

Francesco Gozzi

# Letture eliotiane

«Prufrock» e «The Waste Land»



LM2 PISA  
TICA  
ca

PISA

EIS

## INTRODUZIONE

1. MASSIMO poeta di lingua inglese del Novecento, Eliot ha lasciato l'impronta della sua straordinaria personalità anche in campi diversi dalla poesia, e prima di tutto nella critica: i suoi saggi su Dante, Shakespeare, la letteratura elisabettiana e la poesia metafisica restano ancor oggi attualissimi sia per la loro originalità e autorevolezza, sia per le geniali intuizioni di carattere teoretico sparse in essi. E non meno prestigiosa è la sua produzione drammatica, la cui innovatività scaturisce, paradossalmente, proprio dal modo in cui recupera la tradizione teatrale classica, medioevale, rinascimentale e la riattualizza.

In virtù di questa attività letteraria multiforme, ma sempre di altissimo livello, Eliot si vide riconosciuto già in vita quel ruolo di suprema autorità letteraria che in altre epoche avevano avuto in Inghilterra un Dryden o un Pope (poeti da lui ammirati), e ciò sebbene di origine inglese egli non fosse, essendo nato a St. Louis, negli Stati Uniti, nel 1888. È vero però che cittadino britannico lo divenne per propria scelta nel 1927, legittimando così anche sotto il profilo anagrafico l'appartenenza alla letteratura di quel paese nel quale si svolse prevalentemente la sua attività e nella cui tradizione di civiltà, di cultura, d'arte egli si sentì sempre più radicato.

Sarebbe un errore, tuttavia, trascurare le origini americane, che rappresentano un elemento generativo importantissimo della sua problematica culturale ed esistenziale. A questo proposito si deve anzitutto osservare che il fenomeno da lui esemplificato, ossia il rifiuto della patria d'origine e il tentativo di «metter radici» in Europa, è tutt'altro che raro fra gli intellettuali e gli artisti americani nella seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, che sono o si sentono spesso degli sradicati. La migrazione verso l'Europa — che interessò personalità del calibro di H. James, Pound, Hemingway, Scott

Fitzgerald, G. Stein — scaturiva dal crescente disagio diffusi fra gli scrittori americani dopo la fine della Guerra di Secessione, che aveva dato il via ad un frenetico sviluppo economico e trasformato rapidamente il volto dell'America, dando vita a babeliche metropoli invase da milioni di emigranti in preda alla miseria e all'ignoranza, creando immense ricchezze (al prezzo di altrettanto grandi ingiustizie sociali), ma intaccando profondamente il patrimonio di valori trasmesso dalla tradizione: risultato di tale metamorfosi fu quella che Mark Twain chiamò sarcasticamente «the Gilded Age» — non l'«Età d'oro», ma l'«Età dorata» — nella quale sotto una superficie brillante si nascondeva lo spietato affarismo di una società minata da una crisi d'ideali che sembrava sancire il fallimento dell'«American Dream»: del sogno cioè di dar vita ad una Terra Promessa in cui ad ognuno fosse riconosciuto il diritto alla felicità e tutti cooperassero alla realizzazione delle più alte aspirazioni umane.

In questa situazione si produce una sorta di spaccatura in campo letterario paragonabile a quella che contrappose in Europa, all'incirca nella stessa epoca, il versante naturalista a quello simbolista-decadente. Accanto a scrittori che usano la letteratura essenzialmente come strumento di lotta politica e sociale, per denunciare le ingiustizie, propugnare i diritti degli sfruttati, e insomma migliorare il paese in cui si trovano a vivere, ce ne sono altri (un gruppo costituito per lo più dagli eredi della grande tradizione trascendentalista) le cui esigenze ideali e spirituali non possono trovare appagamento in questo tipo d'impegno e che, sentendo la terra promessa come terra d'esilio, danno vita ad un flusso migratorio contrario a quello dei milioni di emigranti che nello stesso periodo attraversavano l'Atlantico in cerca di lavoro.

Tra di loro figura appunto Eliot, che le due discordanti anime dell'America, quella mercantile e quella austeramente puritana e spiritualista, dovette vederle incarnate nei genitori (il padre commerciante e la madre intellettuale) e le esperò poi anche attraverso la crescita in una città come St. Louis, essenzialmente un centro commerciale, assai lontana nella mentalità dal New England austero, colto, tradizionalista dal quale la famiglia proveniva e la cui atmosfera Eliot si trovò a respirare

fra le pareti domestiche. Queste circostanze contribuirono probabilmente a generare o a potenziare in lui un senso di *displacement* che nemmeno il trasferimento a Harvard, dove si recò per compiere gli studi universitari, riuscì a dissipare. Se infatti da un lato la vecchia, aristocratica università gli offrì un ambiente congeniale alle sue esigenze intellettuali e spirituali, dall'altro questo ambiente non potè non essere sentito come qualcosa di profondamente incongruo con l'America di quegli anni, che i milioni di emigranti provenienti da ogni dove stavano trasformando, nel senso più letterale, in una nuova Babele.

E che come tale essa venisse sentita dal poeta è suggerito sia dall'accumularsi, appunto babelico, di citazioni in lingue diverse nella sua poesia, sia dalla tecnica cubista del *collage* da lui frequentemente adottata *anche* per metaforizzare il mondo in cui si trovò a vivere.

All'esperienza del contrasto fra il sereno ambiente harvardiano e l'America tumultuosa e caotica delle metropoli sono probabilmente da ricondurre gli elementi caratteristici della poesia eliotiana: dalla «fobia» per la città — vista come congenitamente sudicia e volgare — e per la vita meccanica che vi si svolge, al sentimento, maturato appunto nel «chiuso» di Harvard, della fondamentale inutilità dell'intellettuale nel mondo d'oggi.

Nonostante ciò, gli anni trascorsi all'università furono preziosi per Eliot, che a Harvard compì ottimi studi sotto la guida di maestri quali Santayana per la filosofia e I. Babbitt per la letteratura. Le sue predilezioni (gli Elisabettiani, i Metafisici, Dante e gli Stilnovisti, i Simbolisti francesi) si formano in questo periodo e in sostanza non cambieranno mai.

Conseguito il B.A. nel 1910, il poeta parte per l'Europa e si reca in Francia, dove segue i corsi di Bergson, al quale deve certamente qualcosa la sua concezione del tempo (anche per Eliot quello matematico e quello psicologico si misurano su «orologi» diversi), nonché l'opposizione fra intelletto e vita, sottesa a molta della sua poesia. In questi anni la filosofia rappresenta il suo interesse principale, e dopo il pensiero di Bergson egli approfondisce quello di Bradley, che, nel solco della grande tradizione empirista, analizza in modo originale i

problemi epistemologici connessi agli atti di coscienza e sul quale il poeta scrive la propria tesi di laurea<sup>1</sup>. Appunto per completare gli studi filosofici, nel 1911 egli torna a Harvard, ma nel '14 lascia nuovamente l'America grazie a una borsa di studio per la Germania; lo scoppio della guerra gli impedisce però di sfruttarla, e allora il poeta si stabilisce nell'Inghilterra, che eleggerà poi a patria adottiva. Qui si sposa nel 1915 e comincia a pubblicare saggi e poesie da cui ricava più stima che denaro, trovandosi così costretto, per mantenersi, ad accettare un impiego in banca. Un'esperienza ingrata, questa, ma non inutile, poiché gli consente di verificare, in una sfera sociale diversa da quella a lui più familiare, la propria visione di una civiltà in preda a una crisi prodotta dalla mercificazione di tutti i valori, dalla scomparsa del sacro.

2. SPECCHIO di tale crisi diviene, nella poesia di Eliot, il mondo urbano proprio in virtù dell'essenziale nesso non solo etimologico che collega città e civiltà, e di ciò offre un immediato riscontro la sua prima raccolta poetica, *Prufrock and Other Observations*, pubblicata nel 1917; due ambienti vi si alternano, quello dei vicoli e quello dei salotti, ma senza che da ciò scaturisca un vero contrasto, essendo la volgarità del primo equiparata alla banalità del secondo all'interno di un quadro totalmente negativo dell'umanità d'oggi dal quale non si salvano nemmeno gli intellettuali; anzi proprio alla figura di una che ne incarna esemplarmente l'abulia e la sterilità interiore, Prufrock, è dedicato, significativamente, il primo e più importante componimento della raccolta. In ogni caso l'umanità di Eliot presenta sempre qualche fatale atrofia — una carenza di spiritualità o di energie vitali — che la rende in qualche modo incompleta e divisa, e proprio per questo la figura umana non appare mai intera nella sua poesia, dove mani, braccia, piedi, occhi si presentano come parti staccate e scoordinate di una

1. Per i rapporti fra Eliot e Bradley, cfr. soprattutto H. Kenner, *The Invisible Poet*, London 1959; R. Wollheim, *Eliot and F.H. Bradley: An Account*, in *Eliot in Perspective*, a cura di G. Marlin, London 1970, pp. 169-93; J. Kumar, *La coscienza e i suoi correlati: Eliot e Husserl*, in «Il Verri», 1969, n° 31, pp. 37-59; Id., *Poesia e percezione: Eliot e Merleau-Ponty*, ivi, pp. 60-82.

persona che non esiste più come unità.

Cubisticamente frammentato, in questa prima raccolta, è pure il mondo esterno, «an immense panorama of futility and anarchy», che sembra di per se stesso smentire l'esistenza di un principio ordinatore trascendente e che proprio per l'assenza di Dio viene a configurarsi sostanzialmente come un inferno. Non a caso, del resto, è l'*Inferno* dantesco a ispirare spesso qui (come pure nelle opere successive fino a *The Waste Land*) l'*imagery* adottata dal poeta: anche nella città eliotiana, ad esempio, manca sempre la luce piena e le figure che vi si muovono, immerse nella semioscurità di fuliginosi crepuscoli o livide albe, guardano invariabilmente in basso, a somiglianza dei dannati danteschi che non osano levare lo sguardo al cielo, e come loro percorrono orbite che li riportano sempre allo stesso punto e che implicano quindi la condanna alla ripetitività, per Eliot il più atroce degli incubi.

Questo incubo viene da lui esperito non solo nella dimensione dello spazio, ma anche in quella del tempo, essendo la storia concepita come incessante ripresentarsi di archetipi che costringono l'uomo a vivere all'infinito le medesime situazioni, le quali, ripetendosi, tendono, se non a mantenersi immutate, a degradarsi sempre più. Difficile concepire una visione del tempo più tragica di questa che, nel prospettare la condanna del mondo e dell'uomo a un lento, inesorabile «invecchiamento», capovolge sia l'evoluzionismo darwiniano (che presuppone il continuo affinarsi delle specie, l'affermazione inarrestabile della vita), sia le concezioni progressiste di stampo umanistico (ad esempio il marxismo), che vedono inevitabile il cammino dell'umanità verso forme di civiltà più alte, sia infine quelle dell'eschatologia cristiana, nella quale la storia è vista come continuo avvicinamento alla piena rivelazione di Dio e al pieno trionfo dello spirito.

Sarà appunto nella visione cristiana del tempo redento dall'intervento di Dio nella storia che Eliot troverà la via d'uscita alle proprie angosce metafisiche. Ciò però non avviene nella prima raccolta, dove l'anelito religioso del poeta resta ancora frustrato e uno spiraglio di speranza sembra aprirsi unicamente nella poesia conclusiva, «La Figlia che Piange», dove compare una figura femminile che introduce per la prima volta nel

mondo eliotiano, insieme ad un'immagine di tenera purezza, la luce del sole, imprigionata e «intessuta» dai capelli di lei; per la prima volta, inoltre, vediamo uno sguardo, quello del monologo, levarsi verso il sole, così che si viene qui a creare un'analogia, con ogni probabilità deliberata, col verso conclusivo dell'*Inferno*, «E quindi uscimmo a riveder le stelle».

Sembrerebbe così annunciarsi, nell'evoluzione artistica e spirituale di Eliot, il passaggio a una fase «purgatoriale» invece ancora abbastanza lontana a questo punto. Che comunque l'oggetto della ricerca interiore del poeta fosse il sacro è confermato dalla seconda raccolta poetica (*Poems 1920*), pubblicata tre anni dopo la prima, sebbene anche qui lo stato d'animo dominante sia tetro e sconsolato e le figure che vi compaiono appartengano ancora ad un *Inferno* i cui dannati risultano riconducibili a due fondamentali categorie: gli *ignavi* (fra i quali rientrano soprattutto gli intellettuali e i borghesi) e gli individui *sub-umani*, che hanno come unica ragione di vita l'appagamento degli appetiti animaleschi. Entrambe le categorie sono formate da peccatori mediocri, i soli che, per Eliot, sia possibile trovare nel mondo d'oggi, dove mancano le grandi passioni e le grandi tentazioni, dov'è assente la capacità d'impegnarsi sino in fondo in scelte decisive.

Rispetto alla prima raccolta, tuttavia, la problematica religiosa si fa più esplicita nei *Poems 1920* e si allarga pure lo spiraglio della speranza, incarnata nella figura posta al centro della poesia più lunga e più importante, quella di Gerontion, un vecchio cieco, solo, abbandonato da tutti, che però attende la pioggia e quindi *spera*. Questa pioggia, che deve restituire la vita ad una terra divenuta sterile è l'evento atteso anche nella *Waste Land* (1922), un poemetto che costituisce una delle pietre miliari della poesia del Novecento e che segna una svolta decisiva nella parabola spirituale di Eliot, in quanto, come si vedrà, è all'interno di esso che si profila l'inizio effettivo di quella che abbiamo chiamato la fase purgatoriale della sua produzione.

Appunto all'idea purgatoriale della purificazione si associa il titolo dell'opera forse più significativa di questa seconda fase, *Ash Wednesday*, un poemetto che richiama ancora una volta Dante nello stesso tipo di movimento a spirale che presenta,

implicante da un lato progresso, ascesa, e dall'altro periodici ritorni alla tentazione e al peccato. A questo movimento nello spazio è correlato uno nel tempo anch'esso in qualche modo positivo: Eliot a questo punto ha superato la visione ciclica o mitica della storia (la cui proiezione spaziale era appunto il movimento circolare) e ha recuperato quella della teleologia cristiana: la storia non è più vista come sterile ripetizione di se stessa, ma come continua preparazione di grandi «scadenze» che danno significato, giustificazione e valore a tutto ciò che accade e quindi riscattano la storia stessa: la prima è l'incarnazione di Cristo, che ha redento l'umanità, la seconda sarà la piena rivelazione di Dio. L'anelito a questa teofania impronta sempre più la poesia di Eliot nella maturità, fino all'ultima opera importante, i *Four Quartets*, determinando in certa misura anche il cambiamento dell'*imagery*, ossia il progressivo sostituirsi alle immagini squallide della città di paesaggi arcani, carichi di misteriose significazioni allegoriche.

3. L'ADOZIONE del metodo allegorico coincide con l'abbandono del metodo mitico (o intertestuale), che aveva caratterizzato la poesia di Eliot fino alla *Waste Land* e che rispecchiava una ben diversa prospettiva ideologica, ossia il vuoto di valori e di significato da lui riscontrato nella realtà; questo vuoto lo aveva indotto a cercare nella tradizione letteraria e culturale modelli che gli consentissero d'interpretare e valutare il mondo in cui viveva, determinando l'insistente ricorso della sua poesia ad allusioni, citazioni, riecheggiamenti di testi di ogni genere, che per lo più assolvevano due funzioni:

a/ la funzione *ironica* di evidenziare lo squallore della realtà presente attraverso il confronto con gli splendori (veri o presunti) del passato.

b/ La funzione *paradigmatica* di verificare il continuo ripresentarsi nell'esperienza di situazioni archetipiche che, non essendo chiaramente finalizzate, apparivano prive di un preciso significato e portavano necessariamente alla relativizzazione di tutti i valori. L'uso del metodo mitico coincide perciò con quello di una scrittura simbolica, essendo la caratteristica fondamentale del simbolo quella di irradiare significati molteplici

e anche contraddittori.

Se il presupposto del metodo mitico è l'ambiguità o l'incomprensibilità del reale, quello del metodo allegorico è invece la presenza nel reale di un significato sicuro, di un significato univoco, in virtù del quale, una volta decifrati i segni che l'esperienza ci sottopone, ci troviamo di fronte a chiare verità e chiare indicazioni operative. Ciò tuttavia non porta mai Eliot ad usare il metodo allegorico in modo piattamente didascalico e nemmeno facilita l'intelligibilità della sua poesia. Sebbene convinto dell'esistenza di queste «chiare verità» egli lascia per lo più l'impressione di non riuscire a scorgerle, ed anzi uno dei temi ricorrenti della sua poesia è proprio l'angoscioso sentimento di esclusione dal significato, dalla «visione», la constatazione, enunciata da un verso memorabile dei *Four Quartets*, che «we had the experience, but missed the meaning».

Il metodo allegorico, dunque, non riesce ad assolvere la sua istituzionale funzione epistemologica in Eliot, e di ciò la testimonianza definitiva è offerta appunto dai *Four Quartets*, l'opera che rappresenta il suo *Paradiso*, un *Paradiso* ben diverso da quello dantesco, in quanto al mondo della trascendenza egli guarda da *questo* mondo, nella condizione tormentosa di chi persegue la visione dell'essere mentre è ancora immerso nel fiume del divenire e cerca di misurare l'infinito con finito della mente umana.

4. A DANTE Eliot si avvicina non solo nell'itinerario spirituale, ma anche nel modo di concepire la poesia come espressione di esperienze personali e al tempo stesso come specchio della coscienza di un'epoca (di qui l'affermazione che il vero poeta «nello scrivere se stesso scrive il proprio tempo»). Netto è dunque in lui il rifiuto dell'autobiografismo romantico, e sulla poesia romantica, del resto, egli non espresse mai giudizi molto teneri. Eliot è infatti un poeta di stampo classico, come evidenziano anche i due principi sui quali si fonda la sua poetica, vale a dire:

a/ il principio d'*impersonalità*;

b/ il principio di *simultaneità* o di *relazione*<sup>2</sup>.

Il primo, che lo pone in rapporto a certi movimenti letterari, come il Parnasse e l'Imagismo, e certi artisti, come Flaubert, implica che il poeta deve il più possibile «sparire» dalla propria opera, ossia, come diceva Joyce, deve «refine himself out of existence», e questo benché nell'opera egli non possa fare a meno di mettere se stesso, le proprie esperienze ed emozioni. L'apparente contraddizione che viene ad instaurarsi fra l'*impersonalità* artisticamente necessaria e il carattere necessariamente *personale* delle esperienze che vi entrano si supera, per Eliot, usando le esperienze stesse come dei materiali da organizzare e plasmare, cosa che rende indispensabile prendere le distanze da esse, considerarle in modo oggettivo. L'oggettività è infatti l'ovvio corollario del principio d'impersonalità, e per conseguirla non è sufficiente la condizione postulata da Wordsworth, il «ricordare le esperienze in tranquillità». Occorre, per Eliot, che la massima distanza possibile separi «l'uomo che soffre dalla mente che crea», e perché ciò avvenga il poeta deve *oggettivare* l'esperienza in immagini, situazioni, personaggi, ossia, in altri termini, *drammatizzarla*, cosa che infatti Eliot fa in entrambe le opere che si esamineranno: «Prufrock» è un monologo drammatico e *The Waste Land* un poemetto drammatico il cui straordinario potenziale espressivo può trovare piena attuazione solo attraverso un'adeguata «messa in scena», sia pure soltanto mentale, della molteplicità di situazioni e di voci che lo compongono.

La ricerca dell'impersonalità non può, per Eliot, non informare pure la scelta dei materiali usati dal poeta, che, se vuole «scrivere il proprio tempo», deve privilegiare, come aveva fatto Dante nella *Commedia*, le esperienze che appartengono alla sua generazione, piuttosto che al suo privato. Per diventare poesia, comunque, questi materiali vanno *trasformati*: le passioni, le angosce, gli ideali dello scrittore devono diventare, mediante l'intervento dell'invenzione e del controllo artistico,

2. Per una più ampia e circostanziata analisi della poetica di Eliot si rinvia in particolare ad A. Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna 1973, pp. 7-22.

strutture formali, comporsi in un ordine risultante dalla loro funzionale disposizione e dipendente pure dalla consapevolezza da parte dello scrittore stesso delle norme formali e delle convenzioni che regolano il genere letterario da lui adottato (ad esempio, lo scrivere un sonetto presuppone la conoscenza della sua forma strofica e metrica, del tono, del linguaggio e dei temi appropriati ad esso, di almeno alcuni dei poeti che vi si sono dedicati, ecc.).

La cosiddetta «creazione» artistica, dunque, non è mai del tutto tale, in quanto implica necessariamente un rapporto con la tradizione che non può essere di completo rifiuto, poiché l'arte non nasce in un vuoto di cultura; e non può essere nemmeno di dipendenza passiva, in quanto la replica meccanica dei modelli che il passato ci fornisce porterebbe all'arresto del processo evolutivo attraverso il quale si costituisce la tradizione, e dunque alla «morte» della letteratura. Conseguentemente un corretto rapporto con la tradizione stessa consiste, per Eliot, in un confronto dialettico nel quale si mescolano in varia misura accettazione e contestazione e il cui presupposto è il possesso di ciò che egli chiama il «senso storico», vale a dire la capacità di sentire il passato non solo come passato, ma anche come presente e di concepire tutta la tradizione come un *ordine simultaneo* che ogni artista modifica nel momento in cui vi s'immette.

Egli prospetta così lo svolgimento della storia letteraria come una sorta di «discorso» nel quale il susseguirsi delle opere e degli autori risponde a una «logica» analoga a quella insita nelle sequenze verbali, nelle quali le parole che compongono una frase si dispongono in una catena non casuale determinata dalle relazioni (grammaticali, sintattiche, semantiche) che ciascuna instaura con quelle che la precedono e quelle che la seguono, una catena che si forma nel tempo, *diacronicamente*, e il cui significato, tuttavia, è sempre percepito *sincronicamente*, *simultaneamente*, ed è modificato *in toto* da ogni nuova parola che si aggiunge alla frase, in quanto essa cambia la comprensione di *tutte* le precedenti: ad esempio, il sintagma «Giovanni non mangia» costituisce già una sequenza verbale compiuta, significativa, ma la nostra comprensione di essa cambia del tutto se aggiungiamo la parola «marmellata», e cambia ancora

se aggiungiamo «a mezzanotte», e così via. Analogamente ogni nuova opera letteraria non costituisce un'aggiunta, ma una modifica di *tutta* la tradizione, qualcosa che cambia il nostro modo di comprendere e di considerare *tutte* quelle che l'hanno preceduta.

Così Eliot, mentre rifiuta l'idea di stampo neoclassico della tradizione come autorità incontestabile che impone all'artista la riproduzione o l'imitazione di modelli universali, respinge ancor più decisamente il mito romantico-decadente del genio autosufficiente che crea chiuso nella sua torre di avorio. Non la torre di avorio è il luogo in cui nasce l'opera d'arte, bensì quello che egli chiama, in un suo saggio famoso, «il bosco sacro», la tradizione intesa come una viva presenza con la quale il poeta instaura un rapporto fatto di rispetto, ma non di passiva soggezione.

Anche in questo rifiutare l'idea dell'isolamento creativo, in questo vedere la letteratura come «commercio» dell'artista con i predecessori e i contemporanei, Eliot riafferma il proprio fondamentale classicismo e la conseguente aspirazione a svolgere, pure in un'epoca di crisi culturale, il ruolo di depositario della tradizione che in passato avevano avuto Dante, Dryden, Pope. Un'aspirazione che influì, ovviamente, anche sulle sue scelte ideologiche, sulla decisione di uscire dal proprio stato di sradicamento facendosi anglicano (il che significava radicarsi in una tradizione vicina a quella cattolica, la più ricca di secoli e di autorità) e, in politica, aderendo — lui americano — al sistema monarchico.

Ma c'è un altro importante aspetto dell'idea di ordine simultaneo che va considerato, e cioè il fatto che essa risulta applicabile, per Eliot, oltre che alla tradizione letteraria, a ciascuna opera presente in essa: in ciascuna, infatti, l'autore si serve di esperienze diacronicamente disposte per creare un sistema di relazioni significative che formano un'unità *sincronicamente* esistente (al modo di una frase, di un discorso, o anche di un quadro o di un edificio), che divengono *simultaneamente* presenti al lettore nel momento in cui questi percepisce il significato globale dell'opera stessa. Ciò che l'artista fa, dunque, è *amalgamare* i materiali disparati delle esperienze (comprese quelle di cultura) ed è appena il caso di ricordare come pure il

metodo mitico rientri in pieno in questo processo.

Inapplicabile è invece il concetto di ordine simultaneo alla vita, per il semplice motivo che la vita, per Eliot è caos e che lo stesso ritrovamento della fede, come si è accennato, non porta con sé quello di un ordine e di un significato nel reale: sino in fondo il rapporto fra vita e letteratura viene infatti visto da lui in termini non di corrispondenza o di analogia, ma di radicale contrapposizione: l'una è «an immense panorama of futility and anarchy», l'altra un mondo ordinato in cui tutto ha senso perché organizzato in un sistema di relazioni funzionali.

Questo modo di concepire l'opera d'arte come «sistema» influenza anche la famosa definizione eliotiana del *correlativo oggettivo* («una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di *quella* particolare emozione»), dove l'uso di termini come «serie» e «catena» rende ben chiaro che per Eliot la continuità e la compattezza semantiche sono un requisito essenziale della poesia e che perciò potremo ragionevolmente sperare di trovarle anche nella sua, a dispetto della frammentarietà apparente, una volta che siamo riusciti a relazionare e «ricucire» in modo adeguato i materiali del testo.

Sebbene questa definizione non presenti elementi sostanzialmente nuovi rispetto a quelli della poetica di Eliot già enucleati, è interessante rilevare in primo luogo come essa ribadisca il rifiuto del poeta a considerare la poesia tanto in termini di liberazione emotiva quanto di mimesi della realtà: la poesia non «confessa» né «riproduce», ma, come si è già detto, *trasforma*<sup>3</sup>, crea equivalenti delle esperienze reali che non possono essere uguali ad esse proprio perché l'arte non è uguale alla vita.

In secondo luogo la definizione stessa sottolinea la peculiarità e unicità del correlativo oggettivo: se è vero infatti che non esistono due emozioni esattamente identiche, allora è vero anche che l'oggettivazione di ciascuna di esse costituirà un *unicum* irripetibile. In tal modo Eliot rivendica implicitamente

3. Non a caso Eliot usa la parola «formula» per indicare il risultato finale dell'elaborazione artistica, ossia dei «chimismi» operati dalla fantasia del poeta sui materiali dell'esperienza.

l'esigenza dell'originalità di invenzione, negando altresì che esista un «serbatoio» comune al quale i poeti possano attingere (come avevano fatto, ad esempio, i sonettisti del Cinquecento) le immagini, le espressioni, il linguaggio che rispondono alle loro specifiche necessità artistiche.

Del resto l'assunto che ad ogni esperienza deve corrispondere uno specifico oggetto è vero, per Eliot, all'interno non solo della creazione artistica, ma anche della vita psichica in generale. Come Bradley, il filosofo al quale sono attinte le sue concezioni epistemologiche, egli è infatti convinto che non si possa parlare di emozioni in astratto proprio perché ogni emozione ha un *suo* oggetto: non esiste il piacere in sé, ma il piacere peculiare suscitato da un determinato oggetto in una determinata circostanza; ogni stato di coscienza, insomma, è sempre il risultato di un'interazione fra il percipiente e la cosa percepita e non si può, se non arbitrariamente, separare l'uno dall'altra. Ancor più del correlativo oggettivo, questa concezione degli atti di coscienza è di fondamentale importanza per l'interpretazione della poesia di Eliot, e specialmente della prima raccolta, dove, come si vedrà, soggetto e oggetto della percezione a volte si fondono in un'immagine (ad esempio, Prufrock e il cielo della sera in quella del «patient etherized upon a table») o scambiano le rispettive funzioni, per cui, in uno dei «Preludes», «The morning comes to consciousness» e, per contro, la coscienza umana si trasferisce in un cielo pomeridiano («His soul stretched tight against the sky»).

«THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK»

1. UNA VERIFICA di quanto si è detto sulla poetica eliotiana è già offerta dal titolo della sua prima raccolta, *Prufrock and Other Observations* (1917)<sup>1</sup>, che ne evidenzia il primo fondamento, la ricerca dell'oggettività, richiamando l'attenzione del lettore sul «personaggio» cui è affidato il monologo iniziale (e quindi sul processo di *oggettivazione* drammatica di cui egli è il risultato) e definendo poi i successivi componimenti «observations», termine che esclude aprioristicamente qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo dell'autore in essi.

Quanto al secondo fondamento, il principio di simultaneità o di relazione, a chiamarlo in causa provvedono, subito dopo il titolo, la dedica e l'epigrafe generale della raccolta: istituzionalmente separate dal testo, qui l'una e l'altra ne sono parte

1. Pur rispecchiando un'attività creativa di diversi anni (1909-15), essa si presenta piuttosto esigua: dodici componimenti in tutto, che costituiscono il risultato di una scelta dettata, si direbbe, non solo da un criterio antologico, ma anche da una preoccupazione di equilibrio strutturale che si riflette nell'ordinamento delle poesie, accorpate in gruppi relativamente omogenei: a un primo nucleo costituito da «Prufrock», chiaramente il componimento più significativo (oltre che il più lungo), il poeta fa seguire «Portrait of a Lady», altro monologo drammatico che si configura in sostanza, rispetto al precedente, come una variazione sul tema. Affinità tematiche e tonali accomunano anche le tre poesie successive, «Preludes», «Elegy on a Windy Night», «Morning at the Window», dominate da tetri paesaggi urbani. Ad esse segue un terzo «nucleo», formato da «The Boston Evening Transcript», «Aunt Helen», «Cousin Nancy», satire della borghesia del New England, il cui arido ordine di vita vediamo poi sconvolto dall'irruzione di un personaggio d'incontenibile vitalità, Mr. Apollinax, nella poesia che da lui prende il titolo. Il poemetto in prosa «Hysteria» e la lirica seguente, «Conversation Galante», ripropongono il tema del diaframma uomo / donna già presente nei due monologhi iniziali, mentre l'ultimo componimento, «La Figlia che Piange», come si è accennato, chiude la raccolta lasciandovi entrare un primo tenue spiraglio di luce e di speranza.

integrante, in quanto danno l'avvio a un «discorso» che poi prosegue col titolo e l'epigrafe particolare del componimento iniziale, «Prufrock», e con i versi dello stesso.

Naturalmente i nessi interni e il senso di questo «discorso» non saltano subito agli occhi: la dedica, per esempio, non sembra essere, a prima vista, nulla di più di un omaggio del poeta a Jean Verdenal, un amico morto nel corso della Prima Guerra Mondiale<sup>2</sup>. I suoi significati «aggiunti» cominciano ad affiorare solo quando, esaminandola con attenzione, ci si accorge di una sua curiosa anomalia: essa comincia in inglese («For Jean Verdenal»), ma, dopo aver riportato le date di nascita e di morte del giovane, 1889-1915, prosegue in francese: «mort aux Dardanelles»<sup>3</sup>.

La mescolanza di lingue diverse, frequente ma sempre chiaramente motivata nei testi di Eliot, qui sembra trovare giustificazione solo se si ipotizza che già nella dedica sia in atto un processo di drammatizzazione del materiale verbale, per cui il poeta, nel momento stesso in cui la *scrive*, si vede *leggerla* come un epitaffio inciso sulla tomba dell'amico; un epitaffio che, data la nazionalità di lui, non può non essere scritto nella sua lingua.

Che un atto mentale del genere stia dietro a questo passaggio dall'inglese al francese sembrerebbero confermarlo i versi di Dante citati subito dopo nell'epigrafe, attraverso i quali all'evocazione della *tomba* di Jean Verdenal viene fatta seguire quella dell'*oltretomba*, il mondo dei morti al quale il poeta vorrebbe evidentemente scendere per rivedere l'amico perduto.

2. Le ricerche biografiche condotte su Jean Verdenal, uno studente in medicina con vivaci interessi culturali che frequentò, insieme ad Eliot, i corsi di Bergson, hanno indotto qualche studioso ad avanzare pettegole congetture su una presunta attrazione omosessuale fra i due giovani (che sarebbe responsabile della fobia eliotiana del sesso), ma di esse non vale davvero la pena di occuparsi anche perché l'epigrafe che segue la dedica fornisce chiare indicazioni, se non sulla verità biografica, su ciò che il poeta volle significare — cosa assai più importante ai nostri fini — attraverso il richiamo all'amico defunto.

3. L'edizione della raccolta cui si fa riferimento è quella inclusa nei *Collected Poems*, Faber & Faber, London 1949 (1936).

Un desiderio questo che appartiene al suo «privato», ma che diviene necessariamente circostanza «pubblica» nel momento in cui è utilizzato per un'operazione letteraria attraverso la quale Eliot s'immerge nell'ordine simultaneo della tradizione riprendendo il *topos* dell'incontro nel mondo degli Inferi con le persone amate in vita (presente nell'*Odissea*, nell'*Eneide*, nella *Commedia* stessa) e dedicando i propri versi ad un amico morto, così come avevano fatto, ad esempio, Milton in *Lycidas* e Tennyson in *In Memoriam*.

Al tempo stesso, creando un rapporto di sequenzialità fra la dedica e l'epigrafe, egli colloca entrambe all'interno di un altro ordine simultaneo, di natura testuale, sfruttando i punti di contatto esistenti fra la propria situazione e l'episodio dell'incontro del poeta latino Stazio con Virgilio (*Purgatorio*, XXI, 133-6). Al di là del testo immediato della citazione, Eliot richiama qui tutto il contesto di uno dei momenti più ricchi di commozione del *Purgatorio*. Allorché Stazio, incontrando l'amato maestro Virgilio, si presenta a lui, senza però riconoscerlo), Dante è preso dall'impulso di rivelargli immediatamente l'identità dell'interlocutore, ma si trattiene, obbedendo all'intimazione di tacere che gli viene dallo sguardo del «duca»; egli però non può fare a meno di sorridere, pregustando il momento dell'inevitabile, prossima agnizione e ciò provoca la curiosità di Stazio, il quale, una volta saputo che chi gli sta di fronte è l'autore dell'*Eneide*, gli si precipita incontro per abbracciarlo; ma invano, perché ormai entrambi sono ombre. Di questo episodio il passo citato da Eliot presenta la conclusione, ossia il commento di Stazio al vano tentativo di abbracciare il maestro:

Or puoi la quantitate  
comprender dell'amor ch'a te mi scalda,  
quando dismento nostra vanitate  
trattando l'ombre come cosa salda.

Sono appunto questi versi a suggerire il significato della dedica a Jean Verdenal, il quale evidentemente rappresenta per Eliot il corrispettivo di ciò che Virgilio era stato per Stazio e per Dante — un maestro e una guida intellettuale — e al tempo stesso

l'oggetto di un profondo affetto spirituale sul tipo di quello che aveva ispirato le elegie scritte da Milton e da Tennyson in memoria rispettivamente di Edward King e di Arthur Hallam.

Ma la funzione dell'epigrafe non è solo quella di aggiungere senso alla dedica: richiamandosi al motivo del viaggio nel mondo dei morti, essa indica anche la prospettiva in cui va visto il «viaggio» che Eliot si accinge a compiere nella realtà contemporanea. E che il mondo d'oggi rappresenti per lui una sorta di regno dei morti o d'inferno lo confermano in più modi i componimenti della raccolta, con i quali, comunque, l'epigrafe instaura anche altri e più precisi rapporti tematici; e ad evidenziarli, curiosamente, sono proprio gli errori che il poeta commette nel citare — si deve supporre a memoria — i versi di Dante, che fino all'edizione dei *Collected Poems* del 1936 figurano trascritti non nella forma «corretta» in cui li si è citati sopra, ma nella seguente:

La quantitate  
Puote veder del amor che a te mi scalda  
Quando dismento nostra vanitate  
Trattando l'ombre come cosa salda.

Per quanto sconcertante, l'approssimatività della citazione in definitiva rappresenta una fortuna per il lettore, in quanto gli fornisce indizi preziosi su come Eliot la «intendeva». Ad esempio, sia il passaggio dalla seconda alla terza persona del verbo «potere» («puoi» → «puote»<sup>4</sup>), sia la sostituzione dell'astratto «comprender» col concreto «veder» tendono a mettere in evidenza certi caratteri della poesia di Dante che Eliot apprezzava particolarmente (e prendeva a modello), quali l'impersonalità, l'oggettività e, appunto, la concretezza.

Ma più interessante è un'altra *misquotation* che lo porta a

4. Naturalmente non si può escludere che il poeta intendesse «puote» come una seconda persona singolare, nel qual caso il suo errore perderebbe il significato che si è creduto di potergli attribuire. Sintomatico del bisogno di Eliot di relazionare il più possibile gli elementi del testo è comunque la rima interna che egli involontariamente stabilisce fra il verbo stesso e le due parole chiave «quantitate» e «vanitate».

collocare enfaticamente all'inizio delle parole di Stazio il sostantivo «quantitate» — rimante con e contrapposto a «vanitate» — sottolineando così il contrasto che i versi di Dante prospettano fra la *pienezza* dell'affetto che «scalda» il poeta latino e la *vacuità* connessa alla sua condizione di ombra.

Ora, l'opposizione paradigmatica vuoto/pieno è d'importanza centrale anche nella raccolta eliotiana, dove però, ovviamente, è piegata dal poeta ai propri specifici fini. A livello testuale essa viene sfruttata, in «Prufrock», per evidenziare ironicamente il contrasto fra le attività insignificanti che *riempiono* l'esistenza del monologante ed il suo *vuoto* di significato, e a livello intertestuale quello fra la «pienezza» di sentimento che caratterizza i personaggi di Dante nell'episodio del *Purgatorio* e l'apatia delle figure eliotiane.

Ai rapporti di opposizione fra l'epigrafe e il testo della raccolta si accompagnano tuttavia, com'è tipico del metodo intertestuale, anche altri rapporti di tipo analogico; di alcuni che saranno chiamati in causa dalle situazioni di «Prufrock» non è il caso di occuparsi qui, e per il momento basterà rilevare, sempre a proposito del paradigma del vuoto, come la raccolta, analogamente alla *Commedia*, rappresenti un viaggio nel mondo delle ombre, degli «uomini vuoti», e che pertanto il problema artistico da essa posto al poeta consiste appunto nel «trattar l'ombre come cosa salda», nel rappresentare con la massima possibile concretezza la realtà inconsistente in cui egli si trova a muoversi.

- ② IL GIOCO delle correlazioni paradigmatiche fra pre-testo, testo e intertesto che Eliot ha messo in moto attraverso la dedica e l'epigrafe generale della raccolta continua col titolo del componimento iniziale, «The Love Song of J. Alfred Prufrock», dove il sostantivo «Love» riprende il tema dell'amore introdotto dai versi di Dante in un modo che fa subito sospettare un'intenzione ironica: in effetti il testo del poemetto confermerà la mancanza di qualsivoglia ardore nel tiepido Prufrock; ma del resto tutto il titolo va letto «in negativo», ossia prendendo ciò che nomina come indicazione di assenze. Assente nel monologante, oltre alla capacità di amare, è quella di abbandonarsi alle proprie emozioni e di scioglierle nel «canto»

che il titolo ingannevolmente promette, e a caratterizzare il suo monologo saranno infatti proprio le sue invincibili esitazioni ed inibizioni. Quanto poi all'identità anagrafica enunciata in modo tanto pedantesco e perfino «ridondante», essa non è che un vuoto involucro, il simulacro di una personalità ormai disgregata, anche se poi il nome Prufrock si rivela non privo di significato nel modo in cui adombra la «prudenza» o la «pruderie» che il personaggio custodisce entro dignitosi abiti di società («frock»).

L'appartenenza di Prufrock al mondo delle ombre, suggerita attraverso le assenze evocate dal titolo, è poi confermata dall'epigrafe particolare del poemetto, tratta anch'essa dalla *Commedia*, e più precisamente dall'episodio dell'*Inferno* (Canto XXVII) in cui Dante incontra fra i cattivi consiglieri, avvolti in una fiamma biforcuta, Guido da Montefeltro, che gli rivolge le seguenti parole (vv. 61-6):

S'io credesse che mia risposta fosse  
A persona che mai tornasse al mondo,  
Questa fiamma staria senza più scosse.  
Ma perciocché giammai di questo fondo  
Non torno vivo alcun s'ì odo il vero,  
Senza tema d'infamia ti rispondo<sup>5</sup>.

Significativo è il fatto stesso di proporre un'*ombra*, quella di Guido da Montefeltro, come implicito termine di paragone per la personalità di Prufrock, della quale viene così suggerita l'inconsistenza; ma al di là di questo generico parallelismo l'epigrafe rivela una ben più complessa pertinenza al testo eliotiano che, al momento, si può così sintetizzare:

a/ la citazione dall'*Inferno* posta immediatamente prima dell'inizio effettivo della raccolta suggerisce la natura del mondo che Eliot vi rappresenta e configura come «dannato», in

5. Pur non incorrendo nelle vistose inesattezze riscontrate nell'epigrafe generale, anche in questo caso Eliot cita in modo piuttosto approssimativo i versi di Dante, che qui si trascrivono senza alterazioni così come appaiono nell'edizione dei *Collected Poems* del 1949 (1936).

particolare, il protagonista del componimento iniziale.

b/ Guido da Montefeltro, un intrigante e comunque un uomo attivo, da un lato si contrappone all'indolente Prufrock, e dall'altro è accomunato a lui dall'aspetto in cui si presenta qui, la reticenza; egli è disposto a parlare di sé solo ad altri dannati, Prufrock, come vedremo, è riluttante persino a confidarsi con la propria «ombra».

c/ Uomo dalle «cento indecisioni», il personaggio eliotiano è colui che perpetuamente frappone qualche *se* tra sé e l'azione, ed è soprattutto in rapporto alla sua congenita irresolutezza che emerge la straordinaria abilità di Eliot nella scelta delle epigrafi e dei referenti culturali in genere: il passo della *Commedia* qui citato è infatti grammaticalmente e sintatticamente basato sulle strutture dell'irrealtà, in quanto comincia con un congiuntivo dipendente da un condizionale e presenta il solo sicuro «appiglio» alla realtà nella proposizione principale all'indicativo dell'ultimo verso. Ma c'è di più: la prima parola dell'epigrafe — e dunque del poemetto, che s'incentra su un personaggio dall'esasperato amletismo — è un *se* ripetuto al quinto verso e «contenuto» in altre parole («credesse», «fosse», «tornasse», «senza», «scosse»), così da assurgere ad elemento semantico dominante delle parole di Montefeltro.

A determinare la scelta dell'epigrafe, tuttavia, probabilmente non fu soltanto il modo pregnante in cui vi è espresso uno stato d'incertezza, ma anche e soprattutto il fatto che esso si rivela della medesima indole di quello di Prufrock; che è sì una figura amletica, ma il cui appropriato referente mitico è Guido da Montefeltro, piuttosto che il principe danese, essendo l'oggetto della sua indecisione non il *fare*, come per il personaggio shakespeariano, ma il *dire*. Il suo vero dilemma consiste infatti, come si vedrà, nel decidere se parlare o non parlare, se confidarsi o meno, e le fortissime resistenze che il suo monologo oppone ad un'esplicazione testuale scaturiscono proprio dal continuo attrito fra reticenza e urgenza di confessione di cui esso è il risultato e al quale deve il proprio altissimo tasso di ambiguità. Un dilemma che costituisce lo stesso nucleo generativo del poemetto e la cui importanza è evidenziata anche dall'essere prefigurato nella situazione evocata in entrambe le epigrafi: prima ancora che in quella di Guido da Montefeltro, in quella dell'episodio del *Purgatorio*, in cui Dante, dibattuto

fra le opposte sollecitazioni che gli vengono da Virgilio e da Stazio, si trova incerto se prendere la parola o meno.

3. IL PROCEDIMENTO retorico adottato nel titolo, il nominare ironicamente l'assente o l'inesistente fingendolo presente, ritorna nel verso iniziale del poemetto, «Let us go then, you and I», dove l'uso della forma imperativa, di per se stessa implicante una volontà in atto, serve ad evidenziare la paralisi della volontà di Prufrock, della quale il verso stesso suggerisce pure la causa, ossia la dissociazione schizofrenica prodottasi nella sua personalità: lo «you» al quale egli si rivolge non è infatti, come nei monologhi di Browning<sup>6</sup>, un interlocutore silenzioso ma reale, da persuadere, render complice o chiamare a giudice delle proprie ragioni, ma l'«ombra», il «doppio» scaturito dalla scissione fra l'*io metafisico* di Prufrock — oppresso dal problema di trovare un significato nel mondo e di dare significato all'esistenza — e l'*io banale*, impegnato (si fa per dire) in un'esistenza salottiera e del tutto futile<sup>7</sup>.

6. Dal quale Eliot chiaramente mutua la forma del poemetto e a cui, almeno in parte, s'ispira per la soluzione dei problemi tecnico-stilistici da essa posti, in particolare quello di mediare fra le cadenze della lingua colloquiale e i ritmi istituzionali della poesia. Tuttavia, a differenza di Browning, che aveva cercato l'immediatezza e la varietà ritmica del parlato all'interno di strutture strofiche e metriche codificate, Eliot preferisce suddividere il monologo in «blocchi» di lunghezza irregolare, che separano i diversi momenti dell'azione mentale sviluppata in esso e che, a livello verbale, sono individuati da un gioco di iterazioni lessicali, grammaticali, sintattiche. Vari nella misura e nel ritmo sono pure i versi, per lo più rimati, ma non secondo uno schema fisso.

7. Su questa dissociazione la maggior parte della critica è d'accordo, pur divergendo nel modo di definirla e motivarla: per Grover Smith «you» e «I» rappresentano rispettivamente l'io pubblico e l'io privato di Prufrock (*T.S. Eliot's Poetry and Plays: a Study in Sources and Meaning*, Chicago and London 1967, p. 16), mentre per G. Williamson essa si pone come distinzione fra un «subjective 'I'» e un «more objective 'you'» (*A Reader's Guide to T.S. Eliot*, London 1967, pp. 59, 63) e per A. Serpieri risulta riconducibile agli orientamenti fenomenologici del primo Eliot (*T.S. Eliot: le strutture profonde*, cit., p. 99). A. Johnson, invece, ritiene che Prufrock si rivolga davvero a un altro interlocutore e, a convalida della propria ipotesi, cita la seguente affermazione del poeta: «As for *The Love Song of J. Alfred Prufrock* anything I say must

La sindrome psicopatologica che comincia a delinearsi nel verso iniziale trova subito dopo il proprio correlativo oggettivo nell'immagine della sera «spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table» (vv. 2-3), che, pur non essendo esplicitamente riferita al monologante, lo chiama in causa — in quanto risultato dell'interazione fra le sue percezioni e la realtà esterna — metaforizzandone la situazione, l'umore, lo stato di coscienza: in opposizione all'energico imperativo iniziale, essa suggerisce infatti l'impotenza ad agire di Prufrock, il suo malessere interiore, la torpida tristezza prodotta da un ottundimento dei sensi e della coscienza che comunque, fornendogli un alibi per l'inerzia, appare in fondo cercato e voluto.

Se insomma la situazione metaforizzata dall'immagine dell'«etherized patient» è obiettivamente tragica, Prufrock riesce, fino a un certo punto, a renderla indolore, e anzi a trarne una sorta di ovattato benessere, ottenuto però a prezzo di una pesante contropartita, poiché l'atrofia della coscienza in cui egli si rifugia non può condurre, in prospettiva, che alla *dissoluzione della personalità*: e anche ad essa sembra alludere l'immagine della sera, la cui visualizzazione comporta appunto il *dissolversi* della figura del paziente nel cielo vespertino. Ma l'immagine stessa fa anche da spia alle inclinazioni verbali di Prufrock, il quale rifugge sistematicamente dal dar forma, dal formulare con precisione, proprio perché consapevole che l'evasività rappresenta la condizione necessaria per il mantenimento della narcosi.

4. I SOTTINTESI ironici del sintagma iniziale, «Let us go», sono evidenziati dalla sua ripresa al v. 4: chiaramente Prufrock, pur esortandosi nuovamente ad andare (e ripetendo poi l'esortazione stessa al v. 12), non si muove, né mai lo farà nel corso del

be somewhat conjectural, as it was written so long ago and my memory may deceive me; but I am prepared to assert that the 'you' in *The Love Song* is merely some friend or companion, presumably of the male sex, whom the speaker is at the moment addressing, and it has no emotional content whatever» (*Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, Pisa 1976, pp. 25, 385-6).

monologo, la cui situazione materiale dobbiamo supporre sia quella di un uomo il quale, solo nella propria stanza, progetta una visita mondana (cfr. il v. 12) che apprenderemo rientrare in una stanca routine, ma che è pure motivata da un oscuro anelito alla comunicazione, peraltro frenato in partenza da una sfiduciata consapevolezza che uscire di casa non significa uscire dal proprio io. E' infatti sempre se stesso che egli incontra quando si mette in rapporto col mondo esterno prima osservando dalla finestra il cielo della sera e poi immaginando un vagabondaggio per le strade urbane oggettivate in immagini tutte riferibili alla sua personalità e alla sua condizione.

A fornire indizi su di sé Prufrock comincia già permettendo a «streets» (v. 4) l'aggettivo «certain», etimologicamente connesso all'idea della certezza, della sicurezza, e qui usato per suggerire esattamente il contrario, ossia l'insicurezza di Prufrock e l'indeterminatezza di un progetto che, in accordo alla propria strategia dell'evasività, egli preferisce lasciare nel vago.

Una strategia analoga investe nel poemetto tutto l'uso dei deittici, gli elementi verbali che dovrebbero servire ad indicare, precisare, fornire punti di riferimento e che invece il monologo usa sistematicamente per eludere precise determinazioni; e già il primo verso visto in questa prospettiva, esemplifica tale procedimento, accumulando pronomi («us», «you», «I») che qui, anziché distinguere persone e relazioni personali, stanno a segnalare non solo, come si è già visto, la crisi d'identità di Prufrock, ma anche quella più grave del linguaggio, che non riesce più a nominare le cose, a descrivere il mondo.

Lo stato d'incertezza evocato paradossalmente dall'aggettivo «certain» è ribadito e sviluppato, attraverso un nuovo paradosso, dal successivo «half-deserted», in virtù del quale la città piena di gente si configura per Prufrock come un deserto dove egli vive un'esperienza di smarrimento, di solitudine, di *lovelessness*. La sua situazione è poi messa in rapporto, nei vv. 5-6, con quella delle coppie che, entro i «muttering retreats» di equivoci albergucci ad ore e al riparo dalla minaccia del mondo esterno (connotata dallo stesso sostantivo «retreats») instaurano la furtiva complicità di amplessi forse venali e comunque volgari, estranei al «prudish» Prufrock come lo è la vita stessa

(che volgare lo è intrinsecamente).

Oltre che dall'aggettivo «half-deserted», l'isolamento di Prufrock è suggerito dall'espressione «muttering retreats» che lo configura più precisamente come esperienza di non-comunicazione: egli percepisce il *suono*, ma non il *significato* delle parole che altri esseri umani si scambiano, parole che comunque non sono rivolte a lui, così come non a lui, verso la fine del poemetto, sarà rivolto il canto delle sirene: «I have heard the mermaids singing each to each. / I do not think that they will sing to me» (vv. 124-5).

In un modo diverso il suo senso di esclusione dalla vita è reso anche dall'aggettivo «restless» — che si contrappone alle immagini di torpore e di narcosi alle quali egli è per lo più associato — mentre la sua ripugnanza per l'animalità umana, già connotata dall'allusione agli squallidi incontri negli «one-night cheap hotels», è subito dopo ripresa e intensificata dall'immagine dei ristoranti con i pavimenti pieni di segatura e di gusci d'ostrica, che sostituisce alla sfera della sessualità quella ancor più grevemente materiale del cibo.

All'intenzione metaforica di sottolineare quanto c'è di più basso nella natura umana concorre lo stesso tipo di focalizzazione che l'immagine dei «sawdust restaurants with oyster shells» presenta — la «macchina da presa» di Eliot viene puntata non sui tavoli e sulle persone che vi sono sedute, ma sul pavimento, sul piano più basso della scena osservata — anche se poi il *basso* non risulta, nel contesto, sostanzialmente differenziato dall'*alto*: la contrapposizione implicita cielo / terra (ossia spirito / materia) delineata in questi primi versi non dà infatti luogo ad alcun contrasto, poiché se il cielo della sera rispecchia un'anima malata, il pavimento dei ristoranti — ancor più degli alberghi malfamati — documenta la degradazione della carne.

Che lo spostare lo sguardo dall'alto in basso non porti con sé alcun vero cambiamento è suggerito pure dall'analogia funzionale che lega l'immagine del paziente narcotizzato a quella della segatura e dei gusci d'ostrica; la prima implica, come si è detto, l'idea di uno svuotamento di energie vitali e di una perdita della coscienza che prelude alla disgregazione della personalità; e un processo del genere è adombrato anche nella

seconda, essendo tanto gli «oyster shells» che la «sawdust» il risultato di una serie di passaggi riduttivi attraverso i quali l'essere vivente si è trasformato via via in sostanza priva di vita e infine in rifiuto<sup>8</sup>.

[Caratteristiche simili, come vedremo, si presentano in tutta l'*imagery* organica del poemetto, nella quale compaiono quasi soltanto sostanze destinate al consumo e soggette ad un'attività metamorfica che ne comporta il progressivo degrado fino alla riduzione a rifiuti. Le immagini della nebbia giallastra, della fuliggine, del sudicio liquame di pozzanghere e fognature, offerte più avanti (vv. 15-9) proporranno come *pendant* a questo degrado della materia organica l'inquinamento di quella inorganica, delineando un processo di generale disfacimento della realtà che, del resto, ha già trovato ai vv. 2-3 la propria proiezione cosmica nell'immagine della sera come «etherized patient».

Ma, come si è detto, tutta l'*imagery* riferita alla realtà esterna risulta pure riferibile a Prufrock stesso, il cui vagabondaggio urbano è anche un viaggio nel proprio cervello. A confermarlo immediatamente è il v. 8, «Streets that follow like a tedious argument», che identifica il labirinto delle strade con quello della mente del monologante e il suo vagare in esse col percorso dei suoi pensieri privi di direzione e di scopo, incapaci di trovare sbocchi nuovi e quindi, come suggerisce l'aggettivo «tedious», monotoni, ripetitivi.

Questa prima indiretta introspezione di Prufrock porta con sé anche il primo accenno alla sua problematica esistenziale, indicando come rovello segreto dei suoi pensieri una «overwhelming question» sempre incombente, che egli si sforza in ogni modo di eludere, di rimuovere, evitando persino di formularla («Oh, do not ask me 'What is it?'», v. 11). L'io banale e l'io metafisico entrano qui in rapporto, ma non in contrasto, complici come sono nella volontà di rimuovere *insieme* («let us go») la scomoda, oziosa «question» che tenta di sconvolgere la

8. E, nel caso della segatura, un rifiuto nel quale non resta più nemmeno la forma vuota dell'essere vivente, che in essa si presenta totalmente disgregato.

rassicurante routine degli «impegni» mondani e decisi a fare qualcosa di concreto, di positivo: «Let us go and *make our visit*». Se ironico è forse qui l'uso del verbo *make* (anziché *pay*), certamente lo è pure l'esortazione «Let us go», ripetuta per la terza volta e riferita ad un'azione che non avrà luogo, se non sotto forma di una serie di ipotesi e di esercizi dell'immaginazione.

Il primo di essi è costituito dai due versi successivi (13-4), che costituiscono una sorta di *flash* sulla visita prefigurata da Prufrock, il quale immagina, in un salotto frequentato dalla buona società, «women» che «come and go / Talking of Michelangelo». Ma l'*immaginare* in effetti è un *ricordare* qualcosa che alla sua mente si è affacciato proprio perché parte di un rituale (le chiacchiere letterarie, il té, il caffè) che si ripete invariabilmente da una visita all'altra. Come Tiresia nella *Waste Land*, Prufrock attinge la propria conoscenza del futuro a quella del passato che si ripete immutabilmente; e le signore nel salotto diventano così una sorta di archetipo (di qui, forse, l'uso del sostantivo «women», che toglie a queste figure ogni connotato sociale, al posto del più ovvio «ladies»<sup>9</sup>) e il senso della ripetitività è pure trasmesso dal loro «come and go», un movimento pendolare che, come il labirintico andirivieni dei pensieri del monologante, costituisce in definitiva un «falso moto» camuffante la stasi, la paralisi. •

All'improduttività di esso si accompagna la presumibile inutilità delle chiacchiere che si svolgono nel salotto, suggerita proprio dall'indicazione di uno dei loro possibili argomenti, Michelangelo, che frivolo non è certamente in se stesso, ma tale è reso dalle circostanze e dall'ambiente in cui viene chiamato in causa. Questo riferimento «mitico», il primo interno al testo, s'inserisce nel gioco di contrasti ironici messo in moto fin dall'epigrafe generale della raccolta proponendo come termine di paragone della società di cui Prufrock fa parte la figura di un genio titanico che, come Dante, viene assunto da Eliot ad unità di misura sia dell'attività intellettuale che si svolge nel salotto,

9. Lo stesso tipo di stilizzazione è applicato all'ambiente in cui si muovono le signore, designato col generico «room».

sia di Prufrock stesso, più avanti presentato in un'immagine («'But how his arms and legs are thin!», v. 44) che sembra appunto voler contrapporre la sua figura a quelle turgide e possenti di Michelangelo. E non è solo sull'asse grandezza / meschinità che il confronto con quest'ultimo viene proposto: genio essenzialmente inquieto, nella cui opera si rispecchiano laceranti tensioni e conflitti immani, egli misura anche l'apatia, l'indolenza, l'intima viltà di Prufrock, che le proprie inquietudini preferisce soffocare nella «narcosi».

Dopo essersi per un attimo prefigurato la meta della visita, egli ritorna al presente, alle proprie percezioni reali osservando, fuori dalla finestra, lo scendere della nebbia. Essa gli appare «yellow» probabilmente per effetto dei lampioni accesi nella strada, ma questo sgradevole colore giallastro, che sembra in qualche modo sporcarla, contribuisce, al pari dei precedenti scorci sul paesaggio urbano, a suscitare l'idea di un mondo contaminato e al tempo stesso intensifica l'atmosfera di sorda angoscia creata dalle precedenti immagini crepuscolari, notturne, labirintiche, riprendendone altresì le implicazioni metaforiche; anch'essa concorre infatti ad oggettivare la situazione interiore di Prufrock in termini di smarrimento, d'immersione nell'oscurità, ma lo fa inserendola in un quadro psicologico che conferma l'impressione della sua profonda riluttanza ad uscire da tale situazione, del suo voluttuoso crogiolarvisi.

• A trasmettere questo senso di voluttà è in primo luogo la metaforizzazione della nebbia in un gatto che, dopo essersi strofinato morbidamente, sensualmente contro i vetri della finestra, golosamente fruga con la lingua «into the corners of the evening», poi indugia in giochi oziosi (come suggeriscono gli spostamenti casuali, privi di scopo della nebbia) e infine si addormenta, dando luogo ad una significativa correlazione con la sera «anestetizzata».

Proprio perché metaforizzata in un gatto, la nebbia, mentre oggettiva la voluttuosa indolenza del monologante, chiama nuovamente in causa il paradigma dell'animalità, e lo fa in modo complementare rispetto ai vv. 6-7: al senso di disgusto che là prevaleva — e che peraltro affiora anche qui nelle immagini delle pozze stagnanti, degli scolii, della sporca fuliggine — subentra l'attrazione velata per i piaceri dei sensi, la segreta

indulgenza ad essi, abbastanza chiaramente connotata da alcune delle azioni (quali il «leccare» in angoli bui e l'«indugiare» in torbide pozzanghere) eseguite dalla nebbia.

• Il mondo dei sensi è dunque oggetto in Prufrock di profonde ambivalenze che, confinate nel suo «rimosso», affiorano tuttavia insistentemente nell'*imagery* del monologo e in qualche modo ne disturbano e influenzano il corso. Dibattuto fra attrazione e repulsione, egli comunque elude anche in questa sfera (come in quella della spiritualità) la scelta e, mentre non si abbandona nemmeno col pensiero alle pulsioni dell'istinto, concede ai sensi piaceri «misurati», compatibili col decoro borghese (il caffè, i gelati, i pasticcini) e tuttavia sufficienti a distoglierlo dall'ascetismo spirituale cui di tanto in tanto velleitariamente aspira. Così in lui la vita dei sensi, tiepida e prudente, rispecchia e quasi fa da metafora a quella dello spirito ed entrambe trovano il loro correlativo appunto nella nebbia, inconsistente, morbida, accidiosa con cui egli si è messo in rapporto guardando fuori dalla finestra.

Ma la nebbia non metaforizza soltanto la vacuità dell'esistenza e dell'io di Prufrock; nel suo lento fluire senza una meta, e soprattutto nella sua opacità e inafferrabilità, essa si fa anche immagine del monologo stesso, la cui caratteristica precipua è appunto la nebulosità: poiché se è vero che alla fine esso compone un quadro preciso e penetrante dell'interiorità di Prufrock, ciò avviene però in larga misura a dispetto della volontà di lui che, almeno nella prima parte del poemetto, usa le parole come una sorta di cortina fumogena e, pur fingendo di volersi confessare, mira più che altro a nascondersi dietro ad esse. Tuttavia, paradossalmente, è proprio degli accorgimenti e delle astuzie verbali da lui messi in opera che Eliot — attraverso uno straordinario *tour de force* tecnico-stilistico — si serve per metterne a nudo il «profondo» e per strappargli una confessione che appare tanto più sincera in quanto largamente involontaria.

5. LA TENDENZA di Prufrock alla nebulosità si accentua ovviamente nei passi introspettivi, come consentono di verificare i vv. 23-48, che fanno seguire ad una parte di carattere essenzialmente introduttivo una in cui si entra nel vivo della pro-

blematica del monologo.

Mentre inoltre Eliot aveva sin qui delineato lo *spazio* — reale e metaforico — in cui si colloca la sua figura, nei versi successivi è soprattutto sulla coordinata *tempo* che viene «misurata» la situazione di Prufrock, e il tempo stesso ne è il tema dominante, come annuncia già il v. 23: «And indeed there will be time».

Va notato anzitutto che questo verso, pur aprendo una sezione del poemetto che presenta anche tipograficamente uno stacco netto rispetto alla precedente, si apre con un «And» che postula invece una continuità del discorso, invitandoci a vedere lo spazio vuoto fra i vv. 22 e 23 come una pausa di silenzio in cui i pensieri di Prufrock s'inabissano temporaneamente per poi riemergere alla superficie in corrispondenza all'«And» che dà inizio alla sezione stessa.

Non è certo questo, comunque, il solo caso in cui si presenta una simile collocazione della congiunzione<sup>10</sup>, cui Eliot sembra voler affidare appunto il compito di congiungere e ricucire in qualche modo i pensieri slegati di Prufrock e che concorre a dare un andamento esasperatamente paratattico al discorso, evidenziando il suo crescere per pura e semplice accumulazione e la mancanza di un vero «progetto» mentale che consenta al monologante di «costruirlo».

Naturalmente però una precisa costruzione del monologo ci deve essere, per motivi artistici, e infatti il rapporto di continuità con i versi precedenti, assente a livello grammaticale e logico, viene instaurato tematicamente dal modo in cui l'immagine della nebbia-gatto che si addormenta e scivola fuori dal tempo introduce l'affermazione attraverso la quale Prufrock esprime il rifiuto ad entrare nel tempo, nella storia, nel mutamento: «And indeed there will be time». Ripetuta ben quattro volte nel giro di sei versi, tale frase dà il tono ad una sezione nella quale l'esasperata iteratività degli elementi verbali suggerisce di per sé la ripetitività dei pensieri di Prufrock, e al tempo stesso comincia a proporre, sotto il segno del rinvio dell'azione, una delle sue più importanti identificazioni «mitiche», quel-

10. Cfr. anche i vv. 37, 49, 62, 75, 87, 99, 105.

la con Amleto<sup>11</sup>. Vedremo che essa sarà da lui sottoposta ad una verifica critica che lo porterà — con fondati motivi — a negarla; per il momento tale identificazione risulta tuttavia funzionale ad un tema, la fuga dalle responsabilità, che si eplica nei vv. 26-32 attraverso la contrapposizione fra le attività insignificanti che l'io banale si vede eseguire meccanicamente all'interno della routine mondana e quelle significative che l'io metafisico si prospetta come (improbabile) ipotesi d'intervento nella realtà.

Le prime sono evocate da un sintagma, «To meet the faces that you meet», che, mentre allude nuovamente alla loro ripetitività attraverso la doppia iterazione «meet» / «face(s), correla il rapporto tra io metafisico e io banale a quello fra io privato e io pubblico, o anche tra interno e facciata, riprendendo un tema già adombrato dall'immagine degli «oyster shells» e destinato ad importanti sviluppi nel prosieguo del poemetto.

Quanto alle ipotetiche attività dell'io metafisico, esse vengono qui illustrate attraverso due azioni, «to murder and create», che sono poi le stesse alle quali Amleto cerca di sottrarsi eludendo la richiesta dello spettro paterno e l'offerta d'amore di Ofelia, e che verificano per Prufrock l'impossibilità della scelta sia in virtù della loro natura di impegni assoluti, irrevocabili, sia perché incongrue con le futili attività salottiere che costituiscono il suo vissuto quotidiano.

La contrapposizione fra l'insignificante e il significativo si ripresenta subito dopo (in ordine invertito) in riferimento alla parte del corpo umano che all'idea dell'azione è più immediatamente associata, le mani:

And time for all the works and days of hands  
That lift and drop a question on your plate.  
(vv. 29-30)

Il sintagma «the works and days of hands» parafrasa il titolo di

11. Un'analisi di questo e di altri aspetti del monologo connessi al problema del tempo è già stata condotta da chi scrive in uno studio al quale si è qui saltuariamente attinto (*Prufrock, Amleto e la strategia del rinvio*, in Aa.Vv., *L'alfabeto del mondo*, a cura di E. Giaccherini, Pisa 1983, pp. 15-35).

un poema di Esiodo, *Le opere e i giorni*, che esalta l'umana operosità, illustrando i giorni e le stagioni appropriati per ogni tipo di lavoro nei campi: il tempo e l'azione si integrano armoniosamente nel mondo di Esiodo per dare significato all'esistenza, si sommano in quello di Prufrock per toglierglielo. Ma c'è di più: parte del poema greco è dedicata alla narrazione del mito per cui dallo splendore dell'età dell'oro l'umanità è decaduta fino alla presente (per il poeta ellenico) età del ferro. Il processo di degrado e disgregazione in atto nella realtà presente viene così verificato da Eliot anche in quella del passato, a conferma del suo sconfortato, crepuscolare sentimento del tempo e ad illustrazione della generale ambivalenza dei riferimenti mitici da lui utilizzati, che molto spesso, come qui, stabiliscono simultaneamente col testo rapporti di analogia e di opposizione.

Nella fattispecie, inoltre, l'opposizione prospettata da Eliot s'instaura non tanto fra passato e presente, quanto piuttosto fra presente e futuro, poiché il sintagma «time for the works and days of hands», mentre allude al poema di Esiodo, viene però chiaramente riferito alle ipotetiche azioni che Prufrock si ripromette di compiere per rendere finalmente operose ed utili le mani che ora si trastullano in un futile «lift and drop a question on your plate». La loro improduttività è suggerita anche dal movimento ripetitivo, pendolare da esse descritto, che richiama l'andare e venire delle donne nel salotto e che, riferito com'è ad un «plate», si colloca perciò stesso nella sfera del banale, qui però del tutto equiparabile a quella del metafisico, chiamata in causa dal sostantivo «question»: i due piani dell'esistenza di Prufrock si sovrappongono e si fondono nella metafora presentata nei vv. 29-30, che prospetta le mani come equivalente degli inconcludenti pensieri di Prufrock e le presenta inoltre occupate in un'attività blandamente edonistica, il consumo del cibo, che fa riaffiorare la componente narcistica della sua personalità, già adombrata dalle «azioni» della nebbia / gatto.

• L'idea dello «spreco» del tempo è ribadita dal v. 31, «Time for you and time for me», che di nuovo equipara l'io banale e l'io metafisico, mentre i vv. 32-3 propongono come *pendant* dell'andirivieni delle mani di Prufrock l'oscillare dei suoi pen-

sieri fra «a hundred decisions, / And [...] a hundred visions and revisions».

Ma ad equipararli è pure, ancora una volta, la condanna alla ripetitività, qui suggerita già dall'iterazione di «a hundred» e spia dei processi mentali di Prufrock metaforizzandoli in una sorta d'inconcludente algebra metafisica. Al raddoppiamento del numerale «a hundred» (che di per se stesso moltiplica all'infinito, data la sua funzione iperbolica, le attività cui è riferito), si accompagna qui la triplicazione di «time» e la triplice rima che collega attività di segno incerto («indecisions») ad altre di segno contrastante («visions and revisions»).

Di fronte all'improduttività dei propri progetti mentali Prufrock ripiega di nuovo su quello materiale della visita, adombrato da un verso, «Before the taking of a toast and tea», (34) che richiama quello conclusivo della prima sezione («Let us go and make our visit», 12) e che anche qui è usato per introdurre l'immagine delle donne che «come and go / Talking of Michelangelo» (vv. 35-6). Formulata in modo identico a quello dei vv. 13-4, essa però riceve qui nuove implicazioni dal contesto: l'analogia fonica fra «taking» (v. 34) e «talking» (v. 36) equipara sotto il segno della banalità azioni in apparenza di diverso valore, mentre il chiamare ancora in causa Michelangelo e le visioni immortali del suo genio getta una luce ironica sulle labili «visions» di Prufrock, immancabilmente cancellate da una qualche «revision».

Un'iterazione costituisce anche l'incipit della sezione successiva (vv. 37-48), iniziata dallo stesso verso che apriva la precedente («And indeed there will be time»), della quale sviluppa e approfondisce la tematica. Della prassi del rinvio viene ora anzitutto suggerita la motivazione — una malattia della volontà — sottesa già alla reiterata domanda «'Do I dare?'» (v. 38), che lascia trapelare la paura dell'impegno: una paura così profondamente radicata da condizionare gli stessi meccanismi verbali utilizzati da Prufrock, il quale, più prudente di Amleto, rifugge persino dal formulare i propri progetti operativi, da lui occultati sistematicamente dietro enunciazioni frammentarie o generiche o paradossali. L'incompleto interrogativo «'Do I

dare?», ad esempio, non costituisce una vera esplicazione della «overwhelming question» del v. 10, né lo è il suo apparente completamento ai vv. 45-6, «Do I dare / Disturb the universe?», dove l'io banale di Prufrock smonta con l'ironia dell'educato «disturb» le velleità espresse dall'io metafisico attraverso l'iperbolico «the universe», in un enunciato che pure rispetta un'indubbia verità: qualunque azione, infatti, propagando all'infinito le proprie conseguenze, in qualche misura «disturba» davvero l'universo e modifica il corso della storia, anche se poi Prufrock, quando manifesta preoccupazioni del genere, in effetti si nasconde dietro pretestuosi cavilli e astuzie retoriche; e a proposito di queste ultime, non pare certo casuale che la forma iperbolica usata qui si presenti quasi immancabilmente nel monologo ogniqualvolta si affaccia la prospettiva dell'impegno («an overwhelming question», «a hundred indecisions», «time to murder and create», ecc.). La strategia verbale dell'evasività e della reticenza si fa così strumento della strategia pragmatica del rinvio e con essa concorre a produrre l'«azzeramento» del tempo esistenziale di Prufrock, per il quale tutti i giorni sono eguali perché trascorsi nella medesima inerzia.

Ma se il suo tempo interiore è immobile, quello esterno avanza invece inesorabilmente e i trasalimenti d'angoscia che si colgono qua e là nel monologo coincidono appunto con l'affiorare della consapevolezza che il trascorrere del tempo da un lato assottiglia di continuo il margine ancora disponibile per il rinvio dell'impegno («there will be time») e dall'altro logora sempre più le energie necessarie per affrontarlo.

La fuga di Prufrock dall'impegno stesso è adombrata dal v. 31, «Time to turn back and descend the stairs», che risponde implicitamente all'interrogativo «Do I dare?» e che di per sé, delineando un movimento discendente, evoca l'idea del declino, poi più chiaramente suggerita dalle immagini successive. In esse vediamo Prufrock osservarsi attraverso gli occhi degli altri e divenire penosamente consapevole delle devastazioni che il tempo ha prodotto (o produrrà) nella sua persona — la perdita dei capelli, il dimagrimento delle braccia e delle gambe — devastazioni che egli delega ai vestiti il compito di occultare il più possibile.

Riemerge così il paradigma della riduttività, già oggettivato nelle immagini del paziente anestetizzato, della segatura, dei gusci d'ostrica, ed è soprattutto a questi ultimi che si richiama qui la figura del monologante, in virtù del contrasto che s'instaura fra l'involucro e l'interno: come corrispettivo dei vuoti «shells» abbandonati sui pavimenti dei ristoranti i vv. 42-3 ci propongono infatti gli abiti di Prufrock, che della sua persona rappresentano l'unica parte solida, stabile, dotata di qualità ben definite («my necktie *rich and modest*») e capace di asserzioni decise: «my necktie [...] *asserted* by a simple pin [...] my collar mouting *firmly* to the chin» (corsivi miei).

Qui comunque Prufrock, non riuscendo a sentirsi sufficientemente protetto dall'involucro, come si è visto preferisce voltare le spalle e darsi alla fuga: una scelta questa che, se genericamente metaforizza il suo atteggiamento di fronte alla realtà, nella fattispecie va ricondotta anche all'attività immaginativa attraverso la quale egli prova e riprova a costruire la scena della visita, e più specificamente alla precedente «visione» delle donne occupate a parlare di Michelangelo, che in effetti è meno «neutra» di quanto potrebbe sembrare a prima vista. Chiacchierando fra loro, esse lo escludono da un rapporto personale (come gli amanti chiusi nei «muttering retreats» del v. 5) e forse proprio questa esperienza frustrante induce Prufrock a battere in ritirata, cosa che comporta però un'ulteriore e più scottante frustrazione: quella provocata dalle parole che i suoi conoscenti (il pronome «they» del v. 41 non ne specifica il sesso, ma il contesto suggerisce un referente femminile), pronunciano mentre l'osservano scendere le scale con fredda curiosità, violando la sua *privacy* ed instaurando con lui un'intimità altrettanto indesiderabile dell'indifferenza esperita precedentemente.

Il sentimento della propria meschinità — non solo fisica — fatto affiorare in Prufrock dai loro sguardi indiscreti spiega in qualche misura la profonda sfiducia in sé che paralizza sul nascere nella stessa sfera dell'immaginazione i suoi impulsi a stabilire un rapporto umano la cui natura egli non precisa mai del tutto, ma che, col procedere del monologo, si comprende sempre meglio essere un rapporto di comunicazione intima, profonda, e dunque d'amore. Già qui, del resto, l'incapacità di osare anche solo mentalmente, che fino all'ultimo inibirà il

«love song» promesso dal titolo, lo induce a passare un colpo di spugna su questa esitante ipotesi d'intervento nella realtà ancor prima che essa prenda compiutamente forma; e analogamente a quanto avveniva nei vv. 32-3, a conclusione della sezione precedente, anche nell'ultimo verso di questa (48) l'azzeramento prodotto dal vicendevole neutralizzarsi di impulsi contrastanti è suggerito dalle opposizioni semantiche che s'inestaurano fra parole legate da rime interne («decisions», «revisions») o allitterazione («revisions», «reverse»).

6. IL «FOR» causale che apre il v. 49 porta con sé una sorta di colpo di scena nello sviluppo del monologo, introducendo nuove motivazioni per la fuga di Prufrock in contrasto con quelle suggerite dall'*imagery* dei vv. 39-44: a scoraggiarlo dall'azione sembra essere ora non più il rischio insito in essa, ma, al contrario, la sua prevedibilità in un mondo dove non accade mai niente di nuovo, dove tutto è noto fino alla nausea e dove quindi qualsiasi iniziativa è impossibile.

L'origine della sua inerzia viene pertanto indicata qui in un sentimento di sazietà e di stanchezza esistenziale della cui sincerità non c'è motivo di dubitare — tanto intensamente esso pervade il «blocco» costituito dai vv. 49-69 — ma che appare anch'esso strumentalizzato ad un'operazione moralmente ambigua di fuga dalla responsabilità: in qualche modo ora Prufrock coinvolge gli altri nel fallimento della propria ipotetica «avventura» d'amore attribuendolo non tanto, come in precedenza, ad insufficienze proprie, quanto alla generale apatia che impronta i rapporti umani nel suo «universo».

Non sarebbe però in carattere con lui mettere in atto apertamente un'operazione del genere, ed in effetti egli la realizza con la sua abituale evasività, evitando cioè di collegare in modo esplicito alla sezione precedente il «For» del v. 49 ed introducendo nel verso stesso («For I have them all already, known them all») un intederminato «them» che non sappiamo se riferire agli autori (o autrici) degli impietosi commenti dei vv. 41 e 44, o alle signore intente a chiacchierare nel salotto, oppure agli «evenings, morning, afternoons» menzionati nel v. 50.

Così egli ottiene il risultato di chiamare simultaneamente in

causa e di accomunare in un vago atto d'accusa l'apatia delle persone che lo circondano e la monotonia delle proprie giornate, scandite da gesti abitudinari la cui ripetizione meccanica lo ha reso incapace di scelte e azioni vere. Non a caso, del resto, il paradigma della ripetitività appare particolarmente pervasivo nel «blocco» in esame, dove si esplica, a livello strutturale, nell'accentuata modularità delle tre sezioni che lo costituiscono (vv. 49-54; 55-61; 62-9), e a livello verbale in un fitto tessuto di iterazioni di ogni tipo, tra le quali particolarmente significative appaiono quelle del pronome «all» (che svolge qui la funzione «moltiplicatrice» affidata nei vv. 32-3 al numerale «a hundred») e del verbo «to know». Entrambi individuano e caratterizzano il «blocco» stesso — come già faceva il sintagma «there will be time» nel precedente — indicandone immediatamente il tema dominante — la nausea del *déjà vu* — al quale corrisponde poi anche un tempo dominante, il *present perfect*, che subentra ora al futuro in un passaggio di per se stesso sintomatico del progressivo afflosciarsi della volontà di Prufrock (già avvertibile, peraltro, nella transizione dall'imperativo iniziale, «Let us go», al futuro: «There will be time»).

Il sentimento del tempo come stillicidio di giornate tutte eguali, trasmesso nel v. 50 dall'elencazione «evenings, mornings, afternoons», si espande e si potenzia nella memorabile metafora del successivo, «I have measured out my life in coffee spoons», che sintetizza simultaneamente l'esistenza di Prufrock e il senso del poemetto, del quale richiama in pratica tutti i temi e i paradigmi più importanti, vale a dire:

a/ *la ripetitività*: ripetitivo è infatti il movimento del cucchiaino da caffè, ma anche, più specificamente, pendolare, come l'andare e venire delle signore nel salotto, l'andirivieni delle mani di Prufrock sul «plate», l'oscillare dei suoi pensieri fra «visions and revisions»; e proprio l'insistenza con cui si presentano nel poemetto immagini cinetiche di questo tipo rivela come egli, a dispetto delle ripetute affermazioni che «there will be time», sia assillato da un'invisibile pendola mentale che non gli consente di adagiarsi, come vorrebbe, nell'oblio, nella «narcosi».

b/ *La meschinità*: come quella delle figure di *The Waste*

*Land*, anche l'esistenza di Prufrock è una «little life» prudente, pavida, povera di significato, metaforicamente contenibile in una tazzina e misurabile a cucchiaini da caffè.

c/ *La riduttività*: i cucchiaini *svuotano* fatalmente la «tazza» della sua vita sino in fondo, cioè sino alla morte, alla quale troviamo qui una prima allusione che coincide, significativamente, col primo momento di piena sincerità del monologo.

d/ *La futilità*: radicata nell'esistenza banale di Prufrock, l'immagine del v. 51 evoca non solo lo scorrere del tempo esterno che svuota la sua esistenza, ma anche le attività improduttive che la riempiono.

e/ *Il narcisismo*: da tali attività egli trae piaceri (quelli connessi al consumo di caffè, cibo, sigarette) che sono in fondo d'indole oppiacea, in quanto usati per «addormentare» le inquietudini metafisiche, e che, non rientrando in situazioni di vera convivialità, presentano pure quella componente narcisistica e quasi onanistica che si è già individuata nella sua vita mentale.

All'immagine dell'esistenza consumata a cucchiaini da caffè è dunque sottesa anche una condanna all'isolamento della quale Prufrock sembra qui essere oscuramente consapevole, se è vero che subito dopo la «confessione» del v. 51, quasi per sottrarsi a tale condanna, egli si avventura in una nuova ipotesi di rapporto personale. E sebbene anch'essa appaia minata in partenza dalla sfiducia e venga poi «cancellata», al pari delle sue successive riproposizioni, non per questo l'attività fantastica di Prufrock si risolve in continui ritorni al punto zero, e anzi progredisce lentamente ma inesorabilmente verso una meta che si rivelerà essere il denudamento della sua anima di fronte ad un altro essere umano.

Vedremo però che anche quando si sarà più avvicinato alla meta, egli non riuscirà ad instaurare un rapporto pieno col destinatario della sua confessione, che resterà un semplice ascoltatore (o più probabilmente un'ascoltatrice). E che la comunicazione funzioni sempre a senso unico nel poemetto è del resto immediatamente confermato dai vv. 52-3, dove il suo tramite è costituito da «voices dying with a dying fall / Beneath the music from a farther room», troppo flebili per raggiungere

Prufrock e per trasmettergli un messaggio comprensibile. Tuttavia sono proprio esse a far affiorare nel monologo il tema dell'eros, già latente nell'estenuato languore che pervade i due versi citati, e più chiaramente percepibile nel fondersi di queste voci con la musica, all'amore associata qui da un preciso riferimento intertestuale: l'espressione «dying fall» è infatti tratta da un passo della *Twelfth Night*, l'incipit della commedia, in cui il Duca Orsino si rivolge ai suonatori presenti definendo la musica stessa «the food of love»:

If music be the food of love, play on;  
 Give me excess of it, that, surfeiting,  
 The appetite may sicken, and so die. —  
 That strain again; — it had a dying fall;  
 (I, i, 1-4)

Da tale passo evidentemente non si può prescindere per cogliere il senso del richiamo shakespeariano, e anzi anche nella fattispecie è possibile constatare come in Eliot l'allusione letteraria risulti sempre tanto più pregnante quanto più vasto è l'«orizzonte» contestuale in cui la si colloca. Già quello costituito dai quattro versi citati, ad esempio, è sufficiente a mettere in luce, al di là della generica equazione musica / eros, l'esistenza di un altro e più preciso rapporto tematico fra la *Twelfth Night* e il poemetto eliotiano: all'*insaziabilità* (di musica, d'amore, di vita) di Orsino fa infatti riscontro la *sazietà* — cioè la stanchezza interiore e la mancanza di slancio vitale — di Prufrock, e su questa opposizione s'innesta un gioco contrappuntistico che si sviluppa ben oltre i versi citati: tutto il monologo shakespeariano, in realtà, fa da ironico controcanto ai vv. 49-69 del poemetto, come consentirebbe di verificare una comparazione testuale più ampia, che potrebbe poi essere estesa alle figure dei due monologanti e via via ad ambiti sempre più vasti, fino a chiamare in causa lo stesso «mondo» artistico di Shakespeare e di Eliot e la diversa civiltà che si rispecchia nei due autori. Anche allargando in tal modo il campo del raffronto, comunque, non ne cambierebbero sostanzialmente i termini, sempre riconducibili ad opposizioni del tipo vitalità / abulia, giovinezza / declino, salute / malattia, entusiasmo / indifferenza, ecc.

Scoraggiato forse dalle poco lusinghiere implicazioni di questo richiamo alla *Twelfth Night*, oltre che dall'impossibilità di decifrare le sommesse parole trasportate dalle voci «morenti», Prufrock porta a conclusione anche questa «ipotesi» liquidandola con un'interrogazione retorica (v. 54) che riecheggia quella dei vv. 45-6; al verbo «to dare», tuttavia, egli sostituisce «to presume», che significa anche «congetturare», «ipotizzare» e che sembra pertanto voler espandere il senso dell'impossibilità dell'azzardo dal piano dell'azione a quello del pensiero.

E che Prufrock incontri grosse difficoltà persino ad *immaginare* è suggerito non solo dalla tendenza delle sue «visioni» a dissolversi sul nascere, ma anche dalla strana frammentarietà che in esse caratterizza la rappresentazione delle presenze umane, ridotte a voci nei vv. 52-3 e, nelle due sezioni successive, rispettivamente a *occhi e braccia*.

La frammentarietà delle figure si accompagna all'incompletezza dei rapporti instaurati da Prufrock, che sono ancora rapporti a senso unico: se infatti la comunicazione piena con le voci dolci ma inarticolate provenienti da una «farther room» era impossibile, indesiderabile è quella con i duri sguardi che, nei vv. 55-61, lo «fissano», (cioè lo «inchiudano») con «formulazioni» sin troppo chiare:

And I have known the eyes already, known them all —  
 The eyes that fix you in a formulated phrase,  
 And when I am formulated, sprawling on a pin,  
 When I am pinned and wriggling on the wall,  
 Then how should I begin  
 To spit out the butt-ends of my days and ways?  
 And how should I presume?

La situazione che si prospetta qui è evidentemente analoga a quella delineata nei vv. 39-44, ma l'acuto disagio là suscitato in Prufrock dai commenti dei suoi osservatori (oppure osservative) si esaspera ora in un vero e proprio spasimo d'angoscia metaforizzato attraverso un'*imagery* che suggerisce l'agonia di una farfalla trafitta: sfuggente, vago, inafferrabile come la nebbia, egli non può infatti non aborre bergsonianamente la *forma* che imprigiona e cristallizza, e quindi le «frasi *formulate*» che cercano di «fissare» in un giudizio inappellabile la sua

personalità.

Non desta dunque stupore che, come già nei vv. 39-44, egli volta le spalle anche a questa sgradevole fantasia, senza però, nella fattispecie, tornare al punto di partenza; anzi è proprio qui che comincia a delinearsi lo sviluppo successivo dell'«avventura», ossia la confessione: «uno sviluppo che le interrogazioni retoriche dei vv. 59-61 negano sì, ma al tempo stesso prefigurano, per la prima volta, in modo inequivocabile, diversamente da quanto faceva in precedenza l'enunciato ironicamente iperbolico ed evasivo «Do I dare / Disturb the universe?». Non c'è traccia d'ironia qui, dove Prufrock, al contrario, si esprime con un tono di totale serietà, di per sé rivelatore del suo cominciare a vivere nella sfera della fantasia l'esperienza della confessione; questa è designata da una forma verbale, «to spit out», che ne suggerisce lo sforzo penoso, tradendo al tempo stesso l'imbarazzo suscitato in lui dal pensiero di un atto che, come lo sputare, non sarebbe compatibile col codice comportamentale della società «educata» cui egli appartiene. Ma anche i contenuti della confessione stessa sono suggeriti dal v. 60 attraverso una metafora («the butt-ends of my days and da caffè»), ma che rivela un maggior «tasso» di sincerità rispetto ad essa proprio in virtù dell'immagine più squallida e impoetica cui ricorre per rendere il senso dell'esistenza di Prufrock.

Le braccia che formano l'oggetto della «visione» successiva, subentrando alle voci e agli occhi, suscitano simultaneamente nel monologante gli impulsi di attrazione delle une e di repulsione degli altri: esse gli lanciano infatti un richiamo erotico («arms that are braceleted and white and bare», v. 63), intensificato dal lieve profumo che egli sente venire «from a dress» (cioè, significativamente, dall'*involucro*), ma a neutralizzarlo provvede prima la percezione spiacevole della peluria bruna che le copre e poi il «comportamento» delle braccia stesse, che prima si stendono apaticamente su un tavolo e poi «wrap about a shawl» (v. 67) in un inequivocabile gesto di chiusura che tronca sul nascere anche questa «digressione» (cfr. v. 66) della fantasia di Prufrock.

Eppure, nonostante il chiudersi della sezione con le abituali

interrogazioni retoriche, che negano ancora una volta possibili sviluppi della situazione ipotizzata da Prufrock, un altro passo in avanti è stato fatto a questo punto attraverso le precisazioni via via fornite sul rapporto umano che egli tenta di instaurare. Nel v. 49. come si è visto, esso era designato da un pronome, plurale, «them», riferibile indifferentemente a persone — di sesso maschile o femminile — oppure a cose; alle prime, ma necessariamente a più di una, veniva poi limitato il campo dei referenti dalle «voci» dei vv. 52-3, mentre nelle due sezioni successive gli «occhi» potevano anche appartenere a un solo individuo, al pari delle braccia; queste inoltre, «braceleted and white and bare», presupponevano un referente femminile e in realtà quasi sicuramente singolare, se è vero che avvolgevano *uno scialle*».

Per quanto quasi impercettibili e apparentemente involontarie, anche queste precisazioni, insieme agli sporadici tocchi ambientali che Prufrock ha fin qui fornito, cominciano a far emergere dalla «nebbia» le figure e la scenografia della confessione immaginaria da lui allestita. Subito dopo, nei vv. 70-4, egli si avventura poi in una specie di prova della confessione stessa, che però fallisce proprio a causa di una sua ricaduta nel vizio della nebulosità; a differenza di quanto avveniva nei due momentanei abbandoni alla sincerità dei vv. 51 e 60-1, dove Prufrock aveva utilizzato il linguaggio obliquo della metafora per conseguire immediatezza e pregnanza d'espressione, qui egli, per parlare di sé, adotta la forma ambiguamente allusiva di un «racconto» che riesce oscuro per il fatto stesso di non lasciarsi ricondurre al gioco logico di equivalenze della metafora e nel quale si avverte soprattutto la paura di tradirsi, anche se poi da esso qualcosa indubbiamente trapela: ad esempio il modo in cui, richiamandosi ai vv. 4-8, egli descrive i propri vagabondaggi urbani,

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets  
And watched the smoke that rises from the pipes  
On lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...

(vv. 70-2) \*

conferma come nel poemetto le immagini della città siano connesse alla sfera del «privato», connotata qui tanto dalle

«maniche di camicia», quanto dai vicoli immersi nelle ombre del crepuscolo tra i quali si aggira Prufrock, che ne evocano la zona più torbida e oscura<sup>12</sup>. Ma ciò che il «racconto» comunica salmente proprio dagli sguardi che lo mettono in rapporto con i «lonely men in shirt-sleeves», suggerito paradossamente da loro e prospettando il rapporto stesso come quello che s'instaura fra solitudini diverse: o forse piuttosto fra una solitudine e la sua immagine rifratta e moltiplicata da uno specchio prismatico: non per nulla all'inizio del monologo Prufrock ci si era presentato, analogamente a questi «lonely men», solo nella propria stanza mentre, al calare della sera, osservava dalla finestra il mondo esterno.

Ancora col suo «privato», ma con un diverso strato di esso, sembrano aver a che fare i vv. 73-4 («I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas»), che però instaurano con i tre precedenti soprattutto rapporti di opposizione. Questi sono già impliciti nel passaggio che si produce qui, a livello grammaticale, dal *present perfect*, il tempo del «vissuto» di Prufrock, ad un condizionale passato che proietta lui stesso nella dimensione dell'irrealtà e che ha per di più un «predicato» assurdo: la sua metamorfosi in due artigli. Anche se ontologicamente impossibile, tuttavia, essa rispecchia la verità psicologica di un potente impulso all'evanescenza che scaturisce proprio dall'angoscioso paesaggio urbano evocato subito prima (anche se l'immagine dei «pavimenti di mari silenziosi» sembrerebbe avere una più remota matrice in quella dei pavimenti di ristoranti cosparsi di gusci d'ostrica): un impulso evidentemente diretto verso il mondo del sogno, che Prufrock visualizza qui, come poi nei versi conclusivi del poemetto, in un paesaggio marino: disponibile com'è ad essere liberamente percorso in ogni direzione dagli «scuttling claws», il mare si associa appunto al sogno della libertà, contrappo-

12. Alla sfera della sessualità i vagabondaggi di Prufrock erano già stati associati in precedenza dalle immagini degli «one-night cheap hotels» (v. 6) e della nebbia / gatto. Connotazioni sessuali qui potrebbe avere anche lo «smoke that rises from the pipes / Of lonely men», che evoca piaceri solitari ottenuti attraverso uno spreco di materia organica.

nendosi implicitamente al claustrofobico dedalo delle strade cittadine, e al tempo stesso evoca la pienezza di vita che a Prufrock è preclusa: soprattutto la pienezza di vita dell'istinto, connotata dalle rapaci e vigorose «ragged claws», che richiama mano per contrasto le esangui mani intente a trastullarsi con un'«overwhelming question». In questo caso, dunque, l'*imagery* è utilizzata per oggettivare non *la realtà* di un processo di degradazione esplicantesi in comportamenti subumani dell'uomo, ma l'anelito ad un (impossibile) recupero delle energie primordiali e della spontaneità sepolte in un incontaminato «profondo» psichico — metaforizzato dai «pavimenti di mari silenziosi» — inaccessibile sia alle paralizzanti «diatribe» del pensiero che alle menzogne e alle mistificazioni della parola.

7. AL RUDE vigore degli artigli con i quali Prufrock ha immaginato di scorrazzare sul fondo degli abissi marini si contrappone nei vv. 75-8 la stanca indolenza delle «lunghe dita» con cui egli accarezza la sera distesa ai suoi piedi. Il monologo così ripropone non solo la situazione di partenza, ma anche, in parte, l'*imagery* attraverso la quale essa era stata resa. Ritornando nel chiuso della propria stanza dopo la breve parentesi dell'evasione fantastica, Prufrock ritrova il proprio io diviso («you and me») e rispecchia ancora la propria anima malata e torpida («asleep ... tired ... or it malingers») nella sera, che però viene ora implicitamente metaforizzata in un *pet* sonnacchioso — si pensa ancora a un gatto — «stretched on the floor».

La sua posizione supina, che richiama quella dell'«etherized patient» e delle braccia ingioiellate distese su un tavolo, costituisce nel poemetto la metafora privilegiata dell'inerzia e si associa per lo più alle indicazioni di luogo «table» e «floor(s)», entrambe per motivi diversi assai significative: il *tavolo* rappresenta l'*altare* sul quale o intorno al quale si celebrano quasi tutti i riti della vita salottiera — dal *té*, al *caffé*, alle conversazioni mondane — mentre il *pavimento* è chiamato in causa da quella sorta di ferrea «legge gravitazionale» che nel mondo del primo Eliot determina l'inevitabile prevalere del *basso* sull'*alto* (in ogni possibile senso metaforico) e porta prima o poi uomini e cose a «toccare il fondo», ad adagiarsi nell'inerzia.

Come la precedente fuga nel sogno, effimera è pure quella

che Prufrock tenta subito dopo di mettere in atto lasciandosi nuovamente sprofondare nella «narcosi». Ormai il confronto con la verità non può più essere eluso ed egli, costretto da un impulso invincibile che sopraffà la sua stessa abissale indolenza interiore, continua così a sviluppare e perfezionare il «progetto» che dovrebbe portare a un *denudamento* totale della sua anima di fronte a un altro essere umano. Come si è detto, a questa meta egli si avvicinerà, ma senza riuscire a toccarla soprattutto a causa dell'impossibilità di liberarsi di certi *abiti* mentali e verbali che inibiscono la sua piena confessione; essa così viene «sputata fuori» in stentati «mozziconi» di verità che coincidono comunque con i momenti di massima intensità emotiva di questa parte del poemetto (vv. 75-120), in complesso assai più movimentata e drammatica della precedente; e soprattutto diversa nel tono, non più stancamente ironico, ma di continuo oscillante fra concitazione e accoramento.

Ma le inibizioni di Prufrock sono legate pure, come si è già avuto modo di vedere, al fatto che questa ipotetica confessione egli si ostina a collocarla in una «scena» incongrua, la visita mondana, l'unica d'altronde concepibile per lui, essendo solo nel mondo dei salotti che egli entra in rapporto con gli altri: o meglio con l'io pubblico degli altri, il che esclude la possibilità d'instaurare con loro un rapporto intimo. Ogniqualvolta tenta di prefigurarlo, Prufrock si vede infatti respingere da un'accoglienza indifferente o annoiata, e così al fallimento parziale della confessione immaginaria si aggiunge il fallimento totale del «sogno» di coinvolgere un altro essere umano nella propria vita.

Naturalmente egli non ha bisogno di giungere in fondo all'«avventura» per sapere che questo ne sarà l'esito: la sconfitta è stata infinite volte «presofferta» da lui (come da Tiresia la «copulation» fra la dattilografa e il giovanotto foruncoloso in *The Waste Land*) nelle «visions and revisions» che, come una tela di Penelope, la sua mente di continuo intesse e disfa, ed è proprio per questo che lo scoraggiamento diviene tanto più forte in lui quanto più il suo «progetto» prende forma e si avvicina al proprio completamento.

Sintomatico della sua crescente sfiducia appare già il modo in cui in questa parte del monologo la preposizione «after» (che

compare sin dal v. 75, all'interno del sostantivo «afternoon») si somma al pronome «all» per comunicare il senso d'impotenza di Prufrock di fronte alla massiccia stratificazione di oggetti, situazioni, abitudini che appunto i suoi «after», il suo tempo ripetitivo hanno prodotto («after tea and cakes and ices, / [...] after all, / After the cups, the marmalade, the tea, / [...] after streets, / After the sunsets and the dooryards and the sprinkled trail along the floor», vv. 79, 87-8, 99, 101-2), e che egli dovrebbe trovare la forza di smuovere per entrare in una dimensione esistenziale nuova.

Se queste elencazioni suggeriscono la forza d'inerzia del noto, le frasi interrogative che le precedono invariabilmente postulano invece l'impraticabilità dell'ignoto per il fatto stesso di essere formulate al condizionale passato: in tal modo le «visioni» da esse introdotte vengono confinate in un passato mai esistito, in un mondo di fantasmi, proprio mentre lottano spasmodicamente per prender corpo e venire alla luce<sup>13</sup>.

Assistiamo dunque in questa parte del poemetto ad un esasperarsi delle tensioni psicologiche in atto sin dall'inizio e ciò si rispecchia nell'articolazione fortemente dialettica che assume qui il discorso, nel quale è sempre possibile riconoscere l'esplicitarsi di istanze contraddittorie: quando, ad esempio, Prufrock, nel v. 80, si chiede se avrà «la forza di forzare il momento fino alla sua crisi», egli sembra confermare proprio con la tautologia ironica «strength [...] force» la condizione di profonda

13. Utili osservazioni sull'uso dei tempi nel monologo, e in particolare sul passaggio dal futuro al condizionale presente si trovano in uno studio di E. Schneider, *Prufrock and After: the Theme of Change*, in «PMLA», 87 (1972), pp. 11034. Ma se nei casi esaminati in esso si riscontra un sostanziale rispetto delle funzioni istituzionali dei tempi stessi, non altrettanto si può dire di ciò che avviene all'interno dei singoli «blocchi», dove si presentano talvolta transizioni fra un tempo e l'altro del tutto incongrue in termini di uso codificato della lingua. Tali, ad esempio, sono quella dal presente al *simple past* che troviamo ai vv. 15-7 nella descrizione della nebbia e quella dal *present perfect* al *simple past* dei vv. 84-6. In questi casi i salti da un tempo all'altro sembrano intesi a sottolineare la sostanziale intercommutabilità dei tempi stessi e quindi l'appiattimento del tempo nell'universo ripetitivo di Prufrock.

abulia che nei versi precedenti aveva oggettivato nell'immagine della sera languidamente stesa ai suoi piedi. Ma in realtà la stessa concentrazione di parole come «moment», «crisis» nel breve giro di una frase lascia trasparire, nella domanda apparentemente retorica l'urgenza di un impulso quasi parossistico ad uscire dall'inerzia. Significativo, in particolare, è il riemergere di un'opposizione già implicita nei vv. 46-7 («In a minute there is time / For decisions and revisions which a minute will reverse»): quella fra il *tempo* interminabile ma vuoto che contiene il «vissuto» di Prufrock e l'*attimo* fuggente ma pregno di conseguenze che produrrebbe una «crisi» (cioè un cambiamento decisivo) nella sua esistenza se solo egli trovasse la forza per coglierlo.

Come trovare questa forza è il problema sotteso ai versi successivi:

But though I have wept and fasted, wept and prayed,  
 Though I have seen my head (grown slightly bald) brought  
 I am no prophet — and here's no great matter;  
in upon a platter,  
 (vv. 81-3)

Essi suggeriscono lucidamente la matrice della debolezza di Prufrock attraverso un paradosso implicito: a *nutrire* lo spirito le sue esigenze, e a farlo «*deperire*» sono invece i «cakes and ices» menzionati poco prima, vale a dire le comodità e le tentazioni mediocri ma non innocue della normalità borghese.

Come sottintende trasparentemente il v. 82, il modello ideale con cui Prufrock si mette qui a confronto è S. Giovanni Battista, colui che, dopo essersi spiritualmente «irrobustito» nel deserto nutrendosi di cavallette, trova la forza d'impegnarsi fino al martirio nella testimonianza della propria fede<sup>14</sup>. Ma si tratta di un confronto insostenibile, come sa benissimo Pru-

14. Per una ricerca assai attenta degli echi biblici e più in generale del livello dell'intertestualità nel poemetto, si rinvia a A. Righetti, *Dittico eliotiano*, Verona 1984, pp. 11-93.

frock, tanto è vero che, immediatamente dopo aver evocato la figura del Battista, riconosce di essere «no prophet» e rifiuta così un'identificazione mitica che pure poco prima aveva tentato di proporre sostenendo di avere anche lui «wept and fasted, wept and prayed» (v. 81): un'affermazione sconcertante, questa, dopo tutto il parlare che si era fatto di pasticcini, gelati, toast, ma che ha un suo fondo di verità, essendo riferita a quei momenti di passione e macerazione interiore che un intellettuale, anche se imborghesito come Prufrock, non può non aver avuto. Essi appartengono però al suo io metafisico, incapace d'imporre la propria volontà all'io banale, che conduce una sua esistenza separata. E appunto alla separazione schizofrenica in atto nella sua personalità sembra alludere la «visione» della sua testa portata su un vassoio, che richiama quella del Battista, ma per evidenziare soprattutto un'opposizione di fondo: Prufrock è diviso *in vita*, mentre il profeta lo diviene *in morte* e proprio per esser stato in vita un uomo «tutto di un pezzo».

• Le parole «I am no prophet» con le quali il monologante prende atto della propria distanza da S. Giovanni rappresentano un momento importante nello sviluppo del poemetto: per la prima volta egli si lascia andare ad un'ammissione esplicita, chiara, onesta, anche se subito dopo, ritorna alla propria abituale evasività raggiungendo ambigualmente: «and here's no great matter». Evidentemente il significato della frase dipende tutto da come s'intende il deittico «here», che potrebbe essere riferito allo spazio *interno* oppure a quello *intorno* a Prufrock; alla sua anima (nel qual caso la frase stessa confermerebbe la precedente dichiarazione) o, più plausibilmente, al mondo mediocre e antieroico in cui egli si trova a vivere, dov'è impossibile essere profeti e martiri, perché non ci sono più cause per le quali valga la pena di sacrificarsi, non c'è più un Redentore da annunciare.

L'impressione è insomma che Prufrock stia qui subdolamente cercando di procurarsi un'alibi, non importa quanto evanescente, per la propria inerzia; ma è proprio attraverso questa ennesima tergiversazione, questo ennesimo temporeggiamento che egli ha perduto ancora una volta l'attimo decisivo («I have seen the moment of my greatness flicker», v. 84), anzi ha

*perduto se stesso*: non a caso la sua irresolutezza viene qui resa con un verbo, «to flicker», che richiama il guizzare della fiamma di Guido da Montefeltro, e quindi la condanna di lui alla morte eterna<sup>o</sup>.

La riflessione su *tempo* e *momento* sfocia così fatalmente nel grande tema della morte e dell'aldilà che, già latente nell'immagine macabra della testa portata su un vassoio, emerge poco dopo alla superficie nel v. 85 («I have seen the eternal Footman hold my coat and snicker») in una visione caratteristicamente attinta da Prufrock alle proprie abitudini mondane e nella quale la morte stessa viene personificata in un lacché beffardamente premuroso che lo accompagna reggendogli l'abito (così che egli si trova nuovamente ad essere identificato col proprio «involucro»).

La vividità stessa di questa fantasia macabra sollecita una nuova confessione («And in short, I was afraid, v. 86) che consente di rilevare la presenza di una significativa «costante» nei momenti di piena sincerità di Prufrock: in essi figura sempre il pronome «I» (indice di un'assunzione per lo meno verbale di responsabilità), seguito dal verbo «to be» all'indicativo (che *dichiara* in forma inequivocabile la condizione del monologo) e da un predicato che in qualche modo gli nega sempre il possesso di qualità positive, siano esse la statura eroica («I am *no* prophet», «I am *not* Prince Hamlet»), o il coraggio («I was *afraid*») o la vita stessa: «I am Lazarus, *come from the dead*».

<sup>o</sup> La problematica posta apertamente nei vv. 80-6 percorre in modo sotterraneo pure i successivi, anzi ne costituisce l'elemento generativo: alla visione della morte, ad esempio, sembra da ricondurre l'interrogazione «And would it have been worth it?», che, in questa formulazione o in quella alternativa «Would it have been worth while?» si presenta ben cinque volte fra il v. 87 e il v. 120, innestando sul *topos* del «*tedium vitae*» quello della «*vanitas vanitatum*» e negando così ogni valore tanto ai *bric-à-brac* e ai rituali mondani quanto alla confessione immaginaria di Prufrock; nella prospettiva da essa introdotta gli uni e l'altra addirittura si confondono all'interno di una medesima azione:

And would it have been worth it, after all,  
 After the cups, the marmalade, the tea,  
 Among the porcelain, among some talk of you and me,  
 Would it have been worth while,  
 To have bitten off the matter with a smile,  
 (vv. 87-91)

A scapitarne è naturalmente la confessione, che, collocata in un contesto banale, si banalizza essa stessa, riducendosi a una chiacchierata senza importanza («here's no great matter»), da «sbocconcellare» intorno a un tavolo. Anzi, costretta in questa forma «pubblica», essa fatalmente si snatura e si svuota, ed è proprio per questo che Prufrock subito dopo la «prova» in una forma diversa, in quella necessariamente apocalittica che non può non avere la rivelazione di un *mondo* nascosto: nei vv. 92-3 vediamo infatti l'insignificante «matter» dilatarsi in un «universe»:

To squeeze the universe into a ball,  
 To roll it toward some overwhelming question,

anche se poi questo «universo» dev'essere di necessità «compresso» entro le parole della confessione (e insieme adeguarsi alle dimensioni di un universo sociale dove tutto si misura a «cucchiaini da caffè») per poter esser scagliato, in un atto di disperata risolutezza, contro il muro del dubbio e della paura. Tale atto, che nei termini della problematica posta precedentemente, si configura come salto dal *tempo* (del rinvio) all'*attimo* (della decisione) viene visualizzato attraverso una metafora che Eliot attinge a una delle più celebri liriche inglesi del Seicento, «To his Coy Mistress», di Andrew Marvell, un cupo «carpe diem» percorso da brividi metafisici che offre un ricchissimo gioco di riscontri col poemetto. Il monologante vi esorta l'amata a non ritrarsi dall'amore perché *non c'è tempo* (Prufrock invece, «coy» come lei, sostiene che «there will be time»), perché la vecchiaia e la morte incombono, e quindi occorre rompere gli indugi e *cogliere l'attimo fuggente*; Eliot riecheggia in particolare i seguenti versi:

Let us roll our strenght and all  
 Our sweetness up into one ball  
 And tear our pleasures with rough strife  
 Through the iron gates of life.

Il concetto qui espresso è che se la donna rinuncerà ai propri scrupoli e *oserà* abbandonarsi all'amore, i due amanti diventeranno nell'amplesso «una palla» di forza (maschile) e di dolcezza (femminile) che, scaraventata contro i «ferrei cancelli della vita» consentirà loro di strapparle le gioie che il rinvio farebbe invece inevitabilmente perdere.

E questi cancelli si spalancherebbero anche per Prufrock se egli trovasse «la forza di forzarli»<sup>15</sup>, o, come suggeriscono i due versi successivi, di scoperchiare il sepolcro dell'isolamento:

To say: 'I am Lazarus, come from the dead  
 To tell you all, I shall tell you all' —

(vv. 94-5)

Mentre indica il *valore* della confessione, prospettandola come mezzo per far venire alla luce (e quindi per far tornare alla vita) l'io sepolto, Prufrock comincia anche a formularla concretamente, ma a prezzo di una sofferenza acutissima tradita dall'enfasi stessa del suo tono, che rivela un'abbandono senza precedenti all'urgenza delle emozioni<sup>16</sup>. Questo suo «grido» rappresenta il *climax* del poemetto che, di qui in poi, presenterà un progressivo «decrescendo» fino al «pianissimo» delle battute conclusive e allo spengersi della voce di Prufrock nella metaforica morte per acqua evocata dalle ultime parole («and we drown», v. 131). Ma si tratta di un grido che gli si strozza in gola, così che, a dispetto della promessa «I shall tell you all»,

15. Anche il sintagma «the strenght to force», considerato retrospettivamente, sembra risentire delle suggestioni della lirica di Marvell, così come l'immagine dei «ragged claws», le cui connotazioni di aggressiva vitalità si direbbero attinte al verso «Let us *tear* our pleasure with *rough strife*».

16. E. Schneider mette giustamente in rapporto questi due versi con quelli danteschi dell'epigrafe, che prospettano la situazione esattamente antitetica di un essere che *non* potrà resuscitare e che *non* è disposto a parlare, se non a qualcuno che si trovi nella sua stessa condizione (*op. cit.*, p. 1105).

egli non riesce ad andare oltre le prime parole della confessione, precludendosi il sollievo del «raccontarsi» copiosamente, distesamente. Egli ricade così in un comportamento a determinata — l'eccesso di tensione e d'angoscia, la paura — e altre d'indole intellettuale, vale a dire le obiezioni qui scaturite forse proprio dal richiamo al *miracolo* di Lazzaro, che gli fa apparire poco credibile e assurdamente melodrammatica la situazione da lui ideata. Prufrock insomma si comporta come un romanziere che passa al vaglio diverse possibili modalità di sviluppo di una certa situazione e che nella fattispecie, dopo aver scartata la modalità «alla Henry James» di una confessione mormorata in tono fatuo, fra sottintesi, sorrisi e tintinnii di tazzine, scarta anche, in quanto di cattivo gusto, quella «dostoievskiana» dell'enfatico autodenudamento, del racconto «urlato».

Questo suo atteggiamento di autodisapprovazione si trasferisce poi nel fastidio — connotato dal gesto stesso di «sistemare un cuscino» — con cui l'ipotetico ascoltatore (o ascoltatrice) accoglie le sue parole:

If one, settling a pillow by her head,  
Should say: 'That is not what I meant at all.  
That is not it, at all'.

(vv. 96-8)

In apparenza si assiste qui ad un ulteriore perfezionamento del progetto mentale di Prufrock, le cui parole trovano per la prima volta risposta da parte di un «altro» qui sicuramente singolare («one») e forse femminile («her»). Non è sicuro tuttavia che «one» e «her» siano riferibili alla stessa persona<sup>17</sup>, e

17. La riluttanza di Prufrock a specificare il sesso di tale persona è ricondotta a motivazioni specificamente psicopatologiche da Johnson (*op. cit.*, p. 23), che in questo «one», così come nell'alternativo uso del plurale in riferimento a persone femminili («the women», «seagirls», «the arms», «the skirts», ecc.) vede manifestarsi impulsi di resistenza al rapporto sessuale. In effetti però, come si è già avuto modo di vedere, l'evasività caratterizza i comportamenti verbali del monologante anche quando non sono chiamati in causa i suoi rapporti con l'universo femminile, così che essa sembra essere fondamentalmente di natura esistenziale, più che sessuale. Nella fattispecie,

della risposta stessa, inoltre, non è facile cogliere il senso, sebbene essa implichi inequivocabilmente che ancora una volta il circuito della comunicazione non si è stabilito: c'è stato infatti scambio di battute, ma non scambio di significato, come denuncia la frase «That is not what I meant at all» che esprime simultaneamente la delusione di Prufrock («Non è questo ciò che intendevo dire») e quella del «destinatario» («Non è questo ciò che intendevo udire»). L'uno e l'altro, dunque, qui si sovrappongono e il secondo si configura in sostanza come un deposito della sua coscienza metalinguistica.

L'attività di disturbo di questa coscienza continua a farsi sentire anche nella sezione successiva (vv. 99-110), dove al senso di stanchezza esistenziale si mescola lo scoramento provocato dalla difficoltà di chiudere nell'ordine del linguaggio la ripetitività e frammentarietà dell'esperienza:

Would it have been worth while,  
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,  
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail  
 along the floor —  
 And this, and so much more? —  
 It is impossible to say just what I mean!

(vv. 100-4)

Il senso d'impotenza di Prufrock s'intensifica quando, dopo aver verificato attraverso questo catalogo di oggetti, luoghi, tempi scoordinati l'impossibilità di una sintesi della realtà esterna, tenta per un'ultima volta di pervenire a quella del proprio mondo interiore, optando in questo caso per una modalità che non è più intimistico-mondana, né apocalittica, ma freddamente scientifica: egli infatti metaforizza in una specie di radiografia del proprio sistema nervoso un'immagi-

poi, l'indeterminatezza dell'interlocutore potrebbe essere intesa proprio a non confinare il problema della comunicazione in un ambito meramente psicopatologico, e alla stessa intenzione, del resto, sembra da attribuire pure la rinuncia di Eliot a uno dei titoli alternativi da lui pensati per il poemetto, *Prufrock Among the Women*.

naria autoanalisi delle proprie nevrosi, ma riuscendo ancor meno convincente che nei precedenti tentativi, se è vero che alle medesime due frasi di disapprovazione dei vv. 97-8 (disposte in ordine inverso) si aggiungono ora, da parte dell'«one» che l'ascolta, gesti di più marcata insofferenza («settling a pillow [...] throwing off a shawl [...] turning toward the window», vv. 107-8).

8. LA RAPPRESENTAZIONE mentale che Prufrock ha cercato d'«inscenare» è dunque rimasta, in tutte le sue versioni, incompleta e deludente; e ciò, ovviamente, a causa delle insufficienze di colui che era chiamato ad esserne autore, personaggio, attore: Prufrock si è infatti dimostrato titubante nell'idearla, impacciato nel muoversi sulla scena, insicuro nel pronunciare le battute, ma soprattutto inadatto al ruolo di protagonista. I suoi tentativi di oggettivare in una forma virtualmente teatrale la propria condizione tragica di «hollow man» sono falliti perché egli non è un eroe tragico, non ne ha la statura, l'energia e soprattutto il dono di «dirsi» e di darsi al pubblico attraverso il linguaggio, un dono posseduto invece in misura suprema da Amleto, il personaggio col quale si è più volte identificato nel corso del monologo, nel tentativo di nobilitare in qualche modo i propri dubbi e la propria figura, ma che a questo punto, evidentemente, non può più essere proposto come modello. E infatti quando Prufrock lo chiama per la prima volta esplicitamente in causa è solo per riconoscere di non avere niente in comune per lui, anche se poi a *Hamlet* e al teatro shakespeariano in genere s'ispira per la feroce descrizione di sé che dà nei vv. 111-9. Qui, attraverso una serie di passaggi riduttivi sul tipo di quelli impliciti nell'*imagery* organica, Prufrock, dopo aver scartato il ruolo troppo impegnativo di Amleto (anzi del *principe* Amleto), tenta di vedersi in quello del comprimario Polonio, il cortigiano prudente, verboso, servizievole; un ruolo da lui sentito come più consono alla propria condizione di intellettuale mediocre e conformista e che comporta inoltre un implicito commento metalinguistico al monologo, proponendone l'accostamento ai discorsi «full of high sentence but a bit obtuse» del padre di Ofelia. Ma anche l'identificazione con quest'ultimo viene infine scartata in favore di quella con un

«fool», che ridimensiona ulteriormente Prufrock e assume implicazioni metalinguistiche ancora più ironiche, invitando il lettore a non prendere sul serio le sue parole:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
 Am an attendant lord, one that will do  
 To swell a progress, start a scene or two,  
 Advise the prince; no doubt an easy tool,  
 Politic, cautious, and meticulous;  
 Full of high sentence, but a bit obtuse;  
 At times, indeed, almost ridiculous —  
 Almost, at times, the Fool.

Allo sconforto dell'essere (appunto un «buffone», incapace di fare qualcosa di serio e sul serio) si aggiunge subito dopo quello del *divenire* («I grow old ... I grow old», v. 120)<sup>18</sup>, la consapevolezza dei cambiamenti riduttivi portati dal tempo, nuovamente connotati da un'allusione alla perdita dei capelli («Shall I part my hair behind?», v. 122), che si presenta nel contesto di un passo in cui Prufrock indulge ancora al vecchio gioco narcisistico delle «cento decisioni e indecisioni», ma solo per denunciarne la totale mancanza di «serietà». Quasi a voler sottolineare sarcasticamente la propria diversità da Amleto, egli lo pratica ora nella sfera del *banale assoluto*, lo esercita su azioni che modificano soltanto l'involucro, annunciando prima di voler portare i pantaloni col risvolto, poi chiedendosi se pettinarsi con la scriminatura e se *osar* mangiare una pesca (la tentazione più grande cui egli riesca a pensare) e stabilendo infine di «wear white flannel trousers, and walk along the beach» (v. 123).

Benché apparentemente allineata con le precedenti decisioni sul piano della totale futilità, quella della passeggiata sulla spiaggia porta con sé una svolta — l'ultima e la più radicale — nello sviluppo del poemetto: dopo il momento di massimo imprigionamento di Prufrock nel banale, si verifica quello di

18. Il «Fool» che Eliot ha qui in mente potrebbe essere Falstaff, di cui Prufrock nel v. 120 riecheggia le parole «I am old, I am old», pronunciate in *Henry IV*, parte II, II, iv, v. 294.

massimo allontanamento da esso proprio grazie al fatto che egli si trova (o meglio s'immagina) sulla riva, al confine fra terra e mare, che coincide metaforicamente con quello fra realtà e sogno: appunto il trovarsi in un luogo così congeniale ad anime irresolute come la sua gli rende possibile sottrarsi — anche se in un modo incompleto e imperfetto — alla propria deprimente realtà avventurandosi in una fantasia di evasione che si collocà ancora su uno sfondo marino, come quella dei vv. 73-4, ma che il canto delle sirene associa ora più chiaramente all'eros.

Anche nel sogno, però, egli si comporta con la sua abituale «timidezza», non riuscendo ad abbandonarvisi sino in fondo e negandosi un ruolo di protagonista già quando, nell'udire «the mermaids singing», dubita sfiduciatamente che esse possano rivolgersi proprio a lui (vv. 124-5).

Le ambivalenze tradite da questo atteggiamento riaffiorano subito dopo nell'*imagery* dei vv. 126-8, dove vediamo delinearsi due opposti movimenti: quello delle sirene — ora non solo udite ma anche viste — che si allontanano dalla riva «riding seaward» e quello in direzione opposta delle onde, che sembra metaforizzare le resistenze intime di Prufrock al sogno, resistenze comunque insufficienti ad arrestare la sua fuga dalla realtà e l'immersione nel sogno stesso.

Questa viene presentata nella terzina conclusiva del poemetto, che, mentre costituisce uno sviluppo della precedente, al medesimo tempo le si contrappone per il modo in cui fa seguire ad una «scena» ricca d'indicazioni cinetiche un'altra assolutamente statica: al centro di essa non troviamo più le sirene che sfidano l'impeto delle onde e del vento nella loro «cavalcata», ma l'immobile figura di Prufrock che «indugia» nelle «chambers of the sea» contemplando «sea-girls» in un atteggiamento di spettatore passivo che sintetizza il suo rapporto con la vita (evocata dalla stessa vivacità cromatica dell'acqua «bianca e nera» e delle sirene «inghirlandate di alghe rosse e brune»). E tuttavia è proprio in questa contemplazione che il suo io diviso riesce provvisoriamente a ritornare integro («you» e «I» si ricompongono in un «we» nei versi finali), prima che «voci umane», rompendo l'incantesimo di quelle delle sirene, lo riportino alla superficie della realtà e lo facciano naufragare in essa.