice infatti «i loro occhi furono aperti e lo riconobbero»²⁹. Sembra che il processo di agnizione sia impedito da qualche elemento esterno, che sfugge al controllo dei due discepoli.

Luca non fa alcun riferimento all'aspetto dello sconosciuto che compare, ma il mancato riconoscimento iniziale porta il lettore a credere che l'aspetto del Cristo risorto sia diverso rispetto a quello del Cristo uomo³⁰: Gesù appare come un essere umano, ma non con l'aspetto che aveva in vita. Non sembra un angelo, né un Dio (i discepoli lo scambiano per un viandante), ma non ha neanche l'inconsistenza di un fantasma: per provare la sua corporeità, poco dopo essere apparso ad Emmaus, condividerà un pasto con i suoi discepoli. È un uomo normale, in carne ed ossa, eppure diverso da prima. Questa non-identità è sottolineata nel racconto dall'atteggiamento dei discepoli, che non mostrano nessuna sorpresa quando Gesù si rivolge loro, né sembrano avere il minimo dubbio che lo sconosciuto possa essere qualcuno a loro familiare.

Le prime parole che Luca fa dire al Risorto non provocano gioia, ma solo un triste stupore: Gesù chiede di che cosa stiano parlando i due discepoli e loro mestamente ricordano ciò che è successo, sorpresi che lo sconosciuto non sappia nulla. La risposta di Cleopa alla richiesta di Gesù è quasi aggressiva: «Tu solo sei così straniero in Gerusalemme da non sapere ciò che vi è avvenuto in questi giorni»³¹. Il racconto crea

²⁸ Cfr. F. Bovon, *L'evangelo Selon Saint Luc (19,28-24,53)*, Ginevra, Labor et Fides, 2009, pp. 431- 453.

²⁹ Luca 24, 31.

³⁰ Cfr. Piero Boitani, *Ri-Scritture*, Il Mulino, Bologna, 1997, pp. 156-170.

³¹ Luca 24, 18.

un *climax*, in cui cresce l'effetto ironico che nasce dalla diversa conoscenza che il lettore ha rispetto al personaggio: dalle parole di Cleopa si capisce che i discepoli hanno perso la speranza perché sono passati tre giorni dalla crocifissione e nulla è cambiato, ma tre giorni sono esattamente l'arco di tempo indicato da Gesù in vita³² per il compiersi della profezia. Il racconto è narrato dal punto di vista dei discepoli, i dati che essi hanno a disposizione sono il resoconto delle donne e lo scetticismo degli apostoli: i due non conoscono la tradizione cristiana secondo cui il Messia è resuscitato il terzo giorno e per questo non possono immaginare l'effetto ironico che le parole di Cleopa hanno su un lettore cristiano. All'interno della storia raccontata da Luca, ancora non è stata introdotta alcuna testimonianza della resurrezione, se si esclude il racconto delle donne, ritenuto inattendibile. Viene quindi a crearsi qui una situazione che è definita da Umberto Eco³³ «riconoscimento artefatto», in cui il personaggio è del tutto ignaro di ciò che sta accadendo, mentre il lettore conosce l'identità del personaggio sconosciuto e anticipa e pregusta il colpo di scena. Eco parla di un particolare tipo di agnizione, che lui chiama «da scemo del villaggio», in cui l'autore dissemina nel racconto un numero talmente alto di indizi sull'identità del personaggio da far sembrare assurda l'incomprensione dei protagonisti. In particolare, Eco distingue due diversi tipi di *méconnaissance*: da un lato, c'è quella in cui il personaggio fa la parte dello «scemo reale», quando gli elementi per arrivare al riconoscimento sono tutti presenti nell'intreccio e nonostante ciò il personaggio non comprende la situazione; dall'altro c'è invece quella in cui gli elementi per capire non vengono al lettore dall'intreccio, ma dalla sua esperienza letteraria. In tal caso, il personaggio non può capire perché, contrariamente a chi legge, non ha gli strumenti per arrivare alla soluzione dell'enigma e interpreta

³² Cfr. Luca 9, 22 e 18,23.

³³ Umberto Eco, "L'agnizione: appunti per una tipologia del riconoscimento" in *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano, 2001, p. 20.

dunque la parte di uno «scemo calunniato». Secondo Eco, in tali situazioni spesso succede che l'autore, conoscendo la possibilità che il lettore abbia già compreso il mistero, decida di anticipare la soluzione dell'intreccio, compiendo una sorta di «suicidio narrativo». È questo ciò che succede nell'episodio raccontato da Luca: i due discepoli, «scemi calunniati», non conoscono la tradizione cristiana e non sono capaci di interpretare correttamente le Scritture, per questo non hanno gli elementi per comprendere chi sia lo sconosciuto, mentre il lettore che si avvicina al Vangelo probabilmente conosce già la storia e ha quindi la possibilità di intuire prima di loro l'identità del personaggio misterioso. Forse per questo motivo, Luca rompe ogni ambiguità e dichiara fin dall'inizio che l'uomo che si avvicina è Gesù e che i discepoli non possono riconoscerlo. In questo modo, egli rende il lettore complice del suo gioco, permettendogli di seguire la scena dalla sua stessa posizione, ma rischiando di sopprimere ogni effetto di sorpresa. Luca evita il pericolo, riuscendo abilmente a raccontare mantenendo alta la tensione: come sostiene Aristotele³⁴, anche se non è possibile cambiare i racconti tramandati, il bravo scrittore deve costruire l'intreccio in modo da creare stupore, anche quando i fatti sono già noti. La meraviglia può nascere infatti dal modo in cui l'autore arriva al finale già conosciuto, usando riconoscimenti e peripezie: il buon poeta sa rendere meraviglioso il necessario, provocare stupore a partire da storie note. Anche se il lettore sa fin dall'inizio chi sia la figura che accompagna i due uomini, non sa come né quando essi arriveranno a riconoscerne l'identità. Luca conduce sapientemente il gioco, inserendo digressioni che dilatano il tempo narrativo proprio nei momenti di maggiore *pathos*: l'autore non è sommerso nella storia che racconta, ma la gestisce e la organizza lavorando anche sulle aspettative del lettore³⁵. Ha una prospettiva più ampia rispetto ai personaggi del

³⁴ Aristotele, *Poetica* cit., cap. 14, p. 75-77.

³⁵ Cfr. a questo proposito il saggio di Frank Kermode "Recognition and Deception" in *The Art of Telling*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.,

suo racconto e la sfrutta per costruire la scena mantenendo alta la tensione.

È utile vedere come si svolge l'incontro, per individuare gli elementi centrali dell'episodio e vedere come essi verranno riutilizzati da Eliot. Come si è visto, mentre i discepoli camminano verso Emmaus, una strana figura che loro non riconoscono si avvicina e chiede loro di cosa stiano parlando. Alla loro risposta, lo sconosciuto reagisce duramente, rimproverando i due discepoli per non aver capito, né con gli occhi né con il cuore, ciò che stava succedendo:

Allora egli disse loro 'O stolti e tardi di cuore a credere a quello che hanno detto i profeti! Non doveva forse il Cristo patire tutto questo ed entrare nella sua gloria?' e cominciando da Mosè e da tutti i profeti spiegò loro quanto lo riguardava in tutte le Scritture³⁶.

Gesù si presenta qui come un maestro, riprendendo e compiendo il suo mandato: spesso nel Vangelo la figura di Gesù è descritta come quella di un insegnante che rimprovera e spiega, indicando ai suoi discepoli la strada da seguire. La sua risposta alle parole di Cleopa è dura: egli non biasima i suoi compagni per non averlo riconosciuto, ma per non aver creduto alle profezie sulla sua passione e non essere quindi stati capaci di comprendere correttamente ciò che stava succedendo.

Gesù li chiama stolti e tardi di cuore: essi non hanno usato l'intelligenza per interpretare le Scritture, né il cuore per credere a ciò che egli predicava in vita. Luca non dice se i due uomini comprendano

1985.

³⁶ Luca 24, 25-28. Il momento della spiegazione delle Scritture è fondamentale sia per la scena di agnizione che per la storia della Chiesa: in questo episodio, infatti, è lo stesso Messia a inaugurare la lettura cristologica del Vecchio Testamento, legittimando una pratica che evidentemente era già in atto al momento della stesura del Vangelo. Inoltre, è proprio la lezione esegetica a preparare l'animo dei discepoli al successivo riconoscimento: la lettura delle Scritture predispone l'animo dei fedeli ad accogliere la visione di Dio.

le parole dello sconosciuto, ma pare che essi abbiano difficoltà a capire: l'agnizione sembra sfumare nel nulla e il lettore, che conosce l'identità del personaggio misterioso, teme che lo scioglimento non avvenga a causa dell'errore dei discepoli. A questo punto, l'autore inserisce una digressione, acuendo la *suspense*: i viaggiatori sono giunti ad Emmaus e Gesù finge di voler proseguire. Il momento dell'addio si avvicina senza che i due discepoli abbiano riconosciuto il maestro o dimostrato di aver compreso i suoi discorsi. All'arrivo ad Emmaus, ancora una volta, lo sconosciuto dissimula le sue intenzioni, come quando all'inizio del viaggio aveva affermato di non conoscere la propria storia, e finge di voler proseguire. A questo punto, inaspettatamente, i discepoli lo fermano, supplicandolo di restare, ed egli li accontenta. Il pretesto è l'arrivo della sera, ma l'insistenza con cui Cleopa e il suo compagno chiedono al saggio sconosciuto di restare porta a credere che essi traggano beneficio dalla sua presenza. La lezione esegetica ha preparato i loro animi ed essi sono pronti ad accogliere la rivelazione.

È sera, ed è tempo di sedersi e di condividere il pasto. È tradizione giudaica benedire il pane prima di consumarlo e Gesù, anche se è ospite, assume il compito di dire la benedizione. Pronuncia la preghiera e spezza il pane³⁷: «Or avvenne che, mentre si trovava con loro, prese il pane, pronunciò la benedizione, lo spezzò e lo distribuì loro. Allora i loro occhi furono aperti e lo riconobbero»³⁸.

Il lungo cammino verso Emmaus si conclude in un istante, in seguito al quale Cristo, finalmente riconosciuto, scompare. L'improvviso riconoscimento avviene dopo una lunga gestazione, ma occupa un secondo: al segno dello spezzare del pane, ciò che impediva agli occhi dei discepoli di vedere la verità si dissolve, e l'agnizione si

³⁷ È interessante notare che Luca usa esattamente gli stessi termini con cui aveva raccontato la scena dell'ultima cena nel capitolo 22, «prese il pane, pronunciò la benedizione, lo spezzò e lo distribuì loro», nell'originale greco «λαβὼν τὸν ἄρτον εὐλόγησεν καὶ κλάσας ἐπέδιδου αὐτοῖς».

³⁸ Luca 24, 31.

compie pienamente. Come da migliore insegnamento aristotelico, lo scioglimento dell'intreccio coincide qui con il momento del riconoscimento, che è realmente un passaggio dall'ignoranza alla conoscenza, dalla disperazione alla gioia. Accettando la presenza tra loro del Cristo risorto, i discepoli superano ogni perplessità e ogni delusione: il loro è un riconoscimento che passa attraverso la carne e che trasforma la speranza di redenzione in una certezza. I discepoli, ormai privi di dubbi, riescono a vedere.

Questa scena di agnizione presenta alcune analogie con gli esempi citati da Aristotele nella sua analisi del riconoscimento. In particolare, tra i tipi di *anagnorisis* indicati dal filosofo³⁹, nel racconto evangelico è senz'altro presente quello che avviene attraverso i segni, dal momento che è proprio un segno, lo spezzare del pane, ad aprire gli occhi dei discepoli. Si tratta di un elemento centrale: questo pasto è, in un certo senso, il primo della serie che costellerà il libro degli Atti, ricorda l'ultima cena e con essa la passione e la morte di Gesù. Non è un caso che sia questo il segno finale attraverso cui i discepoli riconoscono il Risorto: l'Eucarestia, primo sacramento cristiano dopo il Battesimo, era un rito già in atto al momento della stesura del Vangelo e aveva il valore di un segno di riconoscimento per le prime comunità cristiane, che si riunivano per celebrarlo fin dai tempi più antichi.

Nel processo di agnizione descritto da Luca, altrettanto centrale è il ruolo della memoria, che permette ai discepoli di ricordare la sensazione provata nell'ascoltare le parole dello sconosciuto e ricollegarla con quella sentita tante volte durante gli insegnamenti del maestro.

Tutto ciò però non basta. Tra l'incapacità iniziale dei discepoli e l'apertura finale dei loro occhi è infatti avvenuto in loro qualcosa di fondamentale, che è il vero presupposto del riconoscimento: il dialogo con il maestro li ha portati a riconoscere di aver sbagliato, di non aver

³⁹ Cfr. Aristotele, *Poetica* cit., cap. 16.

saputo interpretare correttamente ciò che avevano letto e ciò che avevano vissuto. È l'ammissione di questa responsabilità personale, di questa *hamartia*, a rendere i discepoli pronti ad accettare la resurrezione di Cristo, senza la quale il riconoscimento non sarebbe possibile: i segni possono soltanto spingere al salto della fede, ma per arrivare all'agnizione, che in questo caso è anche una teofania, non bastano⁴⁰.

L'agnizione è dunque completa per i due discepoli che, riconosciuti i propri errori, sono pronti ad accogliere la resurrezione di Cristo e la sua presenza senza ulteriori dubbi. L'episodio si chiude a chiasmo con il viaggio di ritorno a Gerusalemme e l'annuncio della resurrezione: alla disperazione iniziale di una storia privata della sua dimensione kerigmatica si contrappone la certezza della salvezza e la gioia della conoscenza.

3. T. S. Eliot: *Emmaus in The Waste Land*

Eliot riscrive dunque in *The Waste Land* uno degli episodi più significativi del Vangelo di Luca, trasformando la forma, il contesto e il significato attraverso il riferimento incrociato a Shackleton, ma mantenendo alcuni elementi fondamentali.

Si è visto come la versione del poeta novecentesco si apra e si chiuda con una domanda: l'agnizione che nell'originale lucano era completa e definitiva resta qui solo un'ipotesi, una speranza lontana. È un'*anagnòrasis* incompiuta, che rimane solo accennata. Né i protagonisti dell'episodio, né il poeta, né il lettore arrivano alla soluzione del mistero: non ci sono qui posizioni privilegiate o narratori onniscienti. Il poeta ha perso la sua aureola e, se mai è stato un

⁴⁰ Questo è uno degli elementi che distingue il riconoscimento tra uomini e divinità da quello esclusivamente umano, a cui è dedicata l'analisi di Aristotele. Cfr. Piero Boitani, *Ri-Scritture* cit., p. 159.

veggente, ora si è ridotto a leggere il futuro in un malefico mazzo di carte⁴¹. Il lettore, lungi da conoscere la direzione da seguire, è ingannato dallo stesso autore, che gioca nelle sue note ad aumentare l'ambiguità: è come se la condizione di scemo del villaggio di cui parlava Eco si fosse estesa a tutte le funzioni della comunicazione letteraria.

I viaggiatori non riescono ad identificare la presenza che li accompagna lungo la strada bianca, notano alcune caratteristiche, ma non arrivano a sciogliere l'indeterminatezza.

È interessante notare che Eliot, pur mantenendo intatta l'ambiguità della figura che compare, decida di caratterizzarne l'aspetto introducendo alcuni elementi che non sono presenti né nell'originale né nel racconto di Shackleton. In particolare, si ricorderà, la presenza viene così descritta: «Gliding wrapt in a brown mantle, hooded. I do not know whether a man or a woman.- But who is that on the other side of you?»⁴².

Le caratteristiche inserite da Eliot aggiungono al personaggio sconosciuto ulteriori riferimenti. La presenza di un mantello bruno che, usato come cappuccio, nasconde il volto della figura misteriosa, rimanda ad un personaggio che nel codice dei tarocchi rappresenta il XIII Arcano, comunemente interpretato come immagine della morte. Nella simbologia legata alla cartomanzia, tale figura ha un significato ambiguo: naturalmente ha un valore negativo e spaventoso se indica la morte o la malattia, ma può essere anche intesa positivamente come segno della fine di qualcosa e di un nuovo inizio, una rigenerazione. È dunque una carta che ben rappresenta i culti vitalistici che nel poema hanno il compito di fornire la struttura mitica necessaria ad ordinare il caos del mondo contemporaneo⁴³. Come il rimando alle metamorfosi

⁴¹ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 44-47.

⁴² Ibid., vv. 362-365. «Scivolando avvolto in un mantello bruno, incappucciato/ Non so se uomo o donna/ - Ma chi è che ti sta all'altro fianco?».

⁴³ Eliot sviluppa il concetto del «metodo mitico» nel saggio *Ulysses. Order and Myth* del 1923, attribuendo la scoperta di tale procedimento a Joyce. *The Waste*

di Filomela o Alcione, anche la presenza di questa figura può indicare un processo di morte e resurrezione, in riferimento ai culti vitalistici, ma anche alla vicenda salvifica di Cristo.

Dalle caratteristiche indicate da Eliot emerge inoltre un'altra figura: l'immagine di un personaggio dall'identità indefinita, di cui non si sa dire se sia «uomo o donna», rimanda infatti a Tiresia, «vecchio con vizzate mammelle» e vero protagonista del poema, secondo quanto dichiara Eliot nella nota in cui lo presenta in *The Fire Sermon*⁴⁴:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a «character», is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem⁴⁵.

Se dunque la figura incappucciata può essere identificata anche con Tiresia⁴⁶, in un ulteriore cortocircuito il profeta classico per

Land dimostra però il largo utilizzo che egli stesso faceva di tale metodo già nel 1922. Secondo il poeta, il «metodo mitico» è «un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats, e della necessità del quale egli fu [...] il primo contemporaneo a essere cosciente». La rielaborazione delle strutture mitiche del passato e la loro risemantizzazione nelle opere contemporanee costituiscono l'unica strada che Eliot indica come possibile per «rendere accessibile all'arte il mondo moderno». T. S. Eliot, *Ulysses. Ordine e mito in Opere (1904-1939)*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 2003, p. 646.

⁴⁴ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 219-248

⁴⁵ *Ivi*, pp. 72-73. «Tiresia, benché sia semplicemente uno spettatore e non un «protagonista», è il personaggio più importante del poema, poiché funge da raccordo per tutti gli altri. Esattamente come il Mercante con un Occhio Solo, Venditore d'Uva Passa, si fonde col Marinaio Fenicio, e quest'ultimo non è completamente distinto da Ferdinando, principe di Napoli così tutte le donne sono una sola donna e i due sessi s'incontrano in Tiresia. Ciò che Tiresia vede costituisce, di fatto, la sostanza del poema».

⁴⁶ Cfr. E. Di Rocco, *Io Tiresia: metamorfosi di un profeta*, Editori Riuniti University Press, Roma, 2007, p. 385.

antonomasia si sovrappone a Cristo, massimo profeta cristiano: i due personaggi condividono l'esperienza della morte e della resurrezione, e la sapienza che da essa deriva. A suggerire ulteriormente un'identificazione della presenza misteriosa con Tiresia è anche la ripresa dell'atmosfera che aveva accompagnato la comparsa di questo personaggio nell'episodio della dattilografa: nella stanza successiva alla riscrittura dell'episodio di Emmaus ritorna infatti la «violet air» al verso 372 e la «violet night» al verso 379, echi della «violet hour» in cui si muove Tiresia in *The Fire Sermon*⁴⁷.

Un'altra ombra che si sovrappone a quella di Cristo, Tiresia e Shackleton è quella dell'uomo che Eliot considera come suo principale maestro, Dante⁴⁸. Non si deve infatti dimenticare che la più famosa riscrittura letteraria dell'episodio di Emmaus è quella, ben nota a Eliot⁴⁹, compiuta da Dante nel canto ventunesimo del Purgatorio, dove l'incontro tra Virgilio e Stazio è costruito esplicitamente sulla base del Vangelo di Luca:

⁴⁷ «At the violet hour, when the eyes and back/ Turn upward from the desk, when the human engine waits/ Like a taxi throbbing waiting, / I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,/ Old man with wrinkled female breasts, can see/ At the violet hour, the evening hour that strives/ Homeward, and brings the sailor home from sea, / The typist home at teatime, clears her breakfast, lights/ Her stove, and lays out food in tins.», T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 215-223.

⁴⁸ Riferimento costante all'interno delle opere di Eliot, Dante è il soggetto di tre saggi scritti dal poeta nel corso della sua vita, che testimoniano l'influsso profondo che «l'immaginazione principe della cristianità» (come Yeats definiva Dante in una lirica del 1915) esercita su di lui. Cfr. in particolare i saggi *Dante* (1920), *Dante* (1929), *What Dante means to me* (1956), disponibili in italiano nell'edizione delle opere di Eliot curata da R. Sanesi, T. S. Eliot, *Opere* (2 voll.), Bompiani, Milano, 2001.

⁴⁹ Il canto ventunesimo del Purgatorio è per il poeta americano un testo fondamentale almeno fin dal 1917, quando le parole di Stazio a Virgilio diventano l'epigrafe di *Prufrock and Other Observations*, dedicato all'amico francese Jean Verdenal, morto nella grande guerra. In quella occasione, la citazione dantesca non è del tutto esatta, a dimostrazione della vicinanza di Eliot al testo dantesco, che egli cita a memoria.

Ed ecco, sì come ne scrive Luca
che Cristo apparve a' due ch'erano in via,
già surto fuor della sepulcral buca,
ci apparve un'ombra, e dietro a noi venìa,
dal piè guardando la turba che giace;
né ci addemmo di lei, sì parlò pria,
dicendo: "O frati miei, Dio vi dea pace".
Noi ci volgemmo subiti, e Virgilio
rendé lui'l cenno ch'a ciò si conface⁵⁰.

Dante, diversamente da Eliot, presenta il suo riferimento in apertura del brano, introducendo l'episodio con «ed ecco», traduzione della locuzione *et ecce* che sostituisce, nella Glossa ordinaria, il *kai egéneto* dell'originale greco.

Dante riprende l'episodio in modo molto più fedele di Eliot, mantenendo la struttura e il gioco ironico basato sull'equivoco sull'identità dei personaggi. Stazio compare come Cristo sulla strada di Emmaus⁵¹ e saluta i due pellegrini dicendo «Dio vi dea pace»⁵², lo stesso augurio con cui il Risorto si rivolge ai suoi apostoli nel Vangelo di Luca⁵³, ma poco dopo assume il ruolo dei discepoli⁵⁴, tessendo le lodi

⁵⁰ Dante, *Purgatorio*, XXI, vv. 7-15.

⁵¹ L'uso che Dante realizza dell'episodio di Emmaus è interessante e audace: nella sua riscrittura, il poeta si serve della storia evangelica per resuscitare un poeta latino, Stazio, e redimere in questo modo tutta la sapienza classica che, per assenza di fede, era condannata all'Inferno.

⁵² Stazio parla come Cristo perché come lui sta resuscitando: Dante esprime in questo modo il concetto paolino secondo cui ogni anima che risorge ripete la resurrezione del Salvatore. Cfr. Paolo di Tarso, *Lettera ai Corinzi* 15, 20.

⁵³ Luca 24, 36.

⁵⁴ Dante si serve di questo capovolgimento di ruoli per rappresentare il passaggio di consegne da un poeta all'altro nella guida del pellegrino verso il Paradiso: Stazio infatti accompagna Dante fino all'ultimo canto del *Purgatorio*, mentre Virgilio scompare all'arrivo all'Eden, nel canto XXX. Inoltre, da questo momento in poi, sarà Stazio a rispondere ai dubbi di Dante, prendendo gradualmente il posto occupato sino ad allora dal poeta dell'*Eneide*.

di Virgilio senza sapere che l'ombra con cui sta parlando altri non è che Virgilio stesso:

Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;
de l'Eneida dico, la qual mamma
fummi, e fummi nutrice, poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma.
E per esser vivuto di là quando
visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando⁵⁵.

Come in Emmaus, anche nella riscrittura dantesca il lettore si trova in una posizione di superiorità rispetto ad uno dei personaggi, perché ha più elementi per comprendere la situazione: è vicino all'autore e alla sua rappresentazione letteraria. Se Stazio è ora nel ruolo dei due discepoli e Virgilio, con tragica ironia, assume la parte del Cristo risorto, Dante si trova nella posizione del lettore del Vangelo, ruolo che peraltro gli si addice, e potrebbe quindi comportarsi effettivamente da spettatore, assistendo all'incontro e aspettando il colpo di scena, ma il suo essere personaggio e poeta, così vicino all'ammirazione di Stazio per Virgilio, lo spinge ad intervenire attivamente nel processo di riconoscimento. Saranno le sue parole a svelare l'equivoco e a condurre Stazio verso la conoscenza: nonostante il divieto di Virgilio, a Dante sfugge infatti un sorriso, che non passa inosservato. Alla richiesta di chiarimenti, Dante risponde svelando l'identità di Virgilio e provocando così il ricongiungimento tra i due poeti:

Ond'io: "Forse che tu ti maravigli,
antico spirto, del rider ch'io fei;
ma più d'ammirazion vo' che ti pigli.
Questi che guida in alto li occhi miei,

⁵⁵ Dante, *Purgatorio*, XXI, vv. 91-102.

è quel Virgilio dal qual tu togliesti
forza a cantar delli uomini e de'dèi.
Se cagion altra del mio rider credesti,
lasciala per non vera, ed esser credi
quelle parole che di lui dicesti”.
Già s'inchinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: “Frate,
non far, ché tu se' ombra e ombra vedi”.
Ed ei surgendo: “Or puoi la quantitate
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
quand'io dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda”⁵⁶.

L'eco di questa scena di riconoscimento è presente in Eliot nelle numerose agnizioni con figure composite che rappresentano i maestri morti a cui il poeta fa riferimento. Dietro la riscrittura che Eliot compie dell'episodio di Emmaus compare dunque anche l'ombra di Dante, simbolo della tradizione poetica europea e modello letterario dell'autore⁵⁷.

La presenza di Dante e della sua riscrittura all'interno di *The Waste Land* mette in relazione questi versi con un episodio scritto da Eliot molti anni dopo, nell'ultimo dei *Four Quartets*, *Little Gidding*, dove il poeta racconta l'incontro dell'Io narrante con uno spettro composito, una figura dall'identità indefinita che per molti aspetti ricorda l'incappucciato della terra desolata. Si tratta di versi nei quali Eliot presenta la propria versione di una scena di riconoscimento dantesca,⁵⁸ a partire dal canto XV dell'*Inferno*, riassumendo in un solo incontro

⁵⁶ *Ivi*, vv. 115-136.

⁵⁷ Il legame tra le due riscritture è sottolineato anche dal contesto in cui Eliot ambienta la sua versione dell'episodio di Emmaus: il canto XXI del *Purgatorio* si apre con un riferimento al Vangelo di Giovanni in cui la sete è metafora della ricerca spirituale e del desiderio di conoscenza. Come si è visto, la riscrittura eliotiana è introdotta da versi in cui la necessità dell'acqua è affermata in modo ossessivo: questo bisogno assume, nel parallelo con Dante, un significato nuovo.

⁵⁸ T. S. Eliot, «What Dante...» cit., pp. 125-135.

straordinario il meccanismo dell'agnizione tra il pellegrino e i propri maestri nella *Commedia*. La figura del maestro, fondamentale nell'episodio originale di Emmaus, sembra scomparsa del tutto nell'opera del '22, dove la presenza incappucciata non parla e non si lascia riconoscere, ma torna con forza nell'incontro dei quartetti, che può essere interpretato come un compimento della riscrittura di Eliot della storia di Emmaus. In uno scenario che ricorda il deserto di fuoco di *What the Thunder Said*, nell'ora incerta prima del mattino, lo spettro dei quartetti, familiare eppure irriconoscibile, pronuncia un discorso che riprende i temi della lezione esegetica del Cristo di Emmaus, stravolgendone il significato anche alla luce della riscrittura di Dante. Se nel Vangelo di Luca Gesù sostiene che il passato sia la chiave per comprendere il presente⁵⁹ e se Dante rappresenta con Stazio la necessità di una corretta lettura dei testi di ieri per giungere alla salvezza⁶⁰, Eliot capovolge il quadro, facendo dichiarare al suo «compound ghost» che le parole di ieri hanno servito al loro scopo e non hanno più valore: «For last year's words belong to last year's language. And next year's words await another voice»⁶¹.

Non è la sapienza a condurre l'uomo alla salvezza, ma l'umiltà, unita alla coscienza dei propri limiti. L'unica via per la redenzione è la sofferenza, l'abbandono all'interno del fuoco purificatore nel quale bisogna muoversi come in una danza: «From wrong to wrong the

⁵⁹ Come si è visto, la lettura delle parole dei profeti, nel discorso esegetico del Risorto, è presentata come presupposto per leggere gli eventi misteriosi della passione e della resurrezione di Cristo.

⁶⁰ Nel canto XXII del *Purgatorio*, Stazio dichiara di essersi pentito dei propri peccati e convertito al Cristianesimo grazie ai testi di Virgilio, nei quali egli ha saputo leggere un messaggio di salvezza che lo stesso autore non era stato in grado di distinguere.

⁶¹ T. S. Eliot, *Little Gidding*, vv. 118-119 in *Four Quartets* cit., 2001. «Perché le parole dell'anno passato/ appartengono al linguaggio dell'anno passato/ e le parole dell'anno prossimo/ attendono altra voce.». Traduzione di Angelo Tonelli in T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano, 2005.

exasperated spirit / Proceeds, unless restored by that refining fire / Where you must move in measure, like a dancer»⁶².

Il «*refining fire*», lo stesso che «affina» le anime di Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel dal loro peccato di lussuria in *Purgatorio* XXVI, è indicato nei *Four Quartets* come la strada per liberarsi dai propri errori e sperare di giungere alla «pace che oltrepassa la conoscenza»⁶³, quella pace che è invocata tre volte nell'ultimo verso di *The Waste Land*. Le parole dei *Four Quartets* ben rappresentano la nuova condizione spirituale di Eliot: sono trascorsi vent'anni dalla stesura di *The Waste Land* e il poeta ha intrapreso un personale percorso di conversione, che lo ha portato nel 1927 ad abbracciare la religione anglo-cattolica. Nell'avvicinamento di Eliot alla religione il canto ventiseiesimo del *Purgatorio* ha rivestito un ruolo fondamentale: come nota Boitani⁶⁴, per il poeta americano vale davvero, nei confronti di Dante, la frase «per te poeta fui, per te cristiano»⁶⁵ che Stazio rivolge a Virgilio in *Purgatorio* XXII. A parlare nei quartetti è un poeta cristiano, ma i termini che egli usa sono curiosamente simili a quelli che compaiono nei discussi⁶⁶ ultimi versi di *The Waste Land*:

⁶² T. S. Eliot, *Little Gidding* cit., vv. 144-146. «L'exasperato spirito procede di sbaglio in sbaglio/ Se non lo emenda il fuoco purificatore/ Nel quale devi muovere in cadenza, come in danza»

⁶³ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., v. 433.

⁶⁴ Piero Boitani, *Letteratura europea e medioevo volgare*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 426-428.

⁶⁵ Dante, *Purgatorio*, XXII, v. 73.

⁶⁶ L'utilizzo di lingue diverse negli ultimi versi del poema è stato interpretato in modi opposti: esso ha senza dubbio lo scopo di confondere il lettore, stordendolo con una fitta trama di riferimenti, e di dimostrare la difficoltà della comunicazione, ma può essere anche letto come una riscrittura della scena della Pentecoste (Cfr. Milton Miller, «What the Thunder Meant», in *English Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 36, No. 2, Jun., 1969, pp. 440-454) o del suo opposto veterotestamentario, la torre di Babele. Allo stesso modo, la presenza di lingue diverse può rappresentare il caos che il Re Pescatore deve mettere in ordine, e la somma dei frammenti usati da Eliot per «puntellare le sue rovine». Secondo Serpieri, questi ultimi versi possono anche indicare la tradizione occidentale che Eliot sorpassa nell'invocazione finale della pace che oltrepassa l'intelligenza (cfr.

Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascese nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon - O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih⁶⁷

Poi s'ascese nel foco che gli affina: la sola via perseguibile per raggiungere la pace che oltrepassa la conoscenza è quello stesso fuoco purgatorio con cui si chiude il discorso del «dead master» di Little Gidding⁶⁸. Il legame tra queste due scene, scritte a vent'anni di distanza l'una dall'altra, testimonia la presenza di una vaga speranza di redenzione già nel finale di *The Waste Land*, che si configura così come un'opera aperta: il re Pescatore è seduto sulla riva e si chiede con le parole di Isaia⁶⁹ se riuscirà a mettere in ordine la sua terra, ma la pianura arida è dietro di lui ed egli guarda avanti, mentre ai suoi occhi si spalanca il mare. L'opera del '22 si chiude con questa attesa:

Alessandro Serpieri, nota al verso 433, in T. S. Eliot, *La terra desolata* cit.). Qualsiasi lettura si scelga di seguire, si tratta di versi che chiudono il poema senza finirlo, lasciandolo aperto alle interpretazioni successive: è un altro degli enigmi con cui Eliot ha seminato le sue opere.

⁶⁷ *Ivi*, vv. 425-433. «Riuscirò almeno a mettere ordine nelle mie terre?/ Il London Bridge cade giù cade giù cade giù/ Poi s'ascese nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon – O rondine rondine/ Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie/ Con questi versi ho puntellato le mie rovine/ Be' allora vi sistemo io. Hieronymo è pazzo di nuovi./ Datta. Dayadhvam. Damyata. /Shantih Shantih Shantih».

⁶⁸ Il legame tra la scena dei quartetti e quella della Terra desolata, già evidente nella ripresa del contesto in cui si svolge l'incontro, un deserto che sembra un'evoluzione demoniaca di quello di *What the Thunder Said*, viene confermato dalla presenza della pattuglia di morti che accompagna il discorso di maestro e allievo: sono le stesse orde incappucciate che troviamo dopo la riscrittura di Emmaus in *The Waste Land*.

⁶⁹ Isaia 38, 10.

l'agnizione della figura misteriosa non si compie e la speranza di rinascita resta per questo incerta e impalpabile, ma il poemetto non termina com'era iniziato, perché dopo l'incontro con l'incappucciato la possibilità di uscire dal deserto sembra più vicina. Si avverte l'inizio di un movimento; il tuono annuncia l'arrivo di una metamorfosi: «In a flash of lightning. Than a damp gust. Bringing rain»⁷⁰.

In conclusione, Eliot riscrive Luca alla luce della letteratura occidentale e della storia contemporanea, trasformando la teofania del vangelo in un'agnizione appena accennata che, per compiersi, ha bisogno della partecipazione attiva del lettore⁷¹. L'intero episodio, con l'implicito riferimento al Vangelo di Luca, ha un ruolo centrale nel poema⁷², perché dalla sua interpretazione può dipendere l'apertura di *The Waste Land* verso una lontana speranza di salvezza o la sua chiusura definitiva. Se si accetta infatti solo il riferimento di Eliot a Shackleton e al suo naufragio, la figura misteriosa sarà da intendersi come la morte, la figura incappucciata del mazzo dei tarocchi, se invece si va oltre l'indicazione di Eliot, ricollegando il brano al Vangelo di Luca, alla *Commedia* e ai *Four Quartets*, «il terzo che cammina» a fianco dei pellegrini può essere interpretato come immagine di Cristo e va dunque visto come figura positiva, speranza di salvezza e di rinascita.

⁷⁰ T. S. Eliot, *The Waste Land* cit., vv. 393-394: «Nel bagliore di un lampo. Poi un'umida raffica/ Portatrice di pioggia».

⁷¹ Come si è detto, il riconoscimento di un Dio può avvenire solo attraverso una disposizione interiore dell'uomo, intima e personale. La partecipazione è una condizione necessaria al riconoscimento.

⁷² Qualche anno dopo la pubblicazione di *The Waste Land*, Eliot scriverà all'amico Bertrand Russell che la quinta sezione del poema giustifica tutto il resto. Forse non è un caso che questa parte non sia stata minimamente toccata da Pound nella sua revisione: la prima versione è identica a quella definitiva.

BIBLIOGRAFIA

TESTI PRIMARI

Bibbia. Emmaus (2005), San Paolo Edizioni, Roma.

ALIGHIERI D. (2010), *La Divina Commedia*, Ulrico Hoepli, Milano.

BEDA IL VENERABILE, *In Lucae Evangelium Expositio*, vol. 6, in Migne, *Patrologia Latina*, 092, 0633-0938.

ELIOT T. S. (1997), «Dante (1920)» in *The Sacred Wood*, Dover Publications, New York (trad. it. ELIOT T. S. (2001), *Opere (1904-1939)*, Bompiani, Milano, pp. 416-426).

ELIOT T. S. (2001), *Four Quartets*, Faber, Londra (trad. it. ELIOT T. S. (2003), *Opere (1939-1962)*, Bompiani, Milano, o ELIOT T. S. (2005), *La terra desolata. Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano).

ELIOT T. S. (1975), *Selected prose of T. S. Eliot*, Farrar Strauss & Giroux, New York (trad. it. ELIOT T. S. (2001-2003), *Opere*, 2 voll., Bompiani, Milano).

ELIOT T. S. (2003), *The Waste Land and Other Poems*, Penguin, New York, (trad. it. ELIOT T. S. (2009), *La terra desolata*, Rizzoli, Milano e ELIOT T. S. (2005), *La terra desolata. Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano)

ELIOT T. S. (1992), *What Dante means to me in To Criticize the Critic, and Other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 125-135, (trad. it. ELIOT T. S. (2003), *Opere (1939-1962)*, Bompiani, Milano, pp. 947-958).

KEATS J. (2009), *Endymion* in *The Major Works*, Oxford University Press, New York.

SHACKLETON E. (2004), *South*, Penguin, New York (trad. it. SHACKLETON E. (2009), *Sud*, Nutrimenti, Roma)

- SHAKESPEARE W. (2005), *The Tempest*, Riverhead Books, New York,
(trad. it. SHAKESPEARE W. (2007), *La tempesta*, Donzelli, Roma).
- VIRGILIO (1994), *Bucoliche. Georgiche*, Mondadori, Milano.
- VIRGILIO (2010), *Eneide*, Mondadori, Milano.

TESTI SECONDARI

- AA. VV. (2001), *Dante poeta cristiano*, Polistampa, Firenze.
- ALETTI J. (2009), *Il racconto come teologia. Studio narrativo del terzo vangelo e del libro degli Atti degli Apostoli*, edizioni Dehoniane, Bologna.
- ALTER R. (1981), *The Art of Biblical Narrative*, Basic Books, New York.
- ALTER R., KERMODE F. (a cura di) (1990), *The Literary Guide to Bible*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- ARISTOTELE (2010), *Poetica*, Carocci Editore, Roma
- AUERBACH E. (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino.
- AUERBACH E. (1995), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano.
- BARBLAN G. (a cura di) (1988), *Dante e la Bibbia*, Olschki, Firenze.
- BAROLINI T. (1993), *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BLOOM H. (1983), *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano.
- BLOOM H. (1992), *Rovinare le sacre verità*, Garzanti, Milano.
- BOITANI P. (1999), *Il genio di migliorare un'invenzione*, Il Mulino, Bologna.
- BOITANI P. (2007), *Letteratura europea e medioevo volgare*, Il Mulino, Bologna.
- BOITANI P. (2007), *Prima lezione sulla letteratura*, Laterza, Bari.
- BOITANI P. (1997), *Ri-Scritture*, Il Mulino, Bologna.
- BOITANI P. (1992), *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna.
- BOVON F. (2005), *Commento al Vangelo di Luca*, Paideia, Brescia.

- BOVON F. (2002), *L'evangile Selon Saint Luc* (15,1-19,27), Labor et Fides, Ginevra.
- BOVON F. (2009), *L'evangile Selon Saint Luc* (19,28-24,53), Labor et Fides, Ginevra.
- BOVON F. (2005), *Luke the theologian: fifty-five years of research* (1950-2005), Baylor University Press, Waco, Texas.
- CURTIUS E. R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze.
- CURTIUS E. R. (1984), *Letteratura della letteratura*, Il Mulino, Bologna.
- DI ROCCO E. (2007), *Io Tiresia: metamorfosi di un profeta*, Editori Riuniti University Press, Roma.
- ECO U. (2001), *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano.
- ELLIS S. (1983), *Dante and English Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FRYE N. (1989), *T. S. Eliot*, Il Mulino, Bologna.
- FRYE N. (1986), *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino.
- GARDNER H. (1949), *The Art of T. S. Eliot*, Crosset, Londra.
- GRAHAM A. (2000), *Intertextuality*, Routledge, Oxford/ New York.
- HOLLANDER R. (1983), *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Olschki, Firenze.
- HUME A. (2006), *Listening for the Sound of Water over a Rock. Heroism and the role of the Reader in The Waste Land*, “Yeats Eliot Review”, Victoria.
- KENNER H. (1974), *The invisible poet: T. S. Eliot*, Methuen & Co Ltd, Londra.
- KERMODE F. (1985), *The Art of Telling*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- KERMODE F. (1993), *Il segreto nella parola*, Il Mulino, Bologna.
- MANGANIELLO D. (1989), *T. S. Eliot and Dante*, Macmillan, Londra.
- MCDUGAL S. Y. (1986), *T.S. Eliot and Dante in Dante Among the Moderns*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- MILLER M. (1969), *What the Thunder Meant*, in “English Literary History”, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, Vol. 36, No. 2, pp. 440-454.
- MOODY A. D. (1994), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MOODY A. D. (1974), *The Waste Land in Different Voices*, Edward Arnold, Londra.
- MOST G. W. (2009), *Il dito nella piaga: le storie di Tommaso l'incredulo*, Einaudi, Torino.
- PALMER BONZ M. (2000), *The Past as Legacy. Luke-Acts and Ancient Epics*, Fortress Press, Minneapolis.
- PRAZ M. (1962), «T.S. Eliot e Dante» in *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Sansoni, Firenze.
- RIGO P. (1994), *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Olschki Editore, Firenze.
- SHEPHERD M. H. JR. (1945), *Paul and the Double Resurrection Tradition* in “Journal of Biblical Literature”, Vol. 64, No. 2, pp. 227-240
- SINGLETON C. (1982), *The Divine Comedy. Purgatorio*, Princeton University Press, Princeton.
- UNGER L. (1981), *Eliot's Compound Ghost: Influence and Confluence*, The Pennsylvania University Press, Philadelphia.
- UNGER L. (1970), *T.S. Eliot*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- WESTON J. (2005), *Indagine sul Santo Graal*, Sellerio, Palermo.

RISORSE ON LINE

Biblical Art on the WWW

<http://www.biblical-art.com/>

Progetto Dante Dartmouth

<http://dante.dartmouth.edu/>

L'episodio di Emmaus in The Waste Land di T. S. Eliot, SQ 3(2012)

ELIOT T. S. , *The Waste Land* as hypertext

<http://eliotswasteland.tripod.com/>

ELIOT T. S. , *Four Quartets* as hypertext

<http://www.tristan.icom43.net/quartets/>

Per la patrologia greca e latina

<http://www.documentacatholicaomnia.eu/>

Per il testo originale del Nuovo Testamento

<http://www.laparola.net/greco/index.php>