

NEWTON POESIA
Lire 4900 Lire

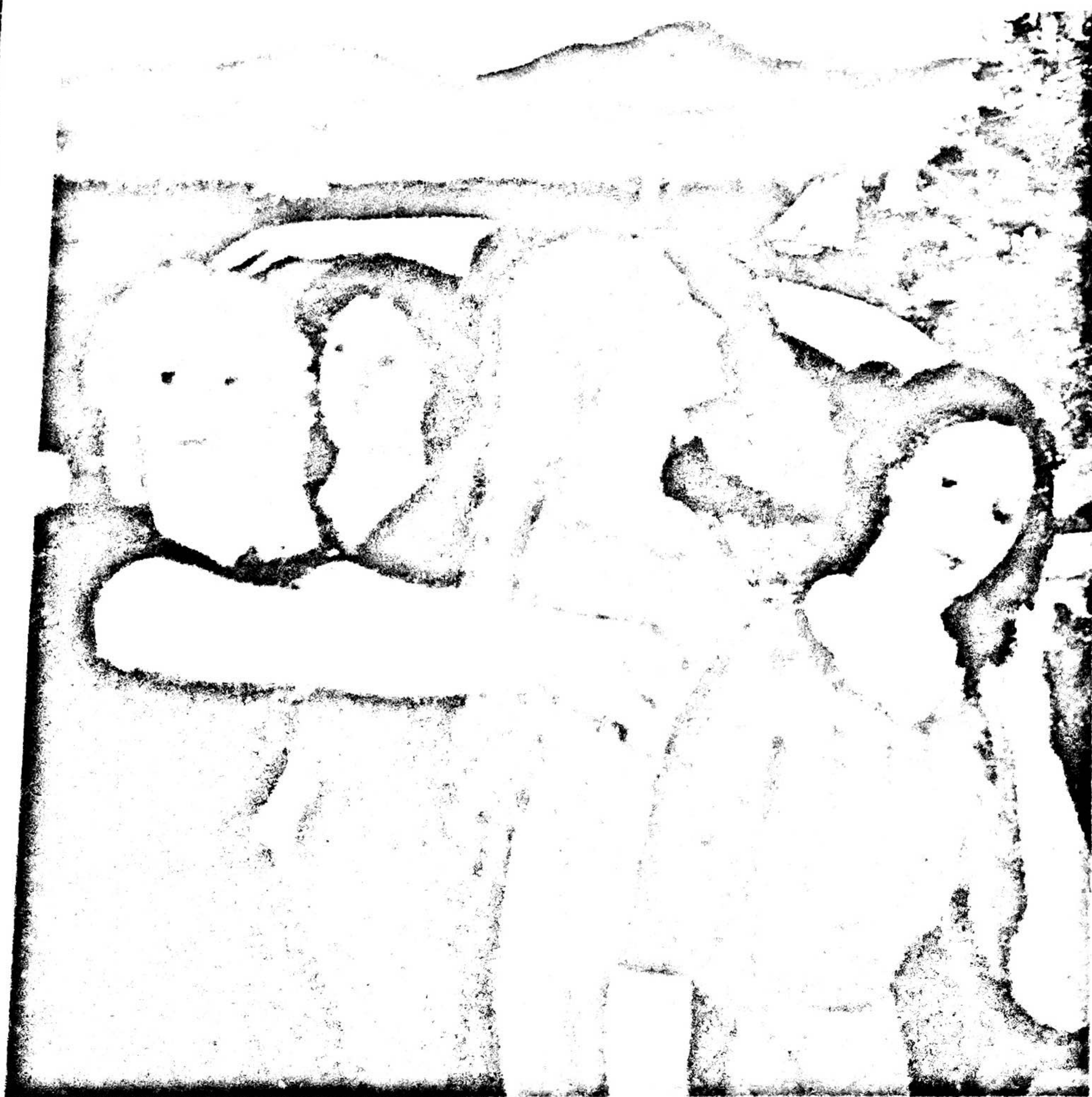
T.S. ELIOT

Poesie

1905/1920

Cura e traduzione di Massimo Bacigalupo

Testo inglese a fronte



GRANDI TASCABILI ECONOMICI
NEWTON



BIBLIOTECA COMUNALE

CALVAGESE d. RIVIERA (BS)

N° Inv. 18555

Anno 9.11.15 dono

In copertina: Arthur Bowen Davies, *Across the Harbor* (particolare), 1908

Prima edizione: giugno 1995
Grandi Tascabili Economici Newton
Divisione della Newton Compton editori, s.r.l.
© 1995 Newton Compton editori, s.r.l.
Roma, Casella postale 6214

ISBN 88-8183-016-7

Stampato su carta Tamcreamy della Cartiera di Anjala
distribuita dalla Enso Italia, Milano
Copertina stampata su cartoncino Fine Art Board della Cartiera di Aankoski

Thomas Stearns Eliot

Poesie

(1905/1920)

Cura e traduzione di Massimo Bacigalupo

Testo inglese a fronte



Grandi Tascabili Economici
Newton

Introduzione

It is the final perfection, the consummation of an American to become, not an Englishman, but a European – something which no born European, no person of any European nationality, can become.

T.S. Eliot, «Henry James»,
Little Review, agosto 1918¹

Si presentano qui i testi delle prime due raccolte poetiche di T.S. Eliot (1917, 1920), quelle che gli guadagnarono l'attenzione dei lettori inglesi e americani, e che gli diedero la sicurezza e l'ambizione per scrivere subito dopo l'opera sua destinata ad avere maggior eco, il poemetto The Waste Land (1922). Una scelta di testi giovanili, pubblicati da Eliot studente, e qui proposti in appendice, permette di seguire la sua formazione. Si va da un poemetto comico byroniano, a un rifacimento di una canzonetta di Ben Jonson, a qualche evocazione di carattere simbolista come «The moonflower opens to the moth». Quest'ultimo verso con i suoi suoni ripetuti e l'accostamento di elementi insoliti – la bella di notte e la falena – lascia presentire l'originalità che caratterizza le immagini eliotiane, il suo interesse per creature che non si vedono tutti i giorni, perlomeno in poesia: topi, pipistrelli, pazienti sotto anestesia (per citare la prima folgorante immagine o metafora di «The Love Song of J. Alfred Prufrock»).

Nello stesso 1909 quando apparve, sulla rivista studentesca dell'Università di Harvard, «The moonflower opens to the moth», Eliot ventunenne pubblicò sulla stessa rivista un «Nocturne» che rivela la scoperta dei simbolisti francesi, in particolare dell'ironico Jules Laforgue, con i suoi lamenti sulla vita cittadina, i suoi pierrots, le sue invocazioni alla luna, il suo vocabolario antipoetico, moderno, le sue rime argute e la sua metrica irregolare:

Amour absolu, carrefour sans fontaine;
mais, à tous les bouts, d'étourdissants fêtes foraines.

Jamais franches,
Ou le poing sur la hanche:
Avec toutes, l'amour s'échange
Simple et sans foi comme un bonjour².

¹ Ristampato in E. Wilson (a cura di), *The Shock of Recognition*, Grosset & Dunlap, New York, 1955, p. 855. «L'ultima perfezione, il massimo, per un americano, è diventare, non un inglese, ma un europeo: una cosa che nessun europeo per nascita, nessuna persona di qualsiasi nazionalità europea, può diventare.»

² J. Laforgue, «Derniers Vers», in *Poésies complètes*, Gallimard, Paris, 1970, p. 290. «Amore assoluto, crocicchio che non ha fontana; / ma, in capo ad ogni strada, fiere e baccano. // Mai franche, / o col pugno sull'anca, / con tutte l'amore si scambia / semplice

È l'inizio di «Pétition», che Eliot saccheggerà arditamente in una sua poesia sognante di qualche anno dopo, «La Figlia che Piange»:

I should find
Some way incomparably light and deft,
Some way we both should understand,
Simple and faithless as a smile and a shake of the hand.

Eliot prende da Laforgue ma elabora l'immagine trasformando il «bonjour» in «un sorriso e una stretta di mano» – immagini altrettanto circostanziate – e aggiunge una sua rima baciata laforguiana (understand / hand).

Nel 1908 Eliot aveva scoperto a Harvard il libro di Arthur Symons, The Symbolist Movement in Literature (1899), e dopo la lettura si era procurato le poesie di Laforgue. In seguito dirà di essere stato quasi posseduto dal poeta nato a Montevideo nel 1860 e morto a Parigi il 20 agosto 1887, ventisettenne, 13 mesi prima della nascita a St. Louis, sul lontano Mississippi, del poeta cui Laforgue, sempre considerato un minore geniale, deve gran parte della sua fama nel secolo XX. «Fu il primo» dirà Eliot nel 1950 «a insegnarmi come parlare, a insegnarmi le possibilità poetiche del mio proprio idioma e discorso.» E citerà accanto a Laforgue un maestro di questo, Baudelaire:

Credo che da Baudelaire imparai per la prima volta un precedente per le possibilità poetiche, mai sviluppate da un poeta nella mia lingua, degli aspetti più sordidi della metropoli moderna, della possibilità di fondere ciò che è realisticamente sordido e il fantasmagorico, la possibilità di giustapporre i fatti e il fantastico. Da lui, come da Laforgue, appresi che il tipo di materiale che avevo, il tipo di esperienza che aveva avuto un adolescente in una città industriale americana, poteva essere materiale di poesia, e che la fonte di nuova poesia poteva trovarsi in ciò che era stato fin qui considerato intrattabile, sterile, impoetico³.

Questi esempi non erano mai stati recepiti nella letteratura di lingua inglese, dice Eliot, anche se i poeti londinesi degli anni 1890 (Rhymers' Club) avevano ripreso i modi bohème e maledetti di Paul Verlaine, e accennato paesaggi urbani. Ma essi non avevano isolato l'immagine squallida e inquietante o suggerito la frammentazione allucinata della coscienza bombardata dalle mille impressioni cittadine. (L'aveva fatto a suo modo Whitman, padre rimosso a cui Eliot andrà gradualmente ritornando.) A cogliere questi fram-

e disincantato come un buongiorno.» J. Laforgue, Poesie, a cura di L. Frezza, Lerici, Milano, 1965, p. 273.

³ T.S. Eliot, «What Dante Means to Me» (1950), rist. in *To Criticize the Critic and Other Writings* (1965), p. 125; cit. in B.C. Southam (a cura di), «Prufrock», «Gerontion»... *A Casebook*, Macmillan, London, 1978, p. 32.

menti Eliot fu stimolato dalla sua lettura solitaria dei francesi, dalla sua passione per la metafora barocca dei drammaturghi inglesi del '600, e dagli impulsi che gli venivano dalla contemporaneità. Nel 1910-11, anche in seguito alla scoperta del simbolismo francese, passa un anno di studio a Parigi, dove conosce giovani intellettuali e frequenta le lezioni di Henri Bergson, il quale disegna un modello espanso della coscienza nel tempo, a cui si rifarà anche Marcel Proust. Sul Figaro di Parigi era uscito nel 1909 il manifesto del Futurismo, dove si inneggiava alla modernità: «Canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano...»⁴. Saranno queste alcune delle immagini di Eliot, solo che il sentimento sarà lungi dall'entusiasmo, sarà una constatazione sospesa, a volte allucinata, spesso lievemente ironica. L'immagine è colta ma non interpretata. È figura di un sentimento, è lo stesso sentimento e la coscienza.

Entro il 1911 Eliot ha pressoché terminato le prime quattro poesie della sua prima raccolta, e del presente volume, che sono testi fondamentali per lui e per la poesia moderna: «Prufrock», «Portrait of a Lady», «Preludes», «Rhapsody on a Windy Night». Nelle prime due egli dimostra di essere poeta ad ampio respiro, di sapere orchestrare un'opera complessa, valendosi di abili tecniche teatrali e narrative. «Prufrock» è un monologo o confessione, in cui scopriamo il carattere un po' ridicolo del protagonista a mano a mano che egli ci parla. Eliot ha qui tenuto presente il modello vittoriano dei monologhi di Robert Browning, che presentavano delle personalità e dei racconti in presa diretta con un linguaggio non di rado contorto. Ma Prufrock vive in un mondo diverso – salotti, nebbie cittadine, perplessità, incontri rimandati, fantasticherie, digressioni – e non riesce a costruirsi un racconto: è una voce che prova certe inflessioni, una personalità dispersa nei fenomeni, sul punto di svanire. Eliot è risalito oltre a Browning ai soliloqui risolutivi del teatro elisabettiano, dove una maschera tragica parla nell'oscurità evocando immagini arrischiate e pronunciando parole oscure, e il mondo è fatto di ombre, figure di figure. Inoltre, come suggerisce l'epigrafe dantesca del monologo di Prufrock, il modello ultimo è quello di un'anima in pena che si confessa, ripercorre la sua vita e il suo fallimento, voce di una nuova, moderna, Commedia. Dante, diceva Eliot nel 1950, era «l'influsso più persistente e più profondo sulla mia poesia». Egli ne apprezzava le immagini nitide, il reali-

⁴ F.T. Marinetti, «Manifesto del Futurismo» (20 febbraio 1909), in L. De Maria (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1973, p. 6.

smo visionario ma anche scatologico, la prospettiva universalistica in cui giocano tutte le culture, classicità e modernità, riferimento concreto e speculazione filosofica, il teatro della coscienza. «Mi sento così completamente inferiore alla sua presenza» diceva in una lettera del 1920 a proposito della difficoltà di scriverne criticamente. «Non sembra veramente esserci altro da fare che indicarlo e restare in silenzio»⁵.

Eliot rivela dunque grandi ambizioni ma soprattutto capacità mettendo in scena il viaggio di Prufrock, che non porta in alcun luogo, ma continua ad arrampicarsi nel vuoto attraverso costruzioni e ripetizioni. La struttura è infatti musicale, giocata su mutamenti di direzione e di registri, dall'apostrofe dell'inizio («Let us go then, you and I»), ai momenti descrittivi (la nebbia gialla), alla confessione in prima persona, che ha sempre qualcosa di teatrale. Ma questo fa parte anche della personalità di Prufrock, che sa di essere fatuo e non può che provare delle grandi scene e delle frasi ad effetto. C'è insomma una interpenetrazione degli strumenti espressivi, i «materiali» di cui Eliot disponeva, e il personaggio che egli crea. Il personaggio sono i materiali.

Notiamo inoltre una forte presenza del comico e del ridicolo, consapevole di essere tale. La vena comica di Eliot è evidente fin dalla sua prima poesia edita, «A Fable for Feasters» (vedi Appendice), ma non verrà mai trascurata, fino a *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939). I giochi sulle rime bacciate sfiorano il nonsense della tradizione angloamericana (Lewis Carroll, Edward Lear). È il caso del celebre distico (mutuato da Laforgue) sulle donne che «come and go / talking of Michelangelo», dove la rima, dato il lungo nome straniero, ha un effetto maccheronico (se ne trovano di simili in Byron). O di un distico tipico come

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

La confessione apparentemente drammatica è scalzata volutamente dalla conclusione comica, la scelta banale del proprio abbigliamento. Ma Eliot, pur celandosi dietro la maschera dell'ironia, sta anche rivelando quelli che sono i contenuti effettivi, disparati, della coscienza. Nulla è puro, i livelli e le immagini si contaminano. Prufrock desta il nostro sorriso, ma è un'immagine speculare, appena un po' ritoccata, del suo autore e del lettore: «You and I».

⁵ T.S. Eliot, *Letters: Volume I*, a cura di V. Eliot, Faber, London, 1988, p. 375. «I feel so completely inferior in his presence – there seems really nothing to do but to point to him and be silent.»

Il monologo diviene dialogo in «Portrait of a Lady», poesia nel complesso anteriore a «Prufrock». La donna è qui il soggetto-oggetto del ridicolo, un personaggio inconcludente di cultrice dell'arte e dell'amicizia. Eliot introduce accanto a lei il visitatore insofferente delle confessioni dell'anima bella, che ad essa oppone il mondo robusto dei giornali, delle birrerie, della vita. Per fargli nascere alla fine il sospetto che non c'era poi tanto da ridere della signora, che egli infine immagina morta, un'altra anima del purgatorio. Edgar Allan Poe diceva che una bella donna morta era l'argomento fra tutti più poetico, ed Eliot vi ritorna ogni tanto. Il suo debito a Poe nelle atmosfere da serra, psicologicamente allucinate, e in un certo armamentario gotico e cittadino, per non dire delle sonorità che sfuggono il senso, è comunque palese.

«Portrait of a Lady» è un vero e proprio racconto, o lavoro teatrale in tre scene, e il riferimento al teatro è esplicito all'inizio, che si dichiara come scena e didascalia. Eliot mette in scena il conflitto fra due personalità opposte, che poi sono aspetti della sua stessa personalità: l'anima sensibile che si nutre di un mondo di sensazioni impalpabili, e l'uomo fisico sensuale e umoristico. Entrambi sono problematici, rassegnati al loro destino ambiguo, che non presenta false vittorie. Una situazione di stallo, in cui si intrecciano parole e musiche. Il titolo rimanda a Henry James, autore di The Portrait of a Lady, e indagatore degli eventi della coscienza, le parole e i loro percorsi e fraintendimenti. Inoltre James, molto più di Poe, è un osservatore del costume sociale, un aspirante realista lettore di Balzac, e questo è anche un tratto di Eliot. Il «Portrait» e «Prufrock» sono raffigurazioni di personaggi e ambienti molto circostanziati, determinati socialmente, culturalmente e geograficamente. L'ambiente è quello di Boston, dei suoi quartieri poveri, e della sua élite acculturata che vive intorno all'Università di Harvard.

Di solito gli scrittori americani riescono meglio nella rappresentazione simbolica che nel resoconto realistico, ovvero il mondo concreto è sempre sul punto di diventare metafora, si pensi a Moby-Dick o Huckleberry Finn. Questo è anche vero di James e Eliot, però quest'ultimo ha doti straordinarie di osservatore sociale, riesce a recuperare nel suo teatro mentale un universo riconoscibile e godibile anche come rappresentazione. Egli infatti sa che come simbolo può solo usare un'immagine precisa, che la mente è fatta di frasi, ritmi e oggetti. Dunque inventa il suo teatro e la sua commedia, che è composta di racconti, ritratti, «osservazioni», come dirà il titolo della sua prima raccolta. Sui cinquant'anni Eliot compirà il passo ulteriore di divenire drammaturgo, e come tale avrà successo,

ma col passare del tempo gli spettatori si accorgeranno che il suo miglior teatro – monologhi, dialoghi, melodrammi – è nelle poesie. Le apriamo e udiamo voci e vediamo scene molto chiaramente delineate. Mentre nei drammi c'è una certa stanchezza e routine, l'immagine e la parola appaiono fiacche, non staccano con la vividezza indimenticabile del «patient etherised upon a table». Vi manca la grande capacità di Eliot poeta, la concentrazione emotiva sviluppata su strutture narrative-liriche di una certa ampiezza. Vale insomma per Eliot, più che per altri poeti della coscienza (Wordsworth, Whitman), la massima di Poe secondo la quale una poesia lunga è una contraddizione in termini.

La poesia di personaggi (o personae) dei due primi poemetti dà luogo nei «Preludes» e nella «Rhapsody» a una poesia più decisamente lirica, dove il personaggio è tutto calato negli oggetti della percezione, non più delineato con ironia. Squallidi ambienti cittadini scanditi dal battito degli orologi («Rhapsody»), momenti di disperazione solitaria («Preludes III»), il senso dell'inutilità dei gesti ripetuti all'infinito («Preludes II»), una pietà rattenuta per il dolore del mondo («Preludes IV»).... Ecco alcuni elementi di queste poesie forse più radicali delle scene dei poemetti nella loro esclusione di un soggetto unico, anche se vi si ritrova lo stesso contrasto fra partecipazione e distacco, vedi la spiccia conclusione di «Preludes». Esse saranno il biglietto da visita di Eliot presso l'avanguardia londinese nel 1915, uscendo sulla rivista vorticista Blast. Ma erano state composte fra Parigi e Harvard dal giovane ammiratore di Bergson e dal calligrafo laforguiano (in «Rhapsody» c'è anche una citazione diretta, in francese, del piccolo maestro di Eliot).

Eliot arrivò in Inghilterra nel 1914, con l'intenzione di studiare un anno a Oxford. L'anno divenne una vita, e gli studi filosofici diedero luogo all'attività prevalentemente letteraria, in seguito a diverse circostanze, fra cui lo scoppio della guerra, l'incontro con Ezra Pound (settembre 1914) che incoraggiò Eliot e si adoperò perché le sue poesie fossero pubblicate in sedi autorevoli (Poetry, Blast, The Little Review), e il matrimonio contratto all'improvviso nel 1915 con una ragazza inglese che con la sua salute cagionevole, fisica e mentale, tenne Eliot in un perenne stato di tensione emotiva in questi anni decisivi. A Londra Eliot compose delle poesie che tornavano al ritratto, questa volta però tutto esteriore. Influenzato probabilmente dalle vignette epigrammatiche che Pound pubblicava da alcuni anni, egli schizzò una serie di personaggi e momenti del mondo di Boston, che gli appariva ormai asfittico, come del resto quello di Oxford (svuotata dalla guerra): solo in una città, diceva, si pote-

va e doveva vivere, e solo a Parigi o Londra⁶. «Aunt Helen» e «Cousin Nancy» sono ritratti di parenti ideali, una zia antiquata e vanamente rigida e una cugina che segue le mode moderne: esemplari curiosi della società americana, considerati nonostante tutto con un certo affetto. «Mr. Apollinax» è un visitatore da un altro mondo (Bertrand Russell) che porta scompiglio in un ricevimento con la sua conversazione volubile e i suoi modi fauneschi. Eliot qui si vuole quasi esclusivamente osservatore sociale, ma nelle immagini oniriche suggerite da Apollinax e nell'incubo alla Poe rivisitato della prosa poetica «Hysteria» rivela uno sfondo tutt'altro che compiaciuto e distaccato. I personaggi sono sempre sulla soglia di una «domanda ineluttabile» («Prufrock») sul senso (o non senso) della loro esistenza, fenomeni di un mondo in tensione, dalla superficie piena di trabocchetti.

Eliot raccolse queste nuove poesie inglesi insieme con le quattro che aveva portato con sé dall'America nella sua prima raccolta, *Prufrock and Other Observations*, concludendola però con la già ricordata «La Figlia che Piange», anch'essa del periodo di Harvard, che evoca una scena (teatro) e congiuntamente uno strugimento per qualcosa che è stato o poteva essere stato diverso, creando una serie di echi, di immagini parziali, come se di una scena – un abbandono di amanti – una stessa tela raffigurasse diversi abbozzi. È una poesia perfettamente simbolica, una poesia della coscienza nell'atto di rammemorare – di creare – il reale. E insieme dimostra la fermezza del tratto di Eliot, che chiude questa serie di immagini trepidanti circoscrivendole, prendendone le distanze. Esse sono «cogitations», termine alquanto forbito, che solo un Prufrock o una Lady bostoniana potrebbe usare. Il soggetto è anche oggetto di osservazione.

Eliot è un poeta raramente ripetitivo, molto coraggioso nel tentare nuove vie. Dopo la prima raccolta scrisse un certo numero di poesie in francese, quasi degli esercizi (auto)ironici, legate al ruvido Tristan Corbière oltre che a Laforgue. Si potrebbero dire scritte in un francese internazionale, più fruibile come prodotti ibridi che poesie in lingua. Sono ancora meno traducibili delle altre poesie eliotiane, che pure sono giocate in gran parte su fenomeni sonori, rime e ritmi, e dunque perdono inevitabilmente il loro taglio arguto e coinvolgente in una parafrasi o traduzione in altra lingua. Intanto Eliot e Pound meditavano sul tema del verso libero, di cui essi

⁶ Cfr. *Letters*, cit., pp. 95-96 («the need of an intellectual capital [...] the need to have our universities situated in and their life merged in the life of a metropolis»). In «Henry James», cit., Eliot cita con approvazione un personaggio del romanziere che scopre che «Paris is the only place where a white man can live» (p. 855).

erano stati fra i primi praticanti in inglese, ma che aveva trovato schiere di imitatori. Decisero di distinguersi da questi orecchianti ritornando a forme chiuse, e Pound propose ad Eliot il modello delle quartine di un altro poeta francese minore, Théophile Gautier, che presenta un mondo sensuale ed estetizzante – il culto dell'arte robusta – nella raccolta significativamente intitolata *Emaux et Camées* (1852/72). Così i due amici poco più che trentenni si misero a produrre i loro smalti e cammei in quartine a rima alter-nata. Pound riprese anche certi contenuti di Gautier (l'esaltazione della classicità dionisiaca, vedi Hugh Selwyn Mauberley, 1920), Eliot invece si limitò a giocare sulla forma, cominciando da «The Hippopotamus», che è basata su «L'Hippopotame» di Gautier⁷. Ma mentre Gautier si accontenta di paragonarsi all'ippopotamo imperturbabile e solitario, Eliot mette in scena un contrasto surreale fra l'animale coriaceo e neghittoso e la chiesa cristiana, cioè fra sensualità e spiritualità. Alle varie attività dell'ippopotamo ne corrispondono di analoghe più spirituali della chiesa, la quale però, si scopre in conclusione, è destinata a fare la fine del ricco epulone mentre l'ippopotamo come Lazzaro verrà condotto in paradiso. La sua animalità non costituisce peccato. Sembra una ripresa del contrasto fra l'anima squisita e l'uomo materiale che abbiamo visto in «Prufrock» e «Portrait», o fra Harvard e Apollinax, ma semplificato e insieme allargato a una tematica inconsueta destinata ad avere ampio sviluppo. Infatti un'altra poesia in quartine racconta addirittura «La funzione domenicale di Mr. Eliot», astrusa riflessione sull'incarnazione del Verbo e l'involuzione del Cristianesimo, e quasi un attacco alla filosofia in quanto figlia della teologia. Come si vede, il poeta si presenta già nel titolo come celebrante di una funzione, strizzando l'occhio alla tradizione religiosa della sua famiglia (il nonno era stato autorevole pastore unitariano). Alla fine di questa esibizione di sottigliezze ambigue, nell'ultima quartina, Eliot introduce un personaggio di nome Sweeney nell'atto di fare il bagno mattutino, beatamente inconsapevole del dibattito sull'incarnazione, l'evirazione di Origene e altrettali delizie. Sweeney è l'ippopotamo, l'uomo sensuale, da Eliot associato con un ambiente malfamato: oggetto di disgusto per la sua animalità ma anche di ammirazione per la sua robustezza tetragona, e infine di parziale iden-

⁷ T. Gautier, *Premières poésies 1830-1845*, Charpentier, Paris, 1870, p. 278. «L'hippopotame au large ventre / Habite aux Jungles de Java, / Où grondent, au fond de chaque antre, / Plus de monstres qu'on n'en rêva. // Le boa se déroule et siffle, / Le tigre fait son hurlement, / Le buffon en colère renifle, / Lui dort ou paît tranquillement. [...] Je suis comme l'hippopotame: / De ma conviction couvert, / Forte armure que rien n'entame, / Je vais sans peur par le desert.»

tificazione (esiste anche un Eliot salace e all'occasione volgare, «practical joker»).

Sweeney riappare in due altre poesie della seconda raccolta: «Sweeney Erect», che ce lo mostra nell'atto di «ergersi» o svegliarsi nella casa di tolleranza dove ha passato la notte, lasciando nel letto una donna in preda a convulsioni, come Teseo abbandona Arianna (citata nel testo); e la memorabile «Sweeney Among the Nightingales», altra scena equivoca, in cui intorno a Sweeney sembra chiudersi oniricamente il cerchio di un complotto omicida, mentre le prostitute e altri personaggi appena intravisti si scambiano segni di intesa: ma alla fine ad essere assassinato non è Sweeney ma Agamennone, vittima rituale, sicché siamo come risaliti dal presente onirico alla memoria universale, e Sweeney si confonde con i grandi eroi, con Cristo, è l'uomo eroe e vittima, nobile e vile.

In questa serie di poesie in quartine Eliot ha dunque tentato nuove vie, presentando dei mondi complessi dall'esterno, rinunciando alla musica straordinaria di «Prufrock» per quella di una marcetta chioccia, espressionista, che però sa trovare a momenti accenti stranamente coinvolgenti⁸. Ogni poesia disegna una scena, un racconto, e non si lascia facilmente decifrare. Alla simmetria della forma e della sintassi corrisponde un significato indeterminato, onirico appunto. Notevoli racconti-riflessioni sono anche le altre tre poesie in quartine senza Sweeney. «Whispers of Immortality» è passata alla storia per alcuni versi famosi (su Webster e Donne), scritti praticamente in collaborazione con Pound, e contrappone alla sensualità cerebrale degli scrittori metafisici del '600 quella greve di una ballerina russa, un Sweeney femminile, alle cui grazie abbondanti il narratore rinuncia con fastidio ma fors'anche con un certo rimpianto. «Burbank with a Baedeker» è una delle poesie più notevoli di Eliot, che vi ha riversato tesori di erudizione per raccontare un apologo su due turisti americani a Venezia: uno squattrinato intellettuale WASP⁹ e un danaroso mercante ebreo. Prufrock contro Sweeney, ed è ovvio che il primo resta sconfitto a meditare sulla decadenza della civiltà. Infine, «A Cooking Egg» è un racconto in prima persona sul fallimento della maturità, constatato dal narra-

⁸ W.B. Yeats, che giudicava Eliot «satirico più che poeta», isolò le due ultime quartine di «Nightingales» come un esempio di sublimità («Once only does that early work speak in the great manner», prefazione a *Oxford Book of Modern Verse*, 1936, rist. in «Prufrock» *Casebook*, cit., p. 85). Fin dal 1925 Eliot aveva collocato felicemente «Nightingales» alla fine delle poesie in quartine e della raccolta del 1920, per quanto fosse stata composta prima di altre.

⁹ L'acronimo comunemente usato per gli americani anglosassoni (White Anglo-Saxon Protestant). Nella pagina citata alla nota precedente, Yeats definisce Eliot con scarsa simpatia «a New England Protestant by descent».

tore in occasione di un incontro non con una Lady ma con una certa Pipit, una vecchia amica con cui aveva passato qualche ora spensierata da ragazzo, e forse sognato un grande futuro. A trent'anni, come François Villon all'inizio del Grand Testament, Eliot fa un bilancio per interposta persona, e vede intorno a sé un mondo di masse dolenti, ed egli stesso partecipa di questa sofferenza. Un'altra poesia di questo periodo, «Ode», stampata una sola volta da Eliot, e poi soppressa, mostra quasi una distruzione del discorso e del ritmo, in una serie di scene sconfortate: sterilità poetica, sessuale, simbolica. La poesia non si può dire riuscita, ma è un documento opaco e inquietante, qui ristampato in appendice.

Una caratteristica di questi testi del 1920 è l'estrema allusività. In effetti nei primi anni londinesi Eliot lesse molta letteratura dovendo tenere dei corsi e recensire libri per guadagnarsi da vivere. Egli sviluppò la tecnica dell'allusione recondita, che ha dato da fare a schiere di critici, ma in tutto ciò c'è una componente di gioco erudito, autoironico e autoparodico, che Eliot cominciò già a prendere in giro quando scrisse le note a *The Waste Land* in un tono buffamente accademico. Il poeta che si finge docente di Oxford e Harvard mentre in realtà si prende gioco dei colleghi di un tempo. I riferimenti sono dunque suggestivi, ma il lettore non dovrebbe soffermarvisi più di tanto. Sono esercizi di Prufrock, bric-à-brac del salotto della Lady.

Alla fine di questo periodo di esperimento e di ricerca, in cui scrisse poesie fra le sue più intricate, Eliot tornò alla maniera grande nel poemetto «Gerontion», che pose in apertura al suo secondo volume. È di nuovo un monologo alla Prufrock, solo che l'uomo di mezza età è ora un vecchio, più simbolico forse che reale. Non cammina per la città ma resta immobile mentre i pensieri gli si accavallano nel cervello. L'intelletto ha esaurito se stesso nell'aridità, il corpo ha terminato il suo ciclo biologico nella vecchiaia. Gerontion attende la pioggia rigeneratrice e sente la presenza minacciosa della conoscenza più profonda (la tigre Cristo) ma si tira indietro, scottato dagli inganni della storia. L'ironia qui è assente, c'è il senso dello spegnersi della vita senza che nulla sia stato concluso. Il personaggio che parla sulla scena (ancora una volta decisamente teatrale ed elisabettiana) non è un individuo singolo con le sue fisime ma la mente universale, come se l'Europa o piuttosto l'Occidente tirasse le conclusioni sulla sua esperienza fallimentare. Prufrock negava di voler essere profeta, ma Gerontion lo è. Questo poemetto poteva nascere solo al chiudersi dell'esperienza tragica della guerra, vissuta da Gerontion (come da Eliot) da spettatore, ma non per questo meno sconvolgente. Il poeta della periferia di

Boston e St. Louis ha trovato dentro di sé la capacità di esprimere il travaglio di un'intera civiltà, con il suo teatro di parole, beckettiano ante litteram. È il 1920, il momento in cui l'esperienza avanguardista dell'anteguerra trova di che materializzare una nuova apocalisse. Pound pubblica Hugh Selwyn Mauberley, Joyce sta terminando Ulysses, Eliot già medita The Waste Land, di cui «Gerontion» è in effetti il prologo.

MASSIMO BACIGALUPO

Cronologia della vita e delle opere

*That dear good man, with Prufrock in his head
And Sweeney waiting to be agonized,
I wonder what he thought? He never says
When now we meet, across the port and cheese,
He looks the same as then, long, lean and pale,
Still with the slow deliberating speech
And enigmatic answers*¹.

LA VITA

1888. Thomas Stearns Eliot nasce a St. Louis, Missouri, il 26 settembre, settimogenito di Henry Ware Eliot, dirigente di una piccola industria, e Charlotte Champe Stearns Eliot, insegnante, autrice di una biografia (1904) del suo ceto, reverendo William Greenleaf Eliot, e del dramma in versi *Savonarola*, edito nel 1926 con un'introduzione del figlio. Lo scenario industriale di St. Louis e il maestoso Mississippi colpirono profondamente il bambino, che ne dirà spesso in prosa e versi. Gli Eliot venivano da Boston; il nonno paterno, pastore unitariano diplomato a Harvard, si era trasferito a St. Louis, allora città di frontiera, e qui aveva fondato la chiesa unitariana e la Washington University (1857).

1896. Il padre fa costruire una casa per le vacanze della famiglia a Cape Anne, presso Gloucester, porto di pescatori a nord di Boston. Eliot vi passa le estati, divenendo un abile velista.

1898. Si iscrive alla Smith Academy di St. Louis, scuola preparatoria della Washington University.

1905. Pubblica alcune poesie sullo *Smith Academy Record*.

1906. Inizia gli studi di lettere all'Università di Harvard (Cambridge, Mass.), dapprima con scarsi risultati.

1907. Comincia a pubblicare poesie su *The Harvard Advocate*, rivista letteraria studentesca.

1908. Scopre il libro di Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), che gli fa conoscere Laforgue, Rimbaud e Verlaine.

1909. Ottenuto il baccalaureato a giugno, passa al corso superiore di studi, frequentando lezioni di Irving Babbitt (Critica letteraria in Francia) e George Santayana (Storia delle idee). Legge *Personae* di Ezra Pound, senza entusiasmo. Pubblica, sempre su *The Harvard Advocate*, le prime recensioni (Van Wyck Brooks, James Huneker).

1910. Il 26 giugno, in occasione del conferimento delle lauree, legge un'«Ode» ufficiale richiestagli per l'occasione. A ottobre va a Parigi, dove frequenta le lezioni di Henri Bergson al Collège de France. Riceve lezioni di francese da Alain-Fournier, conosce Jacques Rivière, e fa amicizia con Jean Verdenal, studente di medicina. Continua a lavorare a «Portrait of a Lady», iniziato a Harvard.

¹ John Betjeman, *Summoned by Bells* (1960), cap. 4 (ricordando il «professore americano, Mr. Eliot» nel 1916). «Quella cara buona persona, con Prufrock nella testa / e Sweeney che aspettava di agonizzare, / chissà cosa pensò [dei versi di B.]? Non lo dice mai / quando ci incontriamo adesso, fra il porto e i formaggi. / Ha lo stesso aspetto di allora, lungo, magro e pallido, / sempre con il suo lento discorrere deliberante / e le sue risposte enigmatiche.»

1911. Ad aprile visita Londra, a luglio Monaco e il nord Italia. Termina «Prufrock». A ottobre riprende gli studi a Harvard per ottenere un dottorato di filosofia. Frequenta lezioni di Sanscrito.
1912. Diviene assistente di Filosofia. Nel corso di una recita teatrale in casa di cugini, conosce Emily Hale, con cui ha un legame sentimentale.
1914. A marzo conosce Bertrand Russell, che tiene un corso a Harvard, e ne resta affascinato. Ottiene una borsa di studio per l'Inghilterra e si prepara a trasferirsi a Oxford (Merton College). A luglio, via Londra, il Belgio e forse agosto, in seguito alla dichiarazione di guerra, ritorna a Londra, dove risiede in una pensione presso Russell Square. Scrive «Morning at the Window» e il 22 settembre si presenta a Ezra Pound, che si entusiasma di «Prufrock». Il 6 ottobre si stabilisce al Merton College, e segue le lezioni di Harold Joachim su Aristotele.
1915. Conosce a Oxford Vivien Haigh-Wood (1888-1947), figlia di un pittore, e la sposa due mesi dopo, il 26 giugno. Il 2 maggio Jean Verdenal muore nella sfortunata campagna alleata di Gallipoli (iniziata il 24 aprile). Su insistenza di Pound, *Poetry* (Chicago) pubblica «Prufrock» nel numero di giugno. A luglio esce il secondo e ultimo numero della rivista vorticista di Wyndham Lewis, *Blast*, che contiene i «Preludes». Eliot torna brevemente in America ad agosto per discutere dei suoi progetti con i genitori e gli insegnanti a Harvard. Alla ricerca di un lavoro, insegna in un liceo a High Wycombe. A novembre esce a Londra, a cura di Pound, *Catholic Anthology*, con cinque poesie di Eliot (fra cui «Prufrock» e «Portrait») e testi di Pound, Yeats, Masters, Sandburg, W.C. Williams e altri. È la prima volta che le poesie di Eliot appaiono in volume.
1916. Insegna a Highgate a Londra e prende casa con Vivien a Crawford Street. Termina la tesi di dottorato sulla filosofia di F.H. Bradley e si prepara a recarsi a Harvard per la discussione, ma rinuncia per il pericolo della traversata atlantica. In autunno tiene un corso di lezioni sulla letteratura francese moderna a Ilkley, Yorkshire. In dicembre è ospite per un weekend a Garsington nella villa della mecenate Ottoline Morrell.
1917. Si impiega a marzo presso la Lloyds Bank. Maggio: inizia a collaborare a *The Little Review* (Chicago) con una prosa narrativa, «Eeldrop and Appleplex». Giugno: diviene redattore di *The Egoist*, una rivista che pubblica Pound, Joyce e altri scrittori d'avanguardia; The Egoist Press, finanziata da Harriet Shaw Weaver, pubblica *Prufrock and Other Observations*, con un contributo segreto di Pound.
1918. Pubblica presso Knopf di New York un volumetto anonimo, *Ezra Pound: His Metric and Poetry* (gennaio). Entra in corrispondenza con John Quinn (1870-1924), avvocato e mecenate di New York, che lo aiuterà a trattare con gli editori americani e acquisterà suoi manoscritti. Nell'estate tenta di arruolarsi nella Marina americana, senza esito. Collabora a un numero di *The Little Review* in memoria di Henry James.
1919. Il 7 gennaio muore il padre. A maggio la Hogarth Press di Leonard e Virginia Woolf pubblica *Poems*. Ad agosto Eliot raggiunge Pound a Périgueux e i due passano alcuni giorni insieme a Excideuil. Pubblica i saggi «Tradition and the Individual Talent» (*Egoist*, settembre) e «Hamlet» (*Athenaeum*, 26 settembre). A novembre esce il suo primo articolo anonimo sul *Times Literary Supplement*.
1920. A febbraio esce a Londra *Ara Vos Prec*, volume di poesie a tiratura limitata, ristampato con varianti lo stesso mese da Knopf a New York col

- titolo *Poems*. Ad agosto compie con Wyndham Lewis un giro in bicicletta in Francia. A Parigi conosce Joyce, di cui ammira il romanzo *Ulysses*, in corso di stesura; Joyce gli appare «un uomo tranquillo ma dogmatico, con un senso della propria importanza» (*Letters*, p. 402). Publica presso Methuen *The Sacred Wood*, una raccolta di saggi, e comincia a progettare *The Waste Land*. Pound, insofferente dell'ambiente inglese, lascia Londra per Parigi.
1921. Durante l'estate ospita a Londra la madre, il fratello Henry e la sorella Marian, che non vedeva dal 1914. A fine settembre ha un esaurimento e ottiene un congedo di tre mesi dalla banca. Publica sul *Times Literary Supplement* del 20 ottobre il saggio «The Metaphysical Poets». A ottobre soggiorna a Margate, a novembre prosegue per Parigi, dove mostra a Pound gli abbozzi di *The Waste Land*. A dicembre è a Losanna, in cura da Roger Vittoz, e al lavoro sul poema.
1922. Finisce *The Waste Land* a gennaio a Parigi e rientra a Londra. Pound cerca di raccogliere dei fondi per sottrarlo dall'impiego in banca. Si sente prossimo a un nuovo esaurimento. A fine maggio è a Lugano e a Verona, dove incontra Pound e abbozza con lui il programma del nuovo periodico di cui gli è stata offerta la direzione. Riceve un sussidio dal U.S. Authors' Club e da un gruppo di amici fra cui Ottoline Morrell e gli Woolf. Con l'aiuto di Quinn, tratta la pubblicazione di *The Waste Land* sul periodico *The Dial* di New York, che gli assegna il suo premio annuale di 2000 dollari. Il 15 ottobre, dopo estenuanti trattative, esce il primo numero di *The Criterion*, il bimestrale diretto da Eliot, contenente *The Waste Land*.
1923. Publica su *The Dial* di novembre l'articolo «Ulysses, Order, and Myth» in cui espone il concetto di «metodo mitico».
1924. Lascia la Lloyds Bank e diviene condirettore della casa editrice Faber. Pound pubblica a Parigi i *Canti 1-16*.
1925. Esce presso Faber il volume *Poems 1909-1925*, comprendente *Prufrock*, *Poems*, *The Waste Land*, *The Hollow Men* (1925), e dedicato alla memoria del padre. A dicembre è per qualche giorno a Rapallo con Pound.
1926. Tiene un corso di lezioni a Cambridge. Ad aprile, nel corso di una visita a Roma con Vivien, Henry e la cognata, sorprende i familiari inginocchiandosi davanti alla *Pietà* di Michelangelo. A giugno accompagna Vivien presso delle cliniche psichiatriche in Francia.
1927. Aderisce alla Chiesa d'Inghilterra e ottiene la cittadinanza britannica.
1928. Esce da Faber un volume di saggi su Machiavelli, Baudelaire, Middleton ecc. col titolo *For Lancelot Andrewes*, nella cui prefazione si dichiara «classicista in arte, monarchico in politica e anglocattolico in religione». Seconda edizione, con nuova prefazione, di *The Sacred Wood*. Cura e introduce per Faber un volume di *Selected Poems* di Ezra Pound.
1929. Publica un volumetto su Dante.
1930. Esce il poemetto *Ash-Wednesday*, con dedica alla moglie. Scrive l'introduzione a un'edizione limitata di due satire di Samuel Johnson (rist. in *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 4, 1957).
1932. Esce *Selected Essays 1917-1932*. Firma la prefazione a una traduzione inglese del romanzo *Bubu de Montparnasse* di Charles-Louis Philippe, edita a Parigi e ristampata negli Stati Uniti. A settembre si reca a Harvard per ricoprire la cattedra annuale di poesia intitolata a Charles Eliot Norton. Tiene lezioni all'Università della Virginia e altrove. Durante l'assenza dall'Inghilterra avvia le pratiche per la separazione dalla moglie. Publica *Sweeney Agonistes* (dicembre).
1933. Ritornato a Londra, dopo un periodo in campagna, abita presso il vica-

- rio della chiesa di St. Stephen, Gloucester Road. Qui ricopre fino al 1959 la mansione di «Vicar's Warden».
1934. Scrive in collaborazione il dramma religioso *The Rock*, rappresentato a scopo benefico al teatro di Sadler's Wells. Escono col titolo *After Strange Gods* le conferenze tenute in Virginia, volume non più ristampato. Settembre: con l'amica di gioventù Emily Hale, insegnante di teatro negli Stati Uniti, visita Burnt Norton, villa patrizia del Gloucestershire.
1935. Cura e introduce una scelta di poesie di Marianne Moore. Il 15 giugno *Murder in the Cathedral*, dramma sacro su Tommaso Beckett, va in scena a Canterbury, con Robert Speaight nel ruolo di Beckett. In seguito il lavoro è ripreso con successo a Londra.
1936. Ad aprile esce *Collected Poems 1909-35*, con in coda «Burnt Norton», destinato ad essere il primo dei quattro quartetti. A maggio visita Little Gidding, località del Cambridgeshire, dove nel secolo XVII era fiorita una comunità monastica anglicana, fondata da Nicholas Ferrar.
1937. Agosto: visita East Coker, villaggio del Somerset, donde nel 1669 era emigrato per l'America il suo antenato Andrew Eliot. Esce *Nightwood* di Djuna Barnes, con introduzione di Eliot.
1939. Va in scena il dramma *The Family Reunion*. Escono *Old Possum's Book of Practical Cats* e *The Idea of a Christian Society*. Nell'imminenza della guerra, *The Criterion* sospende le pubblicazioni.
1940. Esce il secondo quartetto, *East Coker*. Durante il blitz su Londra Eliot fa parte di una pattuglia antincendio. Risiede presso Guilford (Surrey).
1941. Settembre: esce il terzo quartetto, *The Dry Salvages*, che prende il nome da alcuni scogli presso Cape Anne ed evoca il Mississippi. Cura e introduce una scelta di poesie di Kipling.
1942. Esce *Little Gidding*, l'ultimo quartetto. Visita la Svezia.
1943. *Four Quartets*.
1945. È a Parigi e negli Stati Uniti, dove visita Pound, detenuto all'ospedale di St. Elizabeths, Washington.
1946. Divide un appartamento a Cheyne Walk con un amico letterato, John Hayward. Pubblica l'articolo «Ezra Pound» (*Poetry*, settembre).
1947. 23 gennaio: muore Vivien in una clinica psichiatrica di Stoke Newington, dove è internata dal 1938. In aprile è in America per la morte del fratello. Riceve un dottorato onorario a Harvard. A dicembre visita Roma, accompagnato da Eugenio Montale, tiene una lezione su Poe e legge sue poesie. È ricevuto da Pio XII.
1948. Riceve l'Ordine del Merito della Corona inglese e il Premio Nobel per la letteratura. Pubblica *Notes towards the Definition of Culture*. Conferenze a Princeton.
1949. Fa parte della giuria americana che conferisce il Premio Bollingen per la poesia a *The Pisan Cantos* di Ezra Pound, suscitando molte polemiche. Va in scena *The Cocktail Party* al Festival di Edimburgo, con Alec Guinness. Compie con Arnold Toynbee un giro di conferenze in Germania.
1950. Tiene delle lezioni sull'educazione all'Università di Chicago. Scrive la prefazione a uno studio di Leone Vivante sulla poesia inglese.
1953. Tiene una conferenza alla Washington University di St. Louis nel centenario della fondazione. Va in scena *The Confidential Clerk*.
1954. Riceve il Premio Goethe anseatico. Cura e introduce una scelta di *Literary Essays* di Ezra Pound.
1957. 10 gennaio: sposa Valerie Fletcher (n. 1927), sua segretaria dal 1949, a St. Barnabas (Kensington): la stessa chiesa in cui si era sposato Laforgue.

Vive con la moglie a Kensington Court Gardens. Publica *On Poetry and Poets*, saggi.
 1958. L'ultimo lavoro teatrale, *The Elder Statesman*, va in scena a Edimburgo e Londra, con modesto successo. È con Valerie a Roma, dove riceve la laurea ad honorem della Facoltà di Lettere. Soffre di crisi respiratorie e tachicardia. Passa i mesi invernali in Marocco e in seguito nei Caraibi.
 1963. Esce *Collected Poems, 1909-1962*.
 1964. Publica la tesi di dottorato (mai discussa) su E.H. Bradley.
 1965. Muore il 4 gennaio a Kensington Court Gardens. Una funzione in sua memoria si tiene a Westminster Abbey il 4 febbraio, alla presenza di Ezra Pound e con letture di Alec Guinness. Le ceneri sono sepolte a East Coker.

OPERE DI T.S. ELIOT

(Salvo diversa indicazione, i volumi citati sono editi presso Faber, London.)

Poesia

Prufrock and Other Observations, The Egoist, London, 1917.
Poems, Hogarth Press, London, 1919.
Ara Vos Prec, John Rodker, London, 1920.
Poems, Knopf, New York, 1920.
The Waste Land, Boni and Liveright, New York, 1922; London, Hogarth Press, 1923.
Poems 1909-1925, 1925.
Anabasis: A Poem by St.-J. Perse, 1930.
Collected Poems 1909-1935, 1936.
Old Possum's Book of Practical Cats, 1939.
East Coker, 1940.
The Dry Salvages, 1941.
Little Gidding, 1942.
Four Quartets, 1943.
Selected Poems, 1948.
Poems Written in Early Youth, ediz. limitata a 12 copie, Stockholm, 1950; rist. 1967.
The Complete Poems and Plays, 1952; rist. accresciuta 1969.
Collected Poems 1909-1962, 1963.
The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound, a cura di Valerie Eliot, 1988.

Teatro

Sweeney Agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama, 1932.
The Rock: A Pageant Play, 1934.
Murder in the Cathedral, 1935.
The Family Reunion, 1939.
The Cocktail Party, 1950.
The Confidential Clerk, 1954.
The Elder Statesman, 1957.
Collected Plays, 1962.

Prosa

- Ezra Pound: His Metric and Poetry*, Knopf, New York, 1918 (datato 1917).
Pubblicato anonimamente in occasione dell'edizione di Ezra Pound, *Lustra*,
ivi, 1917.
- The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London, 1920;
II ediz. 1928.
- Homage to John Dryden: Three Essays on Poetry of the Seventeenth Century*, Ho-
garth Press, London, 1924.
- For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*, 1928.
- Dante*, 1929.
- Selected Essays 1917-1932*, 1932.
- John Dryden: The Poet, the Dramatist, the Critic*, Holliday, New York, 1932.
- The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to
Poetry in England*, 1933; Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1933.
- After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy: The Page-Barbour Lectures at
the University of Virginia 1933, 1934*; Harcourt Brace, New York, 1934.
- Elizabethan Essays*, 1934 (comprende dieci saggi già apparsi in *Selected Essays*
e un saggio su John Marston).
- Essays Ancient and Modern*, 1936 (rist. di *For Lancelot Andrewes*, con correzio-
ni e cinque altri saggi).
- Notes Towards the Definition of Culture*, 1948.
- «Ezra Pound», in *Ezra Pound: A Collection of Essays*, a cura di Peter Russell,
Peter Nevill, London, 1950.
- Selected Essays*, 1951. (Ristampa accresciuta di *Selected Essays 1917-1932*.)
- To Criticize the Critic and Other Writings*, 1951.
- Selected Prose*, a cura di John Hayward, Penguin, London, 1953.
- On Poetry and Poets*, 1957.
- George Herbert*, Longmans, Green (The British Council), London, 1962.
- Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, 1964.
- Selected Prose*, a cura di Frank Kermode, 1975.
- The Letters of T.S. Eliot: Volume 1 1898-1922*, a cura di Valerie Eliot, 1988.

Volumi con introduzione o prefazione di T.S. Eliot

- Paul Valéry, *Le Serpent*, R. Cobden-Sanderson, London, 1924.
- Charlotte Eliot, *Savonarola*, R. Cobden-Sanderson, London, 1926.
- Seneca, *His Tenne Tragedies*, Knopf, New York, 1927.
- Wilkie Collins, *The Moonstone*, Oxford U.P., 1928.
- John Dryden, *Of Dramatick Poesie*, Etchells & Macdonald, London, 1928.
- Edgar Ansel Mowrer, *This American World*, 1928.
- Ezra Pound, *Selected Poems*, 1928.
- G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, Humphrey Milford, London, 1930.
- Charles Baudelaire, *Intimate Journals*, Random House, New York, 1930.
- Samuel Johnson, *London: A Poem and The Vanity of Human Wishes*, Etchells
& Macdonald, London, 1930.
- Blaise Pascal, *Pensées*, Dent, London, 1931.
- Harry Crosby, *Transit of Venus*, Black Sun, Paris, 1931.
- Charles-Louis Philippe, *Bubu of Montparnasse*, Crosby, Paris, 1932.
- Harold Monro, *The Collected Poems*, R. Cobden-Sanderson, London, 1933.
- Marianne Moore, *Selected Poems*, Macmillan, London, 1935.

- Tennyson, *Poems*, Nelson, London, 1936.
 Djuna Barnes, *Nightwood*, Harcourt Brace, New York, 1937.
A Choice of Kipling's Verse, 1941.
 Anne Ridler (a cura di), *The Little Book of Modern Verse*, 1942.
 T.S. Eliot (a cura di), *Introducing James Joyce*, 1942.
 S.L. Bethell, *Shakespeare & the Popular Dramatic Tradition*, King and Staples, London, 1944.
 Alice Jahier, *Inoubliable France*, Sylvan Press, Chesham, 1944.
 Anonimo, *The Dark Side of the Moon*, 1946.
 Charles Williams, *All Hallows' Eve*, Pellegrini & Cudahy, New York, 1948.
En Engelsk Bog... Copenhagen, 1948.
 T.W. Eason e R. Hamilton (a cura di), *A Portrait of Michael Roberts*, London, 1949.
 Leone Vivante, *English Poetry*, 1950.
 Samuel Clemens, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Cresset Press, London, 1950.
 William Tiverton, *D.H. Lawrence and Human Existence*, Salisbury Square, London, 1951.
 N. Gangulee (a cura di), *Thoughts for Meditation*, 1951.
 Josef Pieper, *Leisure the Basis of Culture*, 1952.
 Simone Weil, *The Need for Roots*, Routledge, London, 1952.
 Joseph Chiari, *Contemporary French Poetry*, Manchester U.P., 1952.
 Henri Fluchère, *Shakespeare*, Longmans, London, 1953.
 Ezra Pound, *Literary Essays*, 1954.
 Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, Salisbury Square, London, 1956.
 Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, 1958.
 Paul Valéry, *The Art of Poetry*, Pantheon, New York, 1958.
 J. Middleton Murry, *Katherine Mansfield and Other Literary Studies*, Constable, London, 1959.
 Wyndham Lewis, *One-Way Song*, Methuen, London, 1960.
 John Davidson, *A Selection of His Poems*, Hutchinson, London, 1961.
 Hugo von Hofmannsthal, *Poems and Verse Plays*, Pantheon, New York, 1961.
 David Jones, *In Parenthesis*, 1961.
 Edwin Muir, *Selected Poems*, 1965.

Traduzioni italiane

Raccolte

- Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano, 1992.
Opere 1939-1962, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1993.
 (I due volumi comprendono tutte le poesie, il teatro e i saggi da Eliot raccolti in volume, ad eccezione di *After Strange Gods*.)

Poesia

- Poesie*, traduzione di Luigi Berti, Guanda, Modena, 1941; II ediz. accresciuta, 1955.
Little Gidding, traduzione di Raffaele La Capria e Tommaso Giglio, Ali, Roma, 1944.

La terra desolata, Frammento di un agone, Marcia trionfale, traduzione di Mario Praz, Fussi, Firenze, 1949. Rist. Einaudi, Torino, 1965.
Poesie minori, traduzione di R. Sanesi, Schwartz, Milano, 1955.
Quattro quartetti, traduzione di R. La Capria, ediz. ciclostilata, Roma, 1957.
T.S. Eliot tradotto da Eugenio Montale, Scheiwiller, Milano, 1958.
Quattro quartetti, traduzione di Filippo Donini, Garzanti, Milano, 1959.
Poesie, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1961. Nuova edizione accresciuta, 1973.
Il libro dei gatti tuttofare, traduzione di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1963.
Poesie giovanili, traduzione di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1961.
La terra desolata, con il testo della prima redazione, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1982.
La terra desolata, Quattro quartetti, traduzione di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano, 1995.

Teatro

Assassinio nella cattedrale, traduzione di Cesare Vico Ludovici, Edizioni Universitarie, Roma, 1940.
Assassinio nella cattedrale, traduzione di Alberto Castelli, Bompiani, Milano, 1947.
Teatro, traduzione di Salvatore Rosati, Bompiani, Milano, 1958.
Il grande statista, traduzione di Desideria Pasolini Dell'Onda, Bompiani, Milano, 1964.

Saggistica

Dante, traduzione di L. Berti, Modena, Guanda, 1942.
Il bosco sacro: saggi di poesia e critica, traduzione di Luciano Anceschi, Muggiani, Milano, 1946.
Saggi elisabettiani, traduzione di Alfredo Obertello, Bompiani, Milano, 1947.
L'idea di una società cristiana, traduzione di Arrigo Linder e Luciano Foà, Edizioni di Comunità, Milano, 1948.
Appunti per una definizione della cultura, traduzione di Giorgio Manganelli, Bompiani, Milano, 1952.
«Introduzione», in Ezra Pound, *Saggi letterari*, traduzione di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano, 1957.
«Prefazione», in Ezra Pound, *Le poesie scelte*, traduzione di Alfredo Rizzardi, Mondadori, Milano, 1960. (Si tratta dell'articolo apparso su *Poetry* nel 1946 e rist. in volume nel 1950.)
Sulla poesia e sui poeti, traduzione di Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano, 1960.
Il bosco sacro: saggi sulla poesia e la critica, traduzione di Vittorio di Giuro e A. Obertello, Bompiani, Milano, 1967.
Ezra Pound metrica e poesia, a cura di Laura Caretti, Scheiwiller, Milano, 1967.
L'uso della poesia e l'uso della critica, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1974.
«Introduzione», in Djuna Barnes, *La foresta della notte*, Milano, Adelphi, 1983.
«Il fascino di un microscopio», in Marianne Moore, *Le poesie*, Milano, Adelphi, 1991. (È la prefazione del 1935.)

STUDI SU T.S. ELIOT

Donald Gallup, *T.S. Eliot: A Bibliography*, Faber, London, 1951, è essenziale per ricostruire l'evoluzione dell'opera di Eliot e per rintracciare i molti saggi su periodici non ristampati in volume. Una bibliografia della critica è Beatrice Ricks, *T.S. Eliot: A Bibliography of Secondary Works*, Scarecrow Press, Metuchen, N.J., 1980. Interventi storici che pongono le basi della critica eliotiana sono F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry* (1931); Edmund Wilson, *Axel's Castle* (1931); F.O. Matthiessen, *The Achievement of T.S. Eliot* (1935). Questa critica degli anni 1930 è di tipo socialmente impegnato ma attenta alla scrittura, anticipando gli studi di carattere testuale e gli spogli delle fonti del secondo dopoguerra, fra cui fondamentale e tutt'altro che grigio Grover Smith, *T.S. Eliot's Poetry and Plays*, U. of Chicago P., 1956, II ediz. 1974. Spumeggiante è Hugh Kenner, *The Invisible Poet* (1959), Methuen, London, 1965. Kenner diede in seguito un efficace ma parziale affresco del periodo in *The Pound Era*, Faber, London, 1972. Alle chiose è esclusivamente dedicato B.C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber, London, 1968, V ediz. 1990. Dopo la morte di Eliot cresce l'interesse per la sua vita, anche se non è facile ottenere accesso ai documenti primari. Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford U.P., New York, 1977, ed *Eliot's New Life*, ivi 1988, coprono tutta la vita e dedicano molto spazio alle amicizie femminili. Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, London, Hamilton, 1984, è una biografia equilibrata, purtroppo resa meno efficace perché all'autore non è stato consentito di citare inediti e articoli di Eliot non raccolti in volume, sicché egli deve accontentarsi di parafrasarli. Tony Sharpe, *T.S. Eliot: A Literary Life*, Macmillan, London, 1991, è una sintesi aggiornata e intelligente. Ronald Tamplin, *A Preface to T.S. Eliot*, Longman, London, 1987, è una fresca introduzione, ricca nei particolari contestualizzanti e nell'iconografia. Un altro utile strumento è F.B. Pinion, *A T.S.E. Companion*, Macmillan, London, 1986. Sulla stessa linea il volume a più mani *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, a cura di A.D. Moody, Cambridge U.P., 1994. Un ritratto dettagliato e attraente dell'Eliot privato è E.W.F. Tomlin, *T.S. Eliot: A Friendship*, Routledge, London, 1988. Studi generali con un buono spessore critico sono A.D. Moody, *T.S. Eliot: Poet*, Cambridge U.P., 1979; Ronald Bush, *T.S. Eliot: A Study in Character and Style*, Oxford U.P., New York, 1984; Martin Scofield, *T.S.E.: The Poems*, Cambridge U.P., 1987. Prevalentemente dedicati alla formazione e al primo periodo sono Piers Gray, *T.S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922*, Harvester Press, Brighton, 1982; Eric Svarny, *The Men of 1914: T.S. Eliot and Early Modernism*, Open U.P., Philadelphia, 1982; Robert Crawford, *The Savage and the City in the Work of T.S. Eliot*, Oxford U.P., Oxford, 1987; Stanley Sultan, *Eliot, Joyce and Company*, Oxford U.P., New York, 1987; Eric Sigg, *The American T.S. Eliot*, Cambridge U.P., 1989. Alcuni dei principali saggi storici sulle prime raccolte (fra cui le pagine di Robert Graves e Laura Riding su «Burbank») sono ristampati in B.C. Southam (a cura di), *T.S. Eliot: «Prufrock», «Gerontion», «Ash Wednesday» and Other Shorter Poems: A Casebook*, Macmillan, London, 1978. Sul tema di Sweeney è disponibile un'ottima raccolta di interventi a cura di Kinley E. Roby, *Critical Essays on T.S. Eliot: The Sweeney Motif*, G.K. Hall, Boston, 1985 (contiene l'importante saggio di Jane Worthington sulle epigrafi di Eliot da *American Literature* 21, 1949, pp. 5-13). Singoli saggi significativi sono James Longenbach, «Ara Vos Prec: Eliot's Negotiation of Satire and Suffering», in R. Bush (a cura di), *T.S. Eliot: The Modernist in History*, Cambridge U.P., 1991; Malcolm Pittock, «Poet and Narrator in Sweeney Among the Nightingales», *Essays in Criticism* 30 (1980), pp. 29-41.

La «Ode» del 1919 soppressa da Eliot è ristampata e discussa da Vicki Mahaffy, *American Literature* 50 (1978), pp. 604-12, e H.A. Mason, *The Cambridge Quarterly* 19 (1990), pp. 304-335. Una stringente e sensibile lettura contestuale è C.K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, Macmillan, London, 1986. Sulle idee politiche di Eliot si veda William M. Chace, *The North, The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*, Cambridge U.P., 1973; Michael Esiste anche una critica antieliotiana, che limita l'importanza della poesia e dei saggi di Eliot (Harold Bloom, cfr. *T.S. Eliot*, Chelsea House, New York, 1985) o annuncia il tramonto della sua influenza (Cynthia Ozick, *New Yorker*, 20 novembre 1989, pp. 119-54). Altri mettono il poeta sul banco degli imputati per le espressioni antiebraiche contenute in *Poems* (1920) e *After Strange Gods*, v. Christopher Ricks, *T.S. Eliot and Prejudice*, U. of California P., Berkeley, 1988. Il tormentato rapporto di Eliot con la prima moglie è argomento di un lavoro teatrale a tesi di Michael Hastings, *Tom & Viv* (1983), da cui Brian Gilbert ha tratto un film con Miranda Richardson e Willem Dafoe (1994), vedi Masolino d'Amico, «Eliot e la musa degli equivoci», *La Stampa*, 10 settembre 1994, p. 13. Insomma, alla fine del secolo ci sono segnali di insofferenza per la dittatura impalpabile del Vecchio Possum, che testimonia in realtà l'ascendente che egli continua a esercitare. Dal 1990 esce un *T.S. Eliot Annual*, a cura di Shyamal Bagchee, Macmillan, London.

In Italia possiamo distinguere una critica di stampo testuale affine a quella del New Criticism, inaugurata da Giorgio Melchiori, *I funamboli*, Einaudi, Torino, 1963; una tendenza speculativa attenta alle forme del contenuto (Silvano Sabbadini, *Una salvezza ambigua. Studio sulla prima poesia di T.S. Eliot*, Adriatica, Bari, 1971); e la critica strutturalista e psicoanalitica di Marcello Pagnini (*Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino, 1970); Alessandro Serpieri (*T.S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna, 1973; nuova ediz. 1985), e Anthony Johnson (*Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, ETS, Pisa, 1976). Pagnini, Serpieri e Johnson sono anche autori di «*Rhapsody*», *tre studi su una lirica di T.S. Eliot*, Bompiani, Milano, 1974. Serpieri ha dedicato particolare attenzione a «Gerontion», fin da un articolo su *Studi americani* (5, 1959, pp. 219-32). Un'altra tendenza critica, di stampo ideologico, è rappresentata da Franco Moretti, curatore della battagliera antologia *Interpretazioni di Eliot*, Savelli, Roma, 1975, e autore di studi appassionati che situano Eliot nell'apocalisse della modernità: *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987; *Opere mondo*, ivi 1994. Fuori classe sono Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 1976; e Mario Praz, *Due maestri dei moderni: James Joyce, T.S. Eliot*, RAI, Torino, 1972; *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Tumminelli, Roma, 1942 (contiene il fondamentale studio «T.S. Eliot e Dante»); *Cronache letterarie anglosassoni*, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1951. Sulla fortuna italiana di Eliot si veda l'ampio ragguaglio di Laura Caretti, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica, Bari, 1968. A «T.S. Eliot e l'Italia» è dedicato un numero monografico di *Nuova Corrente* (103, 1989). Qui Edoardo Sanguineti ricorda «quella via che Eliot aveva aperto per condurci, come nessun altro, a ritrovare un Dante nostro contemporaneo – e non soltanto a livello esegetico, ma a livello anche, e forse soprattutto, operativo [...] Attraverso Eliot (e Pound), Dante ritornava, in modi assolutamente nuovi, a presentarsi come un grande esempio praticabile di scrittura, come un auctor sperimentabile e [...] come autorizzatore di scrittura pluristilisticamente sperimentale» (p. 24). Problemi di ricezione e traduzione sono trattati in Massimo Bacigalupo, «Hieronymo's

mad again": Eliot, la *Waste Land* e *Hamlet*», *Paragone* 412 (1984), pp. 46-59. Sulla storia della critica eliotiana ha scritto Giovanni Cianci, *La scuola di Cambridge*, Adriatica, Bari 1970. Lo stesso Cianci ha curato il volume a più mani *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, 1991, con diversi utili contributi su Eliot. Fra questi Francesco Gozzi, «La rottura dei codici» (pp. 290-313), si sofferma su «Prufrock» e «Preludes». A Gozzi si deve anche *La cosmogonia della Waste Land*, ETS, Pisa, 1979. Concisi studi generali sono Valerio Fissore, *Invito alla lettura di Eliot*, Mursia, Milano, 1979; Leo Marchetti, *Eliot*, La Nuova Italia, Firenze, 1983; Renzo Crivelli, *Introduzione a T.S. Eliot*, Laterza, Bari, 1993. A *Il teatro di T.S. Eliot* sono intitolati due studi, di Fernando Ferrara (Pironti, Napoli, 1961) e Maria Carmela Coco Davani (Flaccovio, Palermo, 1973). Alle ricerche strutturaliste si avvicina Dario Calimani, *T.S. Eliot: lo spazio retorico*, Carucci, Roma, 1988, che offre osservazioni assai acute sulle prime raccolte. Una lettura molto dettagliata di «Prufrock» e «Portrait of a Lady» (in particolare sui rapporti con Browning) è Angelo Righetti, *Dittico eliotiano*, Edizioni Universitarie, Verona, 1984. Diversi contributi sono raccolti in Mario Domenichelli e Romana Zacchi (a cura di), *The Spectre of a Rose: Intersections*, Bulzoni, Roma, 1991. Nel compilare questa bibliografia e le note ai testi mi sono giovato della tesi di laurea di Marco Sangiacomo, «Tre Sweeney Poems di T.S. Eliot», Università di Genova, 1993-1994.

M.B.

Prufrock and Other Observations
Prufrock e altre osservazioni

1917

For Jean Verdenal, 1889-1915
mort aux Dardanelles
Per Jean Verdenal, 1889-1915

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

The Love Song of J. Alfred Prufrock

*S'io credessi che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse.
Ma per ciò che giammai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.*

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, «What is it?»
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock

*S'io credessi che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse.
Ma per ciò che giammai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.*

Andiamo dunque, tu e io,
quando la sera è stesa contro il cielo
come un paziente anestetizzato sul tavolo;
andiamo, per certe strade semideserte,
rifugi borbottanti
di notti inquiete in locande da una notte
e ristoranti con segatura e gusci d'ostrica:
strade che seguono come una discussione noiosa
dall'intenzione insidiosa
per condurti a una domanda ineluttabile...
No, non chiedermi qual è.
Andiamo piuttosto, facciamo la nostra visita.

Le donne vanno e vengono nei salotti
parlando di Michelangelo Buonarroti.

La nebbia gialla che si gratta la schiena alle finestre,
il fumo giallo che si gratta il muso ai vetri delle finestre,
leccò con la lingua gli angoli della sera,
indugiò sulle pozzanghere negli scolatoi,
si lasciò cadere sul dorso la fuliggine dei camini,
scivolò accanto al terrazzo, fece un balzo improvviso,
e visto che era una tiepida sera d'ottobre,
si raggomitò una volta intorno alla casa, e si assopì.

E in effetti ci sarà tempo
per il fumo giallo che scivola lungo la strada
grattandosi il dorso ai vetri delle finestre;
ci sarà tempo, ci sarà tempo per preparare
una faccia per incontrare le facce da incontrare;
ci sarà tempo per uccidere e creare
e tempo per tutte le opere e i giorni delle mani
che alzano e depongono una domanda sul tuo piatto;
tempo per te e tempo per me,
e ancora tempo per cento indecisioni,
e per cento visioni e revisioni,
prima di prendere un toast col tè.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

And indeed there will be time
To wonder, «Do I dare?» and, «Do I dare?»
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair –
(They will say: «How his hair is growing thin!»)
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin –
(They will say: «But how his arms and legs are thin!»)

Do I dare

Disturb the universe?

In a minute there is time

For decisions and revisions which a minute will reverse.

For I have known them all already, known them all –
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.

So how should I presume?

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 all the butt-ends of my days and ways?
And how should I presume?

And I have known the arms already, known them all –
Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.

And should I then presume?

And how should I begin?

...

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

Le donne vanno e vengono nei salotti
parlando di Michelangelo Buonarroti.

E in effetti ci sarà tempo
per chiedersi: «Avrò il coraggio?» e poi: «Avrò il coraggio?»,
tempo per voltarsi e scendere le scale,
con una chiazza calva in mezzo ai miei capelli...

(Diranno: «Come si sono diradati i suoi capelli!».)

La giacca del mattino, il colletto inamidato fino al mento,
la cravatta ricca e discreta, ma esaltata da una spilla...

(Diranno: «Come sono sottili le sue gambe e braccia!».)

Avrò il coraggio
di disturbare l'universo?

In un minuto c'è tempo
per decisioni e revisioni che un minuto rovescerà.

Poiché li ho conosciuti tutti, conosciuti tutti:
conosciuto i pomeriggi, i crepuscoli, i mattini,
ho misurato la mia vita a cucchiaini;
conosco le voci che muoiono d'un lento morire
sotto la musica da una stanza più lontana.

Dunque come potrei presumere?

E ho conosciuto tutti gli occhi, li ho conosciuti tutti...
gli occhi che ti fissano in una frase formulata,
e quando sono formulato, schiacciato sotto l'ago,
quando infilzato mi contorco contro il muro,
allora come potrei cominciare
a sputar fuori tutti i mozziconi dei miei giorni e modi?
E come potrei presumere?

E ho conosciuto tutte le braccia, le ho conosciute tutte...
braccia con catenelle e bianche e nude

(ma nella luce di una lampada, la lieve peluria bruna!)

È forse il profumo di un vestito
che mi fa perdere il filo?

Braccia posate su un tavolo, o strette intorno a uno scialle.

E allora dovrei presumere?

E come dovrei cominciare?

. . .

Dirò dunque: ho camminato al crepuscolo per vie strette
e ho guardato il fumo che usciva dalla pipa
di uomini solitari in maniche di camicia
affacciati alle finestre?...

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

. . .

And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,

Asleep... tired... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me.

Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?
But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald)

brought in upon a platter,
I am no prophet – and here's no great matter;
I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and
snicker

And in short, I was afraid.

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,
To have squeezed the universe into a ball
To roll it towards some overwhelming question,
To say: «I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all» –
If one, settling a pillow by her head,

Should say: «That is not what I meant at all.
That is not it, at all».

And would it have been worth it, after all,
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!

But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a
screen:

Would it have been worth while

If one, settling a pillow or throwing off a shawl,

Avrei dovuto essere un paio di ruvide pinze
trascinate sul fondo di mari silenziosi.

...

E il pomeriggio, la sera, dorme tanto pacatamente!
Lisciata da lunghe dita,

Addormentata... stanca... o vuol sembrare sfinita,
stesa sul pavimento, qui accanto a te e me.

Dovrei forse, dopo il tè il gelato e i dolci,

avere l'energia di pretendere una resa dei conti?

Ma per quanto io pianga e digiuni, pianga e preghi,

per quanto io veda la mia testa (divenuta un po' calva)

non sono però un profeta... e la cosa importa poco;
ho visto il momento della mia grandezza tremolare,
e ho visto l'eterno Lacchè porgermi la giacca, e ammiccare,
e, in breve, ebbi paura.

E ne sarebbe valsa la pena, dopo tutto,
dopo le tazze, la marmellata, il tè,
fra le porcellane, fra i discorsi di me e te,
ne sarebbe valsa la pena,

di troncare netto la cosa con un sorriso,
di avere schiacciato l'universo in una palla
da rotolare verso qualche domanda ineluttabile,
di dire: «Sono Lazzaro, tornato dai morti,
tornato per dirvi tutto, io vi dirò tutto»...

se una, accomodandosi un cuscino sotto la testa,
avesse detto: «Questo non lo volevo dire affatto.
Questo non è il punto, affatto».

E ne sarebbe valsa la pena, dopo tutto,
ne sarebbe valsa la pena,
dopo i tramonti e i cortili e le strade spruzzate,
dopo i romanzi, dopo le tazze di tè,
dopo le sottane che scivolano sul parquet...
e questo, e tante tante altre cose?...

È impossibile dire esattamente ciò che penso!

Come se una lanterna magica proiettasse i nervi in
combinazioni su uno schermo...

Ne sarebbe valsa la pena

se una, accomodandosi un cuscino o deponendo uno scialle,

And turning toward the window, should say:
«That is not it at all,
That is not what I meant, at all».

. . .

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,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool.

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

e voltandosi verso la finestra, avesse detto:
«Questo non è il punto, affatto,
Questo non lo volevo dire, affatto».

. . .

No! Non sono Amleto, né dovevo esserlo;
semmai un nobile del seguito, uno che va bene
per rimpolpare un passaggio, iniziare una o due scene,
consigliare il Principe; facile da usare, certamente,
contento di essere utile, deferente,
calcolatore, cauto e meticoloso;
pieno di frasi altisonanti, ma un po' ottuso;
a volte, in effetti, quasi ridicolo...
quasi, a volte, il pagliaccio.

Sono invecchiato... invecchiato...
Porterò il risvolto dei calzoni arrotolato.

Mi farò una scriminatura ai capelli, dietro?
Ho il coraggio di mangiare una pesca?
Indosserò calzoni di flanella bianca,
e passerò lungo la spiaggia.
Ho udito le sirene che cantavano, l'una all'altra.

Non penso che canteranno a me.

Le ho viste cavalcare le onde verso il largo
pettinando i capelli bianchi delle onde spinti indietro
quando il vento increspa l'acqua bianca e nera.

Abbiamo indugiato nelle camere del mare
presso ninfe inghirlandate d'alghe rosse e brune
finché svegliati da voci umane, per annegare.

Note

PRUFROCK AND OTHER OBSERVATIONS

Il primo libro di Eliot, pubblicato a Londra da *The Egoist* nel giugno 1917, in 500 copie. L'ordine delle poesie fu conservato nell'edizione definitiva dell'opera poetica di Eliot. I testi erano tutti apparsi in precedenza su rivista (1915-16), ma la raccolta è costituita da due gruppi ben distinti: le prime quattro poesie, del 1910-11, e i successivi schizzi del 1914-16, dal tono assai più impersonale.

Titolo. Riprende in forma abbreviata quello della prima e principale poesia, suggerendo che le poesie presentate costituiscono una serie di «osservazioni» distaccate e oggettive di fenomeni culturali e sociali. «Observations» era il titolo fornito da Harriet Monroe a un gruppo di quattro poesie («Conversation galante», «La Figlia che Piange», «Mr. Apollinax», «Morning at the Window») da lei pubblicate su *Poetry* (Chicago), settembre 1916. A Eliot l'espressione piacque (*Letters*, p. 153), tanto da riprenderla qualche mese dopo nella sistemazione alla sua raccolta. Il titolo ironico e distaccato cela l'elemento personale presente specialmente nelle poesie del periodo americano e parigino.

Dedica. Jean Verdenal, nato a Pau nel 1890 (non 1889), studente di medicina, alloggiava nella pensione di Eliot a Parigi nel 1910. Fra i due nacque un'amicitia intellettuale testimoniata da alcune lunghe lettere di Verdenal. Arruolato come ufficiale medico, Verdenal morì sul campo il 2 maggio 1915, nel corso della spedizione anglofrancese ai Dardanelli. Eliot lo ricordò con commozione sul *Criterion*, aprile 1934: «My own retrospect is touched by a sentimental sunset, the memory of a friend coming across the Luxembourg Gardens in the late afternoon, waving a branch of lilac, a friend who was later (so far as I could find out) to be mixed with the mud of Gallipoli». La frase francese fu aggiunta da Eliot nell'edizione 1925, e richiama la lingua in cui i due amici discorrevano e si scrivevano. Con la seguente citazione italiana crea un caratteristico effetto plurilingue. La dedica a un giovane caduto situa la raccolta nel clima della guerra mondiale che era naturalmente al centro dell'attenzione di tutti quando essa apparve. Così alcune poesie possono sembrare evocazioni di un mondo vacuo dell'anteguerra, altre (come l'ultima) un'elegia per un'esperienza perduta.

Epigrafe. *Purgatorio* XXI 133-36. Sono le parole di Stazio a Virgilio che concludono il canto. Esprimono nei termini del poeta da Eliot più venerato l'affetto per l'amico scomparso. Il tema della «nostra vanitate» è anche centrale in Eliot. L'ultimo verso suggerisce che le figure che incontreremo nella raccolta sono solo ombre, che non hanno saputo vivere pienamente (e la cui inconsistenza è rivelata dalla violenza della guerra, v. sopra).

The Love Song of J. Alfred Prufrock

Scritta a Parigi e Monaco fra febbraio 1910 e agosto 1911. Edita su *Poetry*, giugno 1915.

Titolo. Originariamente intitolata «Prufrock Among the Women» (Prufrock fra le donne), ebbe il titolo attuale (disse Eliot), per una reminiscenza di una poesia di R. Kipling, «The Love Song of Har Dyal». Il cognome Prufrock era quello di una famiglia della città natale di Eliot, St. Louis; i due nomi con il primo puntato ricordano la firma usata a volte da Eliot stesso: «T. Stearns Eliot». Il nome ha qualcosa di comico e prezioso e americano, e contrasta con l'idea di una «love song». «J.» in inglese si pronuncia /gei/.

Epigrafe. Dante, *Inferno* xxvii 61-66. Sono le parole di Guido da Montefeltro, posto da Dante fra i consiglieri fraudolenti. L'epigrafe suggerisce che Prufrock è dannato di un moderno inferno, e che egli parla solo perché pensa che nessun vivente lo sentirà. L'ironia che c'è già in Dante per l'errore di valutazione di Guido è ripresa da Eliot.

Metro. Poemetto di 131 versi di varia lunghezza, in prevalenza pentapodie giambiche, ma spesso i piedi sono sei o persino sette, ed Eliot alterna versetti brevi con un effetto di un passo incespicante. Uso insistente della rima, spesso baciata: aabccddeefgg hh iijiklml noinopqrssr hh ntttuuutvvnv wxxwyy...

Il testo è diviso da Eliot in quattro sezioni separate da una riga di puntini (1-69, 70-74, 75-110, 111-131) di cui la prima è la più lunga. All'interno delle sezioni sono distinti dei blocchi o paragrafi di versi. Il poemetto ha struttura di monologo, forma molto usata da R. Browning, ma deve anche molto al tono autodeprecatorio e ironico e alle comiche rime bacciate di Laforgue. (Eliot parlò del suo rapporto con Laforgue all'epoca in cui lo scoprì come «a sort of possession by a stronger personality».) Prufrock invita un «tu» o «voi» non altrimenti determinato, e piuttosto immaginario che reale, a uscire per le strade più povere della città, con una forte presenza di metafore metafisiche, che descrivono Prufrock stesso (paziente sotto anestesia) e il suo modo circolare di discorrere. Scopo del cammino è una visita decisiva, forse nel salotto dove l'attende l'amata fra le donne che parlano vacuamente di Michelangelo (cioè di un artista del sublime assolutamente opposto all'esitante Prufrock). Il distico è citazione diretta da Laforgue: «Dans la pièce les femmes vont et viennent / En parlant des maîtres de Sienne» (B.C. Southam). Prufrock continua descrivendo la nebbia che nella tiepida sera d'ottobre si muove come un gatto intorno alle case (15-22). L'immagine è ripresa all'inizio del paragrafo successivo, in cui Prufrock gioca sulla disponibilità del tempo (tema della procrastinazione), echeggiando un brano dell'Ecclesiaste («Ogni cosa ha il suo tempo» 3:1-8), da Eliot rielaborato anche in seguito (*East Coker* 1). Per il senso di una convenzionale vita vuota in cui non si sa che fare del proprio tempo v. *Waste Land* 134-38. Il ritornello «there will be time» fa da connessione col paragrafo successivo (37-48), dove Prufrock si chiede se egli oserà compiere un qualsiasi atto che ne segnali la presenza, turbando l'universo, e si descrive nel suo abito borghese che tanta sicurezza gli dà. I tre paragrafi seguenti (49-69) concludono la sezione col ritornello «I have known them all already», esprimendo un senso di sazietà, al quale però si congiunge un sentimento di pericolo (Prufrock come bruco infilzato contro il muro), e un'evocazione sensuale del mondo femminile (le braccia con la lieve peluria). Ai vv. 52-53 è un'allusione all'avvio di *Twelfth Night* di W. Shakespeare. I tre periodi si concludono tutti con una domanda, la stessa nei primi due (54, 61, 79). La breve II sezione propone di nuovo una domanda intorno a un dire che raffigura il consueto paesaggio urbano (70-72) e una risposta in cui Prufrock si vorrebbe gambero o granchio in un ben diver-

so scenario, sottomarino: desiderio di non conoscere, di essere solo nel silenzio, e immagine purtuttavia un po' ridicola. Nella sezione III, dopo una parentesi sognante e surreale sulla sera, Prufrock si ripete la domanda sull'azione risolutiva, e risponde di non essere adeguato al compito, e di avere avuto un momento di panico (84-86). Il «Lacchè eterno» è forse una sorta di autocoscienza ironica che giudica sardonicamente ogni nostra azione: esserne consapevoli significa non poter più agire. I due paragrafi successivi (87-98, 99-110) hanno avvio e conclusione parallela: invece di interrogare un'azione futura sembrano trovare giustificazioni per un'azione non compiuta in passato: non ne sarebbe valsa la pena, di fare una scena, di fare il Lazzaro venuto a dire la verità a un mondo inautentico, poiché si sarebbe ottenuta solo una tranquilla risposta evasiva dalla donna a cui si sarebbe voluto parlare. Il tema della procrastinazione conduce nella sezione IV al confronto di Prufrock con Amleto, che in effetti portava la violenza di ciò che aveva saputo dal fantasma nel mondo della corte danese: Prufrock afferma di non essere un Amleto ma piuttosto un cortigiano, facile da manovrare, dai discorsi altisonanti e vacui, insomma quello che Polonio è in *Hamlet*. Come Polonio, Prufrock è (diviene) vecchio (120) e passa buffamente dal lungo periodo su Amleto a una serie di constatazioni meschine sul proprio abbigliamento e la propria acconciatura. Con abito sportivo passerà sul litorale, dove ha udito le sirene cantare fra di sé. Le rime bacciate (120-124) segnalano il suo affanno. Egli dispera di udirle cantare direttamente a lui: forse la conversazione delle donne che egli ha udito o immaginato non diverrà mai un dialogo a tu per tu. Le due terzine conclusive (a bcc add) presentano un'immagine sognante delle sirene nelle onde. A questa contemplazione estetica Prufrock e i suoi eguali (si noti il passaggio dall'«io» al «noi» nelle due terzine) si sono abbandonati, ma il sogno è stato interrotto dalle brusche «voci umane» che li hanno riportati a una realtà in cui non possono che perire.

Portrait of a Lady

Scritto fra 1910 e 1911, edito su *Others* (New York), settembre 1915; apparentemente la sez. II fu la prima ad essere composta (febbraio 1910).

Titolo. Riprende quello del romanzo di Henry James, evocando atmosfere jamesiane, un'America esangue di raffinatezza, vicina a Harvard e Boston. Ma più che il romanzo omonimo di James, robusto ritratto di una donna volitiva in una società articolata, il poemetto ricorda il James morbosamente introverso di «The Beast in the Jungle» e altre opere dell'ultima fase. Il ritratto è basato su una donna frequentata da Eliot a Boston, Adeleine Moffat, «la jamesiana signora delle signore, l'incantatrice dei salotti bostoniani» (Conrad Aiken). Il 2 febbraio 1915 Eliot scrisse a Pound: «Ho ricevuto una cartolina natalizia dalla signora, contenente "fervidi auguri di un'amica all'amico in questa stagione di giubilo". Proprio come ai vecchi tempi».

Epigrafe. Christopher Marlowe, *The Jew of Malta*, IV 1. La prima frase è pronunciata da un frate, Barabba conclude con i due versi successivi. Introduce il motivo dell'altro Paese (l'America che Eliot ha lasciato) e del rapporto in qualche modo morboso che egli ha intrattenuto con la donna del titolo, che è «Wench» è un termine arcaico lievemente spregiativo, che suggerisce l'atteggiamento satirico del narratore del poemetto nei confronti della signora.

Metro. Poemetto in tre sezioni di 124 (40 + 43 + 41) versi. Metro libero, prevalentemente giambico, dai sette ai tre piedi. Rime irregolari a volte bacciate

(inizio: abba-cacded...), come nella chiusa della sez. I; nell'ultimo paragrafo rimano otto versi su undici (114/120, 116/119, 118/124, 121/122).

Sezione I. L'avvio è ambiguo, con l'uso di «you» al v. 2 che potrebbe tanto indicare il lettore, invitandolo a immaginarsi la scena, quanto la donna, che prepara la scena dei propri monologhi asfittici e sentimentali. Il riferimento alla tomba di Giulietta nella tragedia di Shakespeare ha il senso di indicare la teatralità esagerata della scena recitata dalla donna e l'aleggiare della morte. Al monologo della donna sull'amicizia, segue la reazione insofferente del visitatore, che al mondo pseudoartistico di lei preferisce quello volgare esterno, i piaceri del tabacco e del bere. (Cfr. J. Laforgue, «Complainte de l'automne monotone»: «Allons, fumons une pipette de tabac»; e «Complainte de l'oubli des morts»: «Vous fumez dans vos bocks».) C'è una trama musicale della sezione: dal concerto di musiche di Chopin che precede l'incontro, a un'evocazione di violini e cornette immaginari (quasi un'orchestra che si accorda), fino alla musica violenta che nella mente del visitatore risponde alle sviolate della signora.

Sezione II. Da dicembre si passa alla primavera, stagione dei lillà (come sanno tutti i lettori del famoso poemetto di Walt Whitman, «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd», poesia che Eliot ha ben presente). Qui il monologo della donna si apre ai rimproveri al giovane conoscente che non la capisce come essa vorrebbe, e tuttavia essa ricorda dei momenti esaltanti della sua esistenza mortificata (Parigi in primavera). Ritorna un paragone musicale, la stonatura di un violino d'agosto, cioè una stagione ben più violenta di quella trepida (la primavera) cara alla signora. La signora predice il successo del giovane amico, e si dice dopo tutto sicura che egli la capisca. Tuttavia essa non ha nulla da dare al futuro trionfatore, e si accontenta della sua esistenza limitata fra gli amici e le tazze di tè. Come nella sez. I, il visitatore risponde schierandosi con il mondo dei giornali e degli eventi banali e insensati che essi registrano. Solo alla fine anch'egli rivela di essere sensibile ai sentimenti struggenti, gli stessi evocati dalla sua amica derisa. Ritorna anche qui una metafora musicale.

Sezione III. La terza e ultima visita avviene in ottobre (lo stesso mese in cui Eliot partì nel 1910 per la Francia). Il giovane si presenta per congedarsi, a disagio, annoiato dalle affermazioni prevedibili della donna. Ma «Forse mi scriverete» non sembra una frase sufficiente a suscitare una reazione sproporzionata come quella descritta da Eliot, che introduce la metafora della candela che riprende in seguito. La signora si dispiace dell'amicizia rimasta allo stato embrionale, per quanto tutti affermassero che i due si sarebbero intesi, e si congeda ripetendo lo stesso verso sul servire il tè della sez. II. Il visitatore continua però a muoversi in un suo mondo al limite della follia, di frasi sconnesse. Poi conclude con una lunga frase ipotetica che prospetta la morte della donna e interroga le proprie reazioni (cfr. Laforgue, «Autre Complainte»: «Enfin si, par un soir, elle meurt dans mes livres...»). Egli dubita della superiorità di cui era tanto certo prima, e ritorna alla musica, alludendo (come già in «Prufrock») ai primi versi di W. Shakespeare, *Twelfth Night*, dove la musica viene definita «nutrimento dell'amore». L'amore è proprio ciò che non c'era in questo rapporto un po' scontato, morboso e vampiresco fra i due personaggi.

Preludes

Le sezioni I-II furono composte a Harvard nel 1910, la III a Parigi nel 1911, la IV a Harvard, 1912-13. Furono edite insieme su *Blast* (Londra), luglio 1915. Titolo. Forse ricavato da Laforgue, *Préludes autobiographiques*; in origine esso

leggeva *Preludes in Roxbury*, con rimando a un sobborgo povero di Boston. Vedi il riferimento ai *Preludi* di Chopin in «Portrait of a Lady» 1.

Metro. Poemetto di 54 (13 + 10 + 15 + 16) versi, perlopiù tetrapodie giambiche, frequenti rime bacciate o alternate (i: abcbbdefefegg; ii: abcdefgefg; iii: abcdcbceffghiigh; iv: abcadaaceefghil).

Le quattro sezioni descrivono rispettivamente, su un comune sfondo urbano, il sopraggiungere della piovosa sera invernale (i), il mattino col pensiero dei gesti ripetuti da innumerevoli mani che alzano gli scuri delle finestre (ii), una notte insonne e turbata che si conclude in un mattino greve (iii), e forse di nuovo il venire della sera con un senso di pena e pietà, risolta in un ghigno di indifferenza assunta a bella posta. L'esposizione utilizza liberamente vari pronomi: «tu» (i, ii), l'impersonale «si» (ii), la terza persona maschile che poi si muta in un «io» e infine ancora in «tu» (iv). Ma dietro a questa diversità si sente l'unità di una percezione singola, quella del poeta. Anche se il riferimento ai bigodini in iii fa pensare che almento qui la seconda persona riguardi una donna. Nel complesso «Preludes» evoca il sentimento della vita urbana in diversi momenti. Eliot affermò di aver ricavato alcuni particolari dai romanzi di Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse* (1901) e *Marie Donadieu* (1904), storie di prostitute che lesse a Parigi nel 1910 e che gli parvero rendere bene lo spirito della città. In particolare la sez. iii sembra derivare dalla seguente descrizione del risveglio di Berthe in *Bubu*: «A mezzogiorno, nella stanza d'albergo della rue Chanoinesse, una luce grigia e sporca filtrava attraverso le tende grigie e i vetri sporchi della finestra [...] e vi era il letto disfatto dove i due corpi avevano lasciato la loro impronta di sudore scuro sulle lenzuola consunte: questo letto d'albergo, dove i corpi sono sporchi e le anime anche. Berthe, in camicia, si era appena alzata. Con le spalle sottili, la camicia grigia e i piedi sporchi, anch'essa sembrava – con la sua magrezza pallida e giallastra – non avere luce. Con gli occhi gonfi e i capelli arruffati, nel disordine di questa stanza, anch'essa era in disordine e i suoi pensieri le si accavallavano confusi nella testa...» (cit. G. Smith).

Rhapsody on a Windy Night

Composta a Parigi nel marzo 1911, edita su *Blast*, luglio 1915.

Titolo. Contiene, come le due poesie precedenti, un riferimento musicale; ricorda i titoli di Laforgue («Complainte de la fin des journées», «Nobles et touchantes divagations sous la lune»). Il vento qui evocato non è poi citato direttamente nel testo.

Metro. Poemetto in versi liberi, con rime infrequenti, spesso bacciate, come quella memorabile che conclude.

Come in «Preludes», l'atmosfera e diversi dettagli derivano da *Bubu de Montparnasse* e *Marie Donadieu* («des odeurs de filles publiques mêlées à des odeurs de nourriture», cfr. strofa v); l'immagine degli occhi del bambino con niente dietro è tratta da Laforgue, «Pierrots», la citazione riguardante la luna da «Complainte de cette bonne lune». La strofa i presenta un io che cammina sotto i lampioni a mezzanotte, ossessionato da memorie (secondo B.C. Southam potrebbe esservi un utilizzo di un'immagine di passeggiatrice sotto i lampioni presente in J. Thomson, *The City of Dreadful Night*). La metafora dei lampioni che tambureggiano introduce i monologhi del lampione riportati in ciascuna delle quattro sezioni successive: all'una e mezza il lampione indica una donna ferma su una porta, evidentemente una prostituta, il cui occhio «contorto» (*twisted*) richiama alla memoria dello spettatore altre cose contor-

te: un ramo e una molla arrugginita. Alle due e mezza il lampione indica un gatto che a sua volta richiama alla mente del nottambulo un bambino. L'occhio impenetrabile del bambino fa pensare ad altri occhi, mentre il gesto automatico di intascare il giocattolo richiama quello di un granchio che afferra un bastone. Alle tre e mezza il lampione indica la luna cara a Laforgue, una sorta di vecchia svampita e butterata dal vaiolo, anch'essa ricca di memorie incesodori. Il riferimento agli odori della notte richiama una serie di immagini e rivela la porta di casa. La notte si conclude nella camera spoglia, e le istruzioni pratiche del lampione, specie il riferimento a una «vita» da vivere, sono sardossulto del coltello che trafigge la carne.

Morning at the Window

Composta ca. settembre 1914, descrive la zona di Russell Square, Londra, dove Eliot abitò al suo arrivo in Inghilterra (una descrizione analoga è in una lettera al fratello del 22 settembre). Edita su *Poetry*, settembre 1916. Due strofe di 4+5 versi sciolti di cinque-sei piedi, ciascuna comprendente un singolo periodo. I rumori mattutini delle cucine fanno pensare all'osservatore alla finestra del titolo alle «anime umide» in boccio delle serve. Nella seconda strofa, più figurativa, la nebbia è paragonata alle onde di un mare che strappa dal fondo della strada volti e il sorriso di una passante, rendendoli visibili all'osservatore, anche qui citato esplicitamente. È una visione sinuosa e ironica di un mondo complesso e surreale. Secondo G. Smith, le poesie della raccolta successive all'arrivo a Londra riprendono il tono scherzoso ed epigrammatico e alcuni temi di Pound («Les Millwin», «Lustra», «Xenia», *Poetry*, novembre 1913).

The Boston Evening Transcript

Edita, con le due poesie seguenti, su *Poetry*, ottobre 1915. Versi sciolti di diversa lunghezza, con ripetizione ironica del lungo titolo del giornale della sera in fondo a tre versi, e ripetizione finale della parola «street», come già nella poesia precedente. Un altro quadretto di vita urbana e dei sentimenti che vi si destano al giungere della sera: un Prufrock-Eliot ragionerà su un moralista secentesco come La Rochefoucauld ed escogiterà immagini ardite come quella del terz'ultimo verso (ispirata, affermò Eliot, al *Purgatorio* dantesco), altri aspetteranno il giornale della sera. C'è un'incongruenza di banalità e dandysmo, che in qualche modo si commentano a vicenda. Il contrasto fra gli effetti opposti della sera deriva da Baudelaire, «Recueillement», v. 4.

Aunt Helen

Poetry, ottobre 1915. Versi di varia lunghezza e ritmo, perlopiù pentapodie, con rare rime (3/7/8, 5/6, 10/12). Vignetta dell'alta borghesia bostoniana, descritta da un narratore che si presenta come nipote della protagonista (cfr. il riferimento alla «cugina» Harriet nella poesia precedente). Ma il rapporto familiare non lo rende meno sarcastico, e umoristico nella giustapposizione degli effetti della morte in cielo e nella via, nonché nella descrizione dell'impresario di pompe funebri. Scomparsa la zia, la servitù si prende delle libertà nella sobria casa, perfino la seconda cameriera, un tempo tanto os-

sequiosa. Il poeta racconta la zia Helen con lo stesso tono e linguaggio con cui parlava lei e il suo ceto sociale.

Cousin Nancy

Poetry, ottobre 1915. Un'altra vignetta in versetti da canzonetta, sciolti con un certo numero di chiuse femminili (2-3-6-8-9-10), che creano un effetto cantilante. Al contrario della zia Helen della poesia precedente, la cugina Nancy è una bostoniana emancipata (la pingue poetessa Amy Lowell?) che ama lo sport e la danza moderna, mettendo lievemente in imbarazzo i parenti, che tuttavia approvano la sua «modernità». La cultura di Boston si è sempre vantata di essere all'avanguardia, anche se si tratta di una contestazione che a sua volta diventa istituzionalizzata. Matthew Arnold e Ralph Waldo Emerson, citati coi nomi propri come se fossero altrettanti zii ed evangelisti, sono esempi di moralisti che nessuno si sognerebbe di criticare (o leggere), i nuovi santi di una società laica senza dignità e senza tragedia. (L'ultimo verso è citazione da un sonetto di George Meredith, «Lucifer in Starlight», e procurò a Eliot l'accusa di plagio.)

Mr. Apollinax

Poetry, settembre 1916.

Epigrafe. «Che novità! Per Ercole, che paradosso! Che uomo d'ingegno!» (Luciano, *Zeuxi o Antioco*). Luciano riferisce le parole superficiali di un suo ammiratore. Come segnala Jane Worthington (*American Literature* 21, 1949, pp. 5-13), Eliot trasse probabilmente la citazione greca da un saggio di un suo amico, Charles Whibley (1859-1930), «Lucian», in *Studies in Frankness*, London 1898, p. 217. Whibley commenta: «Le grida del popolo erano fatue allora come oggi». L'epigrafe dunque anticipa i giudizi superficiali pronunciati su Apollinax. Versi liberi.

Continua la serie dei quadretti bostoniani. Bertrand Russell, il filosofo inglese, insegnò a Harvard nella primavera del 1914, e in quell'occasione Eliot fu fra i suoi studenti. In seguito, a Londra, ne divenne amico. La poesia, come anticipa l'epigrafe, evoca l'effetto di una presenza estranea, terrestre (Apollinax, Russell) su un ambiente asfittico. L'io narrante, davanti ad Apollinax, pensa a una figura timida (Fragilion, fragile), che forse sta per se stesso, in contrasto a un priapo che guarda dal basso una donna su un'altalena (sembra alludere a un famoso quadro di J.-H. Fragonard nella Wallace Collection di Londra, *L'altalena*, 1766). Eliot insiste sul riso di Apollinax, che ha un effetto distruttivo sulle tazze da tè e i professori che l'invitano (Channing-Cheetah ricorda nella prima parte il nome di uno scrittore e pastore unitariano trascendentalista, William E. Channing; sembra che Eliot avesse in mente il prof. William Henry Schofield, 1870-1920; la signora Phlaccus era, affermò Russell, «an arrant snob»). Il riso di Apollinax richiama l'immagine omerica di Proteo (*Odissea* iv 351ss) e una scena sottomarina, poi forse il Battista decollato e un centauro: tutti momenti di violenza arcaica che irrompono nel garden party dei professori che la poesia riferisce. Nella chiusa sono riferiti i commenti aciduli degli ospiti (Russell aveva effettivamente orecchie appuntite, satiresche), che il cronista liquida come assolutamente insignificanti, indistinguibili dal cibo che offrirono in quell'occasione a Russell ed Eliot. La poesia è un addio di Eliot all'ambiente universitario di Harvard (e Oxford) dove egli aveva pensato di far carriera; nelle lettere di quest'epoca egli afferma che l'accademia non è stimolante come la città. D'altra parte, G. Smith segnala anche una satira nei

confronti di Russell, la cui sensualità appare inumana, animalesca. Infatti, nel periodo in cui la poesia fu scritta, Russell aveva un ambiguo rapporto con Eliot e Vivien; dichiarò di essere stato amante della donna, e di aver trovato l'esperienza disgustosa.

Hysteria

Publicata nel novembre 1915 nel volume *Catholic Anthology 1914-1915*, a cura di E. Pound. L'inserzione di prose in una raccolta poetica ha precedenti in Rimbaud e Laforgue («Grande complainte de la ville de Paris»). Il titolo allude a un riso isterico; la poesia in prosa sembra riacciarsi al riso di Mr. Apollinax. «Hysteria» deriva dal greco *hysteros*, utero, così suggerendo il soggetto femminile (e sessuale) del brano. Il narratore si sente minacciato e fagocitato dal riso della compagna, assorbito all'interno del suo corpo, mentre il cameriere con la sua frase ripetuta fornisce la cornice quotidiana dell'incubo. Il testo si chiude con l'immagine sgradevole dei seni traballanti e con l'affermazione superciliosa del narratore che si industria a interrompere l'inverosimile spettacolo. «È lui, non la donna, a essere isterico» (G. Smith).

Conversation Galante

Poetry, settembre 1916. Tre strofe di sei versi, in prevalenza pentapodie giambiche, tutti i versi tranne il quarto rimano (abacbb – dedffe – ghgihi). Il tema laforguiano della luna, cfr. «Rhapsody on a Windy Night», apre la conversazione in cui l'«io» ha la parte principale, la donna limitandosi alle tre stranianti battute finali. Alla donna il poeta assegna il ruolo di ridestarlo dalle sue fantastiche e folli poetiche, ma essa in ultimo rifiuta anche che si facciano tante storie sulla sua capacità di vedere nudo l'imperatore.

La Figlia Che Piange

Scritta durante il secondo periodo di studio a Harvard (1911-14), edita su *Poetry*, settembre 1916. Eliot affermò di aver avuto in mente un bassorilievo che sperava di vedere in Italia nell'estate del 1911; la poesia sarebbe dunque una ricostruzione immaginaria di una scena non vista.

Epigrafe. Virgilio, *Eneide* I 327 (Enea si rivolge a Venere, apparsagli sotto forma di cacciatrice verginea, chiedendole: «Che nome ti devo dare, o fanciulla?»). L'epigrafe suggerisce il carattere numinoso, simbolico, della dolente figura femminile che la poesia evoca.

Metro. Versi da due a sei piedi, rime frequenti: abacbca – ddeffgehh – ilm-inln (il solo verso senza rima è il 13, che però anticipa la rima baciata finale della strofa II).

Il titolo ha sapore dantesco, anche se non è citazione diretta, e anticipa un certo tono preraffaellita, da *Vita nuova*, della figurazione della donna, che potrebbe ricordare la «Donzella beata» di D.G. Rossetti. Così qui il sentimento della scena dell'addio è tutto risolto in una serie di pose teatrali, e il poeta assume funzione di regista che detta alla donna i gesti che deve compiere, sia concreti che metaforici (come tessere il sole nei capelli). La seconda strofa sostituisce al rapporto io-tu della prima, con ulteriore estraniamento, un rapporto io-loro, dove il poeta guarda entrambi gli amanti nel momento della separazione. Ma ai vv. 13-16 egli ricomincia a parlare di «noi due», rientra dunque nel rapporto diretto. (Il v. 16 deriva da Laforgue, «Pétition»: «Simple et sans foi comme un bonjour».) Nella strofa III l'«io» continua a riflettere sulla

figura dell'abbandonata, e al v. 21 prospetta il diverso destino che avrebbe atteso i due protagonisti se la partenza non fosse avvenuta (la frase riprende la forma io-loro della strofa II). Nella chiusa resta solo la coscienza rammemorante e ragionante (sui «se...»), indicando una sorta di ignavia prufrockiana e quasi anticipando l'autointerrogarsi di Gerontion. «La poesia critica i troppo raffinati, i pallidi esteti, coloro che conoscono le passioni dell'arte ma se ne allontanano nella vita» (J. Worthington).

POEMS

Questa raccolta ebbe una storia testuale complessa. Sette poesie apparvero in *Poems*, London, Hogarth Press, maggio 1919. A queste si aggiunsero sei poesie, fra cui «Gerontion» e «Ode», nel volume a tiratura limitata dal titolo dantesco (Purg. xxvi 145) *Ara Vos Prec* (London, John Rodker, febbraio 1920), che comprendeva anche tutte le poesie di *Prufrock*, eccetto «Hysteria». L'edizione americana di *Ara Vos Prec* ripristinò il titolo *Poems* (New York, Knopf, febbraio 1920) e sopprime «Ode» (vedi sotto, *Poesie giovanili e disperse*), sostituendola con la recuperata «Hysteria». La raccolta trovò la sua sistemazione definitiva nel volume *Poems 1909-1925*, London, Faber 1925, dedicato al padre Henry Ware Eliot. Il nucleo del volume è costituito dalle poesie in quartine, nate da un progetto comune di Eliot e Pound, che decisero di rompere con l'Imagismo languido riprendendo il metro rigido e classico di Théophile Gautier, *Emaux et Camées*. I risultati uscirono insieme nel 1920: *Hugh Selwyn Mauberley* di Pound, *Poems* di Eliot. «Gerontion» fu una delle ultime poesie composte, e prelude nel tono e nella problematica a *The Waste Land*. Eliot pose all'inizio dei *Poems* le quattro poesie di composizione più recente, e la chiuse con «Sweeney Among the Nightingales» (che era la prima poesia nel volume della Hogarth Press) dato il carattere risolutivo e significativo di questo testo in rapporto a tutte le poesie in quartine.

Gerontion

Composta fra 1917 e agosto 1919; pubblicata in apertura a *Ara Vos Prec* e *Poems* (1920).

Titolo. Deriva dal noto poema di J.H. Newman, *The Dream of Gerontius* (1866), monologo drammatico di un'anima che si stacca dal corpo. Messo in musica da Elgar, fu rappresentato per una settimana a Londra nel 1916. Eliot usa il diminutivo della parola greca *geron*, vecchio. Si pronuncia abitualmente con la g palatale (come in gelo).

Epigrafe. Shakespeare, *Measure for Measure* III 1 (con qualche imprecisione). Introduce il tema dell'assenza di coinvolgimento del vecchio, dell'insensibilità, con un'immagine corposa – il sonno postprandiale – nello stile dei drammaturchi barocchi a cui tutto il poemetto è ispirato.

Metro. 75 versi sciolti, prevalenza di pentapodie; i versi sono nervosamente ricchi di cesure, con un certo numero di enjambements. Il testo è suddiviso da Eliot in cinque blocchi o sezioni di simile lunghezza (14-16 versi).

Sezione I. Il poemetto è un soliloquio in cui il vecchio protagonista si presenta, secondo una convenzione teatrale, rivolgendosi anche direttamente all'uditorio. Egli vive nell'assenza della linfa vitale, l'acqua della pioggia invocata nel v. 2, e anche per il passato è sempre stato spettatore piuttosto che protagonista (vv. 3-6). Questo è significativo perché «Gerontion» fu scritto alla fine della guerra, ed Eliot stesso non era stato fra i combattenti, nonostante diversi ten-

tativi di arruolarsi. «Hot gates», 3, è espressione che allude a «Termopili»: le guerre di Gerontion coprono tutti i tempi; in 4-6 c'è forse un ricordo di J. Conrad, *Heart of Darkness*, testo spesso citato da Eliot. L'avvio deriva parzialmente da un brano di A.C. Benson, *Edward Fitzgerald*, London, 1905, p. 142: «Here he sits, in a dry month, old and blind, being read to by a country boy, longing for rain». I vv. 7-14 descrivono la «casa» decaduta di Gerontion e le figure simboliche che la abitano: il proprietario ebreo, associato con l'erranza e la malattia, nonché lo sfruttamento; la capra (lo sfondo è stranamente campestre, vagamente biblico e atemporale); e la governante. Tutte presenze legate a un senso sgradevole della corporalità. In una lettera citata da Benson, Fitzgerald scriveva: «I really do like to sit in this doleful place with a good fire, a cat and dog on the rug, and an old woman in the kitchen. This is all my livestock. The house is yet damp as last year; and the great event of this winter is my putting up a trough round the eaves to carry off the wet» (cfr. vv. 11-16). C.K. Stead propone la seguente suddivisione tematica del poemetto: i. Economia; ii. Religione; iii. Storia; iv. Sesso; v. Morte.

La sezione II (vv. 17-32) presenta, in contrasto col riferimento all'ebreo, la promessa del cristianesimo, citando Matteo 12:38, alludendo alla teologia del verbo (Giovanni) e rielaborando un brano del vescovo Lancelot Andrewes (1555-1626) sul verbo che divenuto infante umano non può pronunciare verbo (infans): «Signs are taken for wonders. "Master, we would fain see a sign", that is a miracle [...] Verbum infans, the Word without a word, the eternal Word not able to speak a word; 1. a wonder sure. 2. And [...] swaddled; and that a wonder too». Cristo è definito «tigre», associato con la primavera e una violenza salvifica, che però si disperde fra coloro che non ne colgono il messaggio: i personaggi dai nomi francesi, tedeschi, spagnoli e orientali citati di seguito, che esistono solo nei loro nomi cosmopoliti e in pochi gesti esteriori. Nel saggio su Andrewes (1926) Eliot cita la battuta del sermone sulla Natività che il vescovo attribuisce a coloro che non si affrettano alla mangiatoia: «Christ is no wild-cat»; da ciò probabilmente l'immagine della tigre («wild-cat»). Il minaccioso paesaggio primaverile del v. 21 (col ricordo di Giuda e della Passione) deriva dalla descrizione del Potomac in *The Education of Henry Adams*, cap. 18: «The dogwood and the judas-tree, the azalea and the laurel [...] No European spring had shown him the same intermixture of delicate grace and passionate depravity that marked the Maryland May». Eliot recensì *The Education* su *The Athenaeum*, 23 maggio 1919; in una lettera alla madre definisce Adams «un nostro cugino» (*Letters*, p. 290). Le spole che tessono il vento (149-50) richiamano J. Joyce, *Ulysses*, cap. 3 (maggio 1918): «Weave, weaver of the wind». La sezione si conclude, come la prima (15-16), ripetendo l'autodefinizione del vecchio e collocandolo su uno sfondo più ampio e ventoso.

La sezione III (33-47) è composta di periodi paralleli molto vicini allo stile secentesco nell'uso di lunghe parole e arguzie contorte. Lo stile si adatta all'argomento, che sono i tradimenti e le vanità della storia e dell'individuo che in essa opera. La domanda retorica dell'avvio suggerisce che l'emozione e la pietà del Verbo si è dissipata in una conoscenza vacua che impedisce la visione immediata e la pietà. Gerontion invita enfaticamente l'uditorio (l'imperativo «Think» ripetuto cinque volte) a meditare sul labirinto della storia, e sullo scollamento fra intenzioni e risultati. Nell'insieme la riflessione ricorda l'amaro disinganno di un Macbeth. Per l'uomo non vi è possibilità di uscita, poiché non si possono conoscere le conseguenze delle azioni, le virtù sono prodotte dai vizi e viceversa. L'albero citato in conclusione (47) potrebbe essere quello del bene e del male: le conseguenze del peccato. Eliot utilizza in parte un

brano di *The Education*, cap. 26, sulla crisi del 1900: «In 1900 [lo storico] entered a far vaster universe, where all the roads ran about in every direction, overrunning, dividing, subdividing, stopping abruptly, vanishing slowly, with side-paths that led nowhere, and sequences that could not be proved».

La sezione iv (48-60) si apre con l'immagine della tigre-Cristo che interrompe con crudele vitalità il rovello della riflessione, ma subito si riallaccia alla iii riprendendo la serie di imperativi. Con la differenza che essi riportano all'autoritratto di Gerontion, al suo «io», e ai suoi scopi e motivi. Egli è ora lontano dai suoi interlocutori, essendo passato (56) dalla bellezza al terrore alla «inquisition», cioè al rivolgersi dei pensieri su di sé. Egli ha perso il sentimento e insieme i sensi, e dunque non può che rinunciare al contatto e al dialogo con il «voi», la seconda persona (60). Questa sembra riferirsi qui (54-55, 60) a un individuo singolo, un «tu», forse una donna, ma il tono resta teatrale, di monologo più che dialogo: intorno a Gerontion tutto è buio.

La sezione v e conclusiva porta il discorso circolarmente sul discorso stesso, sentito come qualcosa di artificialmente eccitante e masturbatorio. Ma questo, suggeriscono due altre domande retoriche (65-67), non interrompe la corruzione e distruzione, il tempo della vecchiaia, che disperderà oltre le costellazioni (l'Orsa rabbrividente in quanto prossima al Polo) le persone-nomi un tempo familiari. L'individuo che si oppone al vento e alla degradazione universale è come un gabbiano che voli controvento in un paesaggio dove la vita è assente, all'estremo sud (Horn) e all'estremo nord del continente americano (Belle Isle, pronuncia /belail/, è un'isola fra Terranova e Labrador). Di lui restano solo delle piume bianche, «una bellezza invisibile, indice che "il Golfo" ha preteso un'altra vittima» (Stead). «Gulf» sta dunque per «Gulf Stream», ma è anche una sorta di anfratto universale. La chiusa riprende un altro brano di *The Education*, dove Adams esprime la nostalgia dei Mari del Sud: «Adams would rather, as a choice, have gone back to the east, if it were only to sleep forever in the trade-winds under the southern stars, wandering over the dark purple ocean, with its purple sense of solitude and void» (cap. 21). Eliot sostituisce alle immagini tropicali di Adams visioni e nomi polari. Si noti il parallelismo, quasi da ritornello, delle tre frasi conclusive ai vv. 15-16, 31-32, 74-75 (e v. «old man» al v. 72). Altre espressioni ricordano T. Middleton, *The Changeling* («I that am of your blood was taken from you», cfr. 55), B. Jonson, *The Alchemist* (64-65), G. Chapman, *Bussy D'Ambois* («fly where men feel / The burning axletree, and those that suffer / Beneath the chariot of the snowy Bear», cfr. 67-68). Per i vv. 65-67, v. C. Tourneur, *The Revenger's Tragedy*: «Does the silkworm expend her yellow labours / For thee? For thee does she undo herself?» (brano citato in «Tradition and the Individual Talent» e ancora in «Philip Messenger», entrambi in *The Sacred Wood*).

Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar

Scritta intorno al 1918-19, pubblicata su *Art and Letters*, estate 1919.
Titolo. Il titolo allitterativo presenta l'opposizione fra l'anglosassone (americano) Burbank, che viaggia da turista coscienzioso per l'Europa (Venezia) munito di una guida della nota serie Baedeker (si pronuncia /bédeker/), dal nome dell'editore Karl Baedeker (1801-59) di Coblenz, e l'americano chicaoiano, di origine ebraica viennese, Bleistein (che è nome caratteristicamente ebraico, e significa «pietra di piombo»), turista edonista che anziché una guida in mano tiene un sigaro in bocca. Eliot era stato probabilmente a Venezia nell'estate del 1911, durante il giro in Italia che diede spunto anche a «La

Figlia che Piange»; forse vi tornò brevemente nel luglio 1914, cfr. «Lune de Miel». Una figura autobiografica e jamesiana di poeta americano spiantato e innamorato a Venezia è anche in E. Pound, «Three Cantos» I, *Poetry* 10 (1917), pp. 116-17: «Your “palace step”? / My stone seat was the Dogana’s curb, / And there were not “those girls”, there was one flare, one face. [...] True, it was Venice, / And at Florian’s and under the north arcade / I have seen other faces, and had my rolls for breakfast, for that matter». Eliot conosceva sicuramente questi versi.

Epigrafe. Un potpourri di brandelli veneziani.

1. Riprende con variante comica l’inizio di «Sur les lagunes» («Variations sur le Carnaval de Venise» II, 1849) di T. Gautier: «Tra la, tra la, la, la, la laire! / Qui ne connaît pas ce motif?». Più avanti si legge: «L’esquif aborde et me dépose, / Jetant son amarre au pilier [cfr. 22, “piles”], / Devant une façade rose, / Sur le marbre d’un escalier [cfr. 27, “waterstair”]». La chiusa evoca il passato veneziano: «Comme autrefois joyeuse et libre, / La ville de Canaletto!», cfr. 19.

2. Il motto latino («Solo il divino è stabile, il resto è fumo») riproduce il cartiglio di un *San Sebastiano* (1506) di Mantegna (Galleria Franchetti, Ca’ d’Oro). Eliot, che fu sempre attratto dal tema del martire e dal Mantegna, vide il dipinto a Venezia nel 1911 o 1914, rimanendone assai colpito (*Letters*, pp. 41, 376). La scritta è avvolta attorno a una candela in procinto di spegnersi, cfr. 20.

3. Il brano sulla gondola è tratto con qualche modifica da Henry James, *The Aspern Papers* (1888), cap. 1; riferimento a uno scrittore americano e a un’opera che hanno fatto epoca nella percezione colta di Venezia. (Il narratore del racconto di James è un po’ un Burbank contemplativo, ma anche uno spregiudicato Bleistein.) La citazione di Eliot sembra non derivi direttamente da James ma da un’opera su James (1913) di F.M. Ford. Nel racconto di James è citato fra l’altro un Baedeker. Eliot affermò nel 1933 di averlo avuto particolarmente presente nel comporre «Burbank».

4. «Goats and monkeys» è un’esclamazione di Otello ammattito nell’atto IV della tragedia di Shakespeare, un altro momento fondamentale della ricezione di Venezia nel mondo anglosassone. Il rapporto di Otello con il perfido Iago potrebbe essere analogo a quello Burbank/Bleistein.

5. «With such hair too» è citazione da Robert Browning, «A Toccata of Galuppi», elegia per una Venezia scomparsa. La frase si trova nel penultimo verso e lamenta la sparizione di tanti capelli biondi («Dear dead women, with such hair too – what’s become of all the gold / Used to hang and brush their bosoms? I feel chilly and grow old»). Così Burbank mediterà sulle «rovine del tempo». La congiunzione della battuta sui capelli alle scimmie di Otello sortisce un ulteriore effetto dissacrante.

6. Il brano in prosa è l’ultima didascalia di un lavoro di John Marston (c. 1575-1634), *Entertainment of Alice: Dowager-Countess of Derby*; non ha collegamento con Venezia ma introduce l’idea di una nobildonna che transita per la scena e riceve del denaro (cfr. la relazione Volupine-Bleistein). L’aggettivo «little» è ripreso nel v. 1. L’epigrafe è già «quasi una poesia di per sé» (F.B. Pinion).

Metro. Otto quartine rimate ai versi pari, tetrapodie giambiche. Strofe I-III. Le prime tre quartine presentano Burbank che si accontenta di un alberghetto, ma resta in qualche modo catturato dalla Principessa Volupine (cioè volpina e voluttuosa). Al v. 2 «descended» (nel senso di prendere alloggio) è un francesismo, comune in italiano ma raro in inglese: nel contesto è quasi un gioco di parole, dato il carattere discendente del percorso di Burbank.

Il v. 4 è tratto da Alfred Tennyson, «The Sisters». Burbank ha la mente piena di letteratura, e davanti al mare veneziano ricorda la «musica funerea» citata da Shakespeare in «La fenice e la tortora» (celebrazione di un amore perfetto ironicamente giustapposta alla relazione Burbank-Volupine), poi evoca *Antony and Cleopatra* di Shakespeare, dove il dio Marte abbandona finalmente Antonio allontanandosene con una musica sotterranea (iv 3). Così Burbank è abbandonato dalle sue forze. Al v. 11 l'immagine del «vascello coperto» (gondola con felze) bruciante riprende quella della barca di Cleopatra sul Cidno (ii 2), da Eliot utilizzata ancora in *The Waste Land* ii e iii. I cavalli che «beat up the dawn» e l'«axletree» derivano da brani cari ad Eliot di G. Chapman, *Bussy d'Ambois* (v 4), e J. Marston, *Antonio and Mellida* (ii 1, 1), nonché da Seneca e Orazio. Sono immagini sontuose richiamate dallo splendore della città. Il momento dell'innamoramento di Burbank.

Strofe iv-vi. L'ebreo-americano Bleistein è descritto come fisicamente repellente, arricchito dal commercio di pellicce (24), apolide (16, cfr. «Gerontion» 9-10). Il suo occhio prominente, simile a quello di un animale preistorico, si posa (nel corso del suo giro turistico) sulla nitida prospettiva di un Canaletto, con grottesco contrasto. Questo suggerisce che il tempo va correndo alla fine, declinando (da Canaletto a Bleistein, che ha magari i soldi per comprarlo). Appare allora una Venezia marcescente, mangiata dai topi, così come sotto la società occidentale nel suo complesso c'è l'ombra sinistra del finanziere ebreo. L'evocazione frammentaria del Rialto (21) ricorda Shylock, l'ebreo insieme persecutore e vittima di *The Merchant of Venice*. (Al «mercante» che gli chiede un prestito, Shylock dice sarcasticamente: «Signior Antonio, many a time and oft / In the Rialto you have rated me / about my moneys and my usances...», I 3, 102-103).

Strofe vii-viii. L'immagine delle ricche pellicce, che può ricordare la *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch, riporta da Bleistein (che forse in pellicce commercia) a Volupine, che presenta una bellezza alla Poe, malata e perversa (cfr. H. James, *The Wings of the Dove*, storia di una ereditiera americana che muore giovane di tisi a Venezia). Dopo aver vinto Burbank, Volupine tiene corte nel suo palazzo (che contrasta con l'alberguccio dell'intellettuale) per ricevere un Sir Ferdinand, nome che ha un suono shakespeariano (cfr. *The Tempest*), ma che con stridulo contrasto si trova congiunto (dopo un forte enjambement) a un cognome ebraico che significa «piccolo» (cfr. «little» e «small»). Il titolo di baronetto suggerisce che Klein è un altro tipo di ebreo: non il mercante americano ma il benemerito finanziere o uomo politico inglese. L'esclamazione «Luci! luci!» richiama quella di Brabanzio in *Othello* I 1, quando il Moro ha rapito Desdemona (come Klein rapisce Volupine). A Burbank, ormai solo, non resta che «To meditate amongst decay, and stand / A ruin amidst ruins» (Byron, *Childe Harold's Pilgrimage* iv 25), chiedendosi a chi attribuire l'addomesticamento e il rimpicciolimento (l'evirazione) del Leone di S. Marco (Venezia, Otello, Antonio, lo stesso Burbank; ma anche «il Leone britannico le cui ali sono state mozzate dall'ebreo», R. Graves e L. Riding). Nell'ultimo verso è forse un'allusione a *The Seven Lamps of Architecture* di J. Ruskin, altro scrittore puritano innamorato di Venezia.

Sweeney Erect

Scritta 1918-1919. Pubblicata su *Arts and Letters*, estate 1919, con *Sweeney with a Baedeker*.

Titolo. Allude alla posizione eretta dello scimmiesco Sweeney e anche a un'e-

reazione sessuale dello stesso (forse l'antefatto della poesia è un coito). Eliot affermò di immaginare Sweeney, protagonista di quattro poesie del volume del 1920, del dramma *Sweeney Agonistes* e di un breve episodio di *The Waste Land*, come una sorta di ex-pugile di mezza età divenuto proprietario di un bar, insomma un tipo volgare dal nome irlandese. Egli conosceva fin da bambino un baffuto dottor F.L. Sweeney che stampava la sua pubblicità sul *St. Louis Globe-Democrat*, promettendo ai clienti un ritorno di energia. G. Smith rimanda inoltre a Sweeney Todd, barbiere assassino «creato da T.P. Prest negli anni 1840» (p. 45).

Epigrafe. Da F. Beaumont e J. Fletcher (autori elisabettiani minori), *The Maid's Tragedy* II 2. L'eroina Aspatia, abbandonata dall'amante, critica un arazzo tessuto dalle sue ancelle, raffigurante Arianna abbandonata, invitando a renderlo più drammatico e a prendere lei stessa a modello. Un esempio di autoteatralizzazione sentimentale.

Metro. Undici quartine rimate ai versi pari.

Strofe I-II. Continuando le istruzioni e il tema dell'epigrafe Eliot disegna una selvaggia scena marina mitologica, adatta a fare da sfondo al dolore di Arianna e al tradimento di Teseo, cui allude il v. 8.

Strofe III-V. Lo sfondo mitologico si converte grottescamente in una scena moderna di separazione di amanti, che dapprima appaiono sotto le sembianze della verginale Nausicaa e dell'animalesco Polifemo dell'*Odissea* (10). Sweeney appare metaforicamente come un gesto scimmiesco che sorge dal letto fra il vapore delle lenzuola. Le strofe IV-V possono risultare ambigue poiché continuano la descrizione della persona attraverso le parti e i movimenti. Sembra tuttavia probabile che si tratti della donna rimasta nel letto e in preda a una crisi convulsiva. Essa ha infatti in comune con Arianna (7) i capelli scarmigliati, sotto i quali si vedono i fori degli occhi e la bocca dentata (la cui O ha fatto pensare ai critici psicoanalitici alla vagina dentata). Le gambe si muovono con moto ripetuto di falce (16), alzandosi come un coltello che esca dal manico e poi di nuovo tendendosi; la donna spinge il telaio del letto e si afferra al guanciale. La strofa IV ricorda la descrizione (di sapore dantesco) che Shelley fa dell'anima di Rousseau (trasformato in radice) in *Triumph of Life*: potrebbe essere un sarcasmo sul mito del buon selvaggio.

Strofe VI-VIII. Indifferente a quanto avviene nel letto, Sweeney si fa la barba, roseo ed eretto, convinto di essere profondo conoscitore della psiche femminile. Eliot cita un altro pensatore romantico esaltatore dell'uomo singolo, cui farebbero capo i grandi fenomeni storici, l'Emerson di «*Self-Reliance*» («Un'istituzione è l'ombra allungata di un uomo», «Tutta la storia si risolve facilmente nella biografia di alcune persone robuste e serie»), facendo dello spirito sulla metafora dell'ombra, prendendola cioè alla lettera e contemplando l'ombra oscena di Sweeney. La strofa VIII ritorna alla rasatura (il rasoio è anche un'arma minacciosa), e giustappone direttamente a Sweeney l'«epilettica sul letto» qui citata esplicitamente ed identificata come donna.

Strofe IX-XI. Si disegna il contesto della scena: forse un bordello le cui prostitute si riuniscono nel corridoio a scambiare scandalizzate osservazioni su quanto con gli urli trapela dalla stanza di Sweeney: una scena isterica che potrebbe però essere fraintesa. L'ultima parola la mette la signora Turner (la tenutaria?) che teme per la reputazione della «casa». Solo Doris (che riapparirà in *Sweeney Agonistes*) porta soccorso alla povera epilettica entrando nella stanza avvolta in un asciugamano e portando dei sali per farla rinvenire e del liquore. (Il termine «enters» sa molto di didascalia teatrale.) La poesia termina

con un finto lieto fine, senza dire più nulla di Sweeney, che come Teseo abbandona senza rimpianti questo mondo di donne urlanti e pettegole.

A Cooking Egg

Forse scritta nel 1917 (B.C. Southam), ma non inclusa, come le poesie precedenti, nel volume della Hogarth Press, e rivista intorno al 1919 (*Letters*, p. 312). Pubblicata su *Coterie* (London), maggio 1919.

Titolo. Un uovo da cuocere si distingue da un uovo da bere per la minore freschezza. Suggerisce la disillusione della maturità contrapposta all'ingenua freschezza della gioventù.

Epigrafe. Il celebre avvio di *Le Grand Testament* di F. Villon: «Nell'anno trentesimo della mia età / avendo bevuto tutte le mie vergogne...» – di nuovo un'indicazione di una visione retrospettiva e disincantata. E. Pound aveva dedicato a Villon un capitolo appassionato del suo *Spirit of Romance* (1910) e diverse poesie; citerà lo stesso verso francese nella prima poesia di *Hugh Selwyn Mauberley* (1919-20).

Metro. Otto quartine di versi perlopiù di quattro accenti, seguite da un verso fuori rima. Rime ai versi pari, salvo nella conclusione (ababc). Quattro quartine hanno rime femminili.

Strofe I-II. Pipit è un nome familiare di donna, forse un'amica d'infanzia del narratore, che appare nel v. 2. L'occasione sembra essere una visita a distanza di tempo, cfr. *Portrait of a Lady*. L'ambiente di Pipit è contrassegnato da cimeli familiari e libri di bella presenza (le immagini di Oxford), ma è anche piuttosto umile, a giudicare dalla maglia. L'*Invito alla Danza* sulla mensola potrebbe essere un vero e proprio invito, forse a un ballo importante anni addietro, o meglio un quadro di questo titolo (notare il corsivo, che indica un'opera di qualche tipo). L'*Invito* sembra «sostenuto» dalle foto e silhouette che affollano la mensola.

Strofe III-VI. Ricordando un detto biblico («The Lord is my shepherd; I shall not want», «Jahve è il mio pastore: nulla mi può mancare!», Salmi 23), il narratore, evidentemente deluso nelle sue aspettative terrene, si consola sardonicamente con la prospettiva delle gioie che lo attendono in cielo: ricchezza e successo, e rapporti con personaggi distinti ben diversi dalla povera Pipit. Sidney, poeta elisabettiano, è immagine archetipica dell'eroe cortese, in quanto morto gloriosamente in battaglia; Coriolano è un eroe classico particolarmente caro a Eliot nella sua versione shakespeariana (egli scriverà un *Coriolan*, cfr. anche *Waste Land*, 416). A esempio del capitalista, Eliot evoca Alfred Mond (1868-1930), noto finanziere, invisito a Pound e amici poiché nel 1910 aveva rilevato la *English Review* diretta da F.M. Hueffer e aveva licenziato l'innovativo direttore (cfr. *Letters*, p. 512). Quanto a compagnia distinta, il narratore in cielo si potrà consolare con Lucrezia Borgia, tradizionale esempio di bella fatale, che avrà ben altro da raccontare che la povera sferruzzante Pipit. Nella strofa VI il ritornello «I shall not want» (non mi mancherà) acquista un senso diverso rispetto alle quartine III-V: il protagonista non soffrirà della mancanza di Pipit non perché ne potrà disporre a iosa (come di onore, capitale e compagnia), ma perché avrà di meglio (cfr. 20): come istruttrice e iniziatrice, in Paradiso egli troverà l'occultista Helen Petrovna Blavatsky (1831-91), che aveva ancora seguaci nella Londra del dopoguerra (cfr. la *Madame Sosostri* di *The Waste Land*), e la mistica figura dantesca di Piccarda (Par. III), il cui nome fra l'altro ricorda quello di Pipit.

Strofe VII-VIII. Il sogno sardonico delle gioie dell'aldilà cede all'abbattimento

nel ricordo di ciò che si è perso, la freschezza dei biscottini mangiati con Pipit, dietro a un paravento come facevano i bambini nelle famiglie distinte. «Penny world» significa colloquialmente dolce da un penny; ma si tratta anche del mondo che il giovane si aspettava di possedere, e che gli è stato sottratto dalle turbe sinistre che escono dalle loro tane nei sobborghi del nord di Londra citati al v. 28. In particolare Golder's Green è un quartiere residenziale prevalentemente ebraico. Nella realtà non ci sono le aquile e le trombe di Coriolano, ma solo delle folle piangenti sul loro cibo prodotto in serie in una catena di ristoranti (A.B.C. è la Aerated Bread Company). L'avvio delle quartine VII-VIII riprende una celebre movenza del Villon citato in epigrafe: «Mais ou sont les neiges d'antan?». Probabilmente il riferimento alla neve ha portato per associazione all'immagine delle Alpi nevose (30). La conclusione ricorda l'atmosfera della Londra descritta come luogo di sofferenza da W. Blake.

Le Directeur

Scritta verso l'inizio del 1917 (lettera alla madre, aprile, *Letters*, p. 175). Pubblicata, con le tre poesie successive, in *The Little Review* (Chicago), luglio 1917. Versetti per lo più di quattro sillabe, con rime insistite. Una satira divertita che con la lingua francese prende le distanze dall'ambiente inglese. I quattro periodi presentano il Tamigi maledetto dal giornalismo conservatore inglese incarnato da *The Spectator*, il direttore maleodorante del settimanale, i suoi rispettabili e famelici azionisti, e il ridicolo amore che all'impettito direttore porta una rappresentante delle classi più povere. Anche Ezra Pound, in «Salutation the Second» (1913), se l'era presa con quel giornale: «Go! Rejuvenate things! / Rejuvenate even "The Spectator"».

Mélange adultère de Tout

1917. Il titolo e in parte il contenuto derivano da Tristan Corbière, *Épitaphe*: «Il ne naquit par aucun bout, / Fut toujours poussé vent-de-bout, / Et fut un arlequin-ragoût, / Mélange adultère de tout. [...] Poète, en dépit de ses vers; / Artiste sans art, – à l'envers; / Philosophe, – à tort à travers. // Un drôle sérieux, – pas drôle. / Acteur: il ne sut pas son rôle; / Peintre: il jouait de la musette; / Et musicien: de la palette» (vv. 4-7, 19-25). In versetti rimati E. ironizza sui molti aspetti della sua personalità e sul proprio girare fra America e diversi paesi europei, tacendo però il suo ruolo fondamentale di poeta. Notare che a Parigi egli apprende il menefreghismo e lo stile del dandy, mentre in Germania si ubriaca di filosofia (*Emporheben*, sollevare) e di passeggiate in montagna. Nell'autunno 1916, Eliot tenne sei conferenze sulla letteratura francese moderna a Ilkley, nello Yorkshire, come «extension lecturer» di Oxford. Omaha (Nebraska) si trova sul Missouri come St. Louis, città natale di Eliot. A Damasco e in Africa invece egli non fu se non con la fantasia. Forse pensa all'Africa di Rimbaud. C'è un contrasto comico fra le attività di intellettuale e impiegato e i progetti di viaggio africani.

Lune de Miel

1917. Due strofe di 10 + 8 versi, rime o assonanze ai versi pari delle quartine, con un distico (9-10) fuori rima aggiunto alla strofa I. Satira del turismo moderno, vedi «Burbank with a Baedeker». Il quadretto presenta dall'esterno una coppia americana in luna di miele a Ravenna, tutta presa dalle preoccupazioni del viaggio, dimentica sia dell'amore che dovrebbe legare gli sposi che della

spiritualità dei luoghi visitati. Il primo verso contrappone comicamente i Paesi Bassi a Terre Haute, città dell'Indiana, residenza della coppia. I veri paesi bassi, suggerisce Eliot, sono nell'Indiana. La scena a letto ricorda «Sweeney Erect». Tutto il testo riferisce i pensieri dell'uomo, per spostarsi simmetricamente alla fine delle due quartine su Sant'Apollinare in Classe che resta intatto per quanto abbandonato sia da Dio che dagli uomini. L'idea della «forma precisa» di Bisanzio ricorda l'estetica poundiana, come è presentata fra l'altro nel coevo *Mauberley*.

The Hippopotamus

Little Review, luglio 1917. Probabilmente la prima delle poesie in quartine derivate da Gautier.

Titolo. Da Gautier, «L'Hippopotame» (in *Poésies diverses*), dove l'animale è simbolo di invulnerabilità e libertà (v. Introduzione).

Epigrafe. S. Paolo, Lettera ai Colossesi 4:16. È la conclusione della lettera. I Laodicesi e i Colossesi esitavano fra giudaismo e cristianesimo, sicché in inglese «Laodiceans» sta per «tiepidi». La satira ha dunque per oggetto i fedeli di chiese ufficiali e poco vitali come quella d'Inghilterra (F.B. Pinion).

Metro. Nove quartine di tetrapodie giambiche, rime abab. È la sola poesia in quartine a rispettare del tutto la rima alternata di Gautier.

Dopo la quartina introduttiva, cinque strofe contrappongono simmetricamente la debolezza animale e umana dell'ippopotamo alla forza della Chiesa e ai modi misteriosi in cui essa si nutre e fugge l'errore. Ma i due versi sulla Chiesa sono sempre ironici. (Il v. 8 allude a Matteo 16:18: «Tu sei Pietro, e su questa pietra [*rock* nel testo inglese] costruirò la mia Chiesa».) Si veda particolarmente il confronto fra le grida inconsulte dell'ippopotamo in amore e i cori della Chiesa quando celebra il suo accoppiamento con Dio (v). La strofa vi riprende un candido testo di W. Cowper, «Light Shining Out of Darkness»: «God moves in a mysterious way / His wonders to perform». Secondo la massima evangelica «gli ultimi saranno i primi», le strofe VII-IX narrano l'ascensione al cielo dell'ippopotamo (l'uomo naturale), che nonostante tutte le sue debolezze si salverà, mentre la Chiesa resterà legata alla terra, essa sì adagiata nel fango. La scelta dell'ippopotamo a esempio di fragilità è volutamente incongrua e stramba, al modo di Edward Lear e Lewis Carroll. «La poesia difende la carne dalle critiche degli ipocriti austeri ed è così l'antitesi di "Lune de Miel", anche se solo approssimativamente, poiché qui il tema è morale, là soprattutto estetico» (Smith).

Dans le Restaurant

Scritta 1917-18, edita in *The Little Review*, settembre 1918, insieme alle tre poesie successive.

Titolo. Ricorda quelli di Pound «In a Station of the Metro» (1913), «Dans un Omnibus de Londres» (1916). Il tono riprende quello popolare e bieco di Tristan Corbière.

Metro. Poesia in tre sezioni, di 14 + 10 + 7 versi liberi, con alcune rime, specie in chiusa alle sezioni.

Il cameriere malconcio racconta al narratore-cliente un'esperienza erotica giovanile, in termini partecipi: il narratore invece inserisce le sue osservazioni impietose al (e sul) cameriere. Sembra un caso di sdoppiamento. Al v. 7 è un'eco di «Le coeur volé» di Rimbaud. L'episodio dell'incontro del cameriere a sette anni con una bambina più piccola ricorda ancora Rimbaud, «Les poètes

de sept ans», dove è un «jardinet derrière la maison» e un incontro erotico con una «fille des ouvriers d'à côté», che però ha otto anni, ed è dunque più grande del poeta. Questi le sta coricato sotto, le morde le natiche e «remportait les saveurs de sa peau dans sa chambre». Smith nota che quest'ultimo verso è simile a quello che concludeva la prima sezione in *Ara Vos Prec*: «Elle avait une odeur fraîche qui m'était inconnue» (poi sostituita da «J'éprouvais un instant...»). Per il tema dell'avvoltoio (20), e in genere per la situazione del ristorante, Eliot sembra essersi rifatto a Gide, *Le Prométhée mal enchainé* (cit. in *The Use of Poetry*), dove «Prometeo porta la sua aquila al ristorante e la mostra al garçon [...] Il cameriere di Gide non ha un'aquila; quello di Eliot è fornito figurativamente di un avvoltoio» (Smith). Nella terza sezione il cameriere e il narratore si convertono in un'unica figura ideale, il marinaio fenicio annegato, che da una parte dimentica i suoi viaggi atlantici, dall'altro «ripassa» le tappe della vita anteriore. L'argomento marino ricorda di nuovo Corbière, ma il tono è svagato, sognante, ironico nella conclusione. (Di «houles lumineuses» si parla in *Les poètes de sept ans*.) L'epitaffio del marinaio fenicio (analogo a certi testi dell'*Antologia palatina*) fu da Eliot rielaborato assai felicemente in inglese e inserito in *The Waste Land* come parte iv.

Whispers of Immortality

1917-18. *The Little Review*, settembre 1918.

Titolo. Parodia del titolo della celebre ode di William Wordsworth, «Intimations of Immortality» (Presagi di immortalità); i «sussurri» indicano il mondo ironico, sinistro e arido dei poeti barocchi citati nella poesia, ben diverso da quello emotivo dei romantici: la polemica antiromantica comincia fin dal titolo.

Metro. Tetrapodie giambiche, otto quartine divise in due parti simmetriche, rime ai versi pari.

La poesia nacque da una lunga gestazione e con il fattivo intervento di Pound, che propose il v. 2 e insistette perché Eliot terminasse la composizione che voleva abbandonare. Pound aveva presentato Eliot alla ballerina russa Serafima Astafieva (1876-1934), «con la ferma intuizione che una poesia ne sarebbe risultata e con l'intenzione che così fosse» (lettera del 1933). Nelle quartine I-II e III-IV Eliot evoca rispettivamente il drammaturgo giacomiano John Webster e il poeta metafisico John Donne, entrambi autori baroccamente interessati all'amore in un contesto intellettualistico e spesso macabro, sempre consapevoli della minaccia ironica della morte («il teschio sotto la pelle»). I vv. 3-4 paiono già descrivere una donna che si offre all'amplesso, ma la tomba ne ha mangiato seni e labbra. L'intelligenza di questi scrittori era sempre legata alle avventure crudeli dei sensi, come Eliot sostenne più tardi nel saggio «The Metaphysical Poets» (1921): ma nei sensi essi non trovavano una pacificazione all'angoscia (15-16). Con uno stacco netto, Eliot passa alla descrizione di Grishkin, riprendendo due versi della «Carmen» di Gautier cari a Pound («Carmen est maigre, — un trait de bistre / Cerne son oeil de gitana. / Ses cheveux sont d'un noir sinistre, / Sa peau, le diable la tanna»): essa è la seduttrice, truccata e prosperosa e disponibile. Il suo petto libero da corsetti «proietta una felicità pneumatica» (con gioco di parole su pneuma, spirito): non si tratta però di un'ascesa spirituale bensì del contatto con una carne turgida come pneumatici. Il tono è ironico e un poco disgustato. Nelle strofe parallele VI-VII Grishkin è paragonata a un giaguaro che suggestiona una scimmietta coi suoi effluvi felini, ed Eliot insiste sull'odore della donna. Persino (strofa VIII) le

categorie astratte dei filosofi (e degli spiritualisti) si lasciano irretire dal fascino di Grishkin, ma Eliot conclude affermando di appartenere a un genere di persone (poeti) che alle forme abbondanti di Grishkin preferiscono (sono costrette a preferire) le aride costole degli scheletri: solo così – sfuggendo sia l'astrazione che la voluttà – possono dare impulso alle proprie riflessioni metafisiche. (Eliot spiegò di aver usato «lot» nel senso di «specie», non di «destino».) La parola finale allude apertamente alla scuola «metafisica» cara ad Eliot su cui egli riflette in questa poesia. Per il fascino esercitato da Grishkin sulle «Abstract Entities» si confronti ancora Gautier, «Carmen»: «Les femmes disent qu'elle est laide, / mais tous les hommes en sont fous: / Et l'archevêque de Tolède / Chante la messe à ses genoux». Nella traduzione abbiamo reso «drawing-room» (salotto, 28) con «sofà» per conservare la rima.

Mr. Eliot's Sunday Morning Service

1917-18. *The Little Review*, settembre 1918.

Titolo. Eliot cita ironicamente se stesso in veste di celebrante di una funzione domenicale. Forse egli gioca anche sull'esistenza di religiosi con lo stesso cognome, come suo nonno William Greenleaf Eliot. Eliot userà di nuovo il suo nome nella poesia «How unpleasant to meet Mr. Eliot», e un suo nomignolo soprattutto in *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939).

Epigrafe. C. Marlowe, *The Jew of Malta* iv. Si riferisce a due monaci (continua l'allusione irriverente alla religione).

Metro. Otto quartine divise in due sezioni, come in *Whispers of Immortality*.

Riprende la satira della Chiesa di *The Hippopotamus*, alludendo alle vuote dispute teologiche e alla concezione verginale. Il Verbo fecondo (questo il senso dell'aggettivo sonoro con cui la funzione si apre), «astuto vivandiere», passa attraverso la finestra per fecondare l'umanità (Maria, cfr. talune raffigurazioni trecentesche dell'Annunciazione), perché il Verbo (Cristo) possa incarnarsi (il v. 4 è citazione dell'avvio del Vangelo di Giovanni). Ma i vv. 2-3 possono essere anche letti come metafora di altro che Mr. Eliot vede dalla finestra: una processione di religiosi, o le api della strofa vii. Questo processo mistico e morboso di fecondazione compiuto su se stesso dal Verbo o Essere («superfetazione dell'essere») conduce a un rifiuto della corporeità e alle disquisizioni di cui è esempio Origene (snervato perché si evirò). Le strofe iii-iv descrivono un *Battesimo* rinascimentale (forse quello di Piero della Francesca alla National Gallery di Londra), che permette di cogliere meglio delle astrazioni dei teologi l'idea dell'innocenza e della purificazione; il pittore inserisce nel quadro il Padre e lo Spirito (il Paracleto), ma la teologia diviene per lui ingenua e disarmante immagine. (Il quadro di Piero mostra infatti in alto la Colomba, non però il Padre.) Nella seconda parte Eliot viene al mondo moderno, con i suoi officianti legati al denaro e fisicamente repellenti che i Serafini non possono che contemplare con stupore (vi; «invisible and dim» è citazione da «The Night» di Henry Vaughan; «Piaculative» (20) deriva da «piaculapandari asessuati (epiceni, ermafroditi) come le api (vii) che nel giardino passano fra stami e pistilli, portando il polline (ancora il tema della fecondazione). Il v. 27 deriva da J. Laforgue, «Ballade», dove il poeta si descrive come un «Va-et-vient de cellules sans aveu [...] Une chair bêtement staminifère / Un «battesimo» del popolano Sweeney, che fa il suo bagno domenicale mattutino: il suo muoversi nell'acqua non è forse diverso dal dibattersi dei metafisici

intorno alle loro proposizioni enciclopediche. Sono però due mondi che procedono su binari che non si incontrano mai (se non nella finzione di Mr. Eliot). Nel penultimo verso l'espressione «subtle schools» richiama per omofonia i «sapient sutlers» dell'avvio.

Sweeney Among the Nightingales

Scritta maggio-giugno 1918; edita su *The Little Review*, settembre 1918.

Titolo. Forse ripreso dalla poesia di Elizabeth Barrett Browning, «Bianca Among the Nightingales» («They sing for spite, / They sing for hate, they sing for doom, / They'll sing through death who sing through night, / They'll sing and stun me in the tomb – / The nightingales, the nightingales!», cfr. il gioco su *singing/sang* nella chiusa). In gergo «nightingales» vale anche «prostitute», e infatti l'ambiente della poesia è equivoco.

Epigrafe. Eschilo, *Agamennone* 1343. «Ahimè, sono ferito profondamente da un colpo mortale.» Sono le parole del re ucciso nel bagno dalla moglie Clitennestra (cfr. Sweeney nella vasca nella chiusa della poesia precedente). In *Ara Vos Prec* la poesia aveva anche una seconda epigrafe: «Why should I speak of the nightingale? The nightingale sings of adulterous wrong» (dal dramma anonimo *Raigne of King Edward the Third* II 1, 109-110, da cui deriva forse anche l'immagine del corvo e della morte al v. 7).

Metro. Dieci quartine, tetrapodie giambiche con alcune tetrapodie trocaiche catalettiche (1, 12, 13, 14, 29, 31, 32), rime ai versi pari.

Eliot dichiarò di aver voluto evocare in questa poesia essenzialmente «a sense of foreboding», un senso di minaccia. Il tono è epico-burlesco, vedi l'uso dell'epiteto omerico «apeneck» all'inizio. Sweeney è come sempre associato con l'animalità, non uomo ma organi e gesti scomposti. La strofa II suggerisce il carattere notturno e demoniaco della scena; la «porta di corno» (per la quale secondo la tradizione vengono agli uomini i sogni veridici, v. *Odissea* XIX 564) suggerisce che si tratta di un sogno, come confermano le figure vaghe che appaiono in seguito. Ma «hornéd» ricorda anche le «corna» dell'adulterio (Agamennone), v. epigrafe cancellata. (L'accento indica che la parola è bisillaba, anziché monosillaba come nella pronuncia comune: un arcaismo che si conviene al tono incantatorio del testo.) Il riferimento alle costellazioni (Corvo, Orione, Cane) ricorda qualcosa di stregonesco e l'atmosfera delle opere di Chapman e altri drammaturghi e poeti cari a Eliot. Nella strofa III una persona (identificata come femminile al v. 12), evidentemente una prostituta, blandisce Sweeney, ma (IV) cade per terra provocando scompiglio. Appare quindi (V) un uomo silenzioso la cui posizione al davanzale ricorda quella dell'ebreo in «Gerontion» (v. 8), poi (VI) definito con fastidio «vertebrato», un cameriere che porta frutta, e un'altra prostituta, anch'essa ebrea, l'unica figura oltre a Sweeney che abbia un nome (e un cognome): le sue mani «assassine» ricordano Clitennestra. (Fichi, banane e acini d'uva, minacciati dagli artigli di Rachel, sono frutti dalle scoperte valenze sessuali.) L'uso di «né» e «née» per indicare un cognome precedente (da nubile nel caso di una donna) è comune in Inghilterra e Stati Uniti, di solito però in un contesto diverso (la pagina mondana dei giornali) da quello di un bordello: ne deriva un'incongruenza grottesca, mentre il cognome ribadisce il tema dell'ebraismo, suggerendo che Rachel è «figlia di rabbini». Sembra (al sognatore?) che vi sia un complotto fra le due prostitute (VII), che, sospettato dall'uomo silenzioso dagli occhi pesanti (27), consiglia

a quest'ultimo di ritirarsi, e a seguire la scena dalla finestra, dove il suo riso d'oro (i denti d'oro del ricco mercante ebreo?) appare incorniciato dal glicine. Ora nella stanza resta solo Sweeney con le due donne, mentre (ix) il proprietario-tenutario è sulla porta a conversare con una persona non molto chiara (di nuovo il carattere onirico della scena). A questo punto si odono gli usignoli cantare in prossimità di un convento del Sacro Cuore, il che introduce l'immagine della Passione. Con un salto indietro nel tempo il canto degli usignoli è associato con l'assassinio di Agamennone, da Eliot trasferito dalla reggia in un bosco: essi avrebbero lasciato cadere i loro escrementi liquidi sul sudario disonorato del re ucciso. Non si sa se Sweeney farà la stessa fine, il sogno termina con l'immagine della tradizione profanata già all'origine. Ci potrebbe essere una parodia dell'«Ode all'usignolo» di John Keats, in cui anche il canto presente dell'uccello ricorda al poeta alcuni momenti magici del passato in cui esso egualmente cantò. Al v. 39 Eliot aveva scritto in origine «liquid droppings» (escrementi liquidi). Pound suggerì di sostituire a «droppings» la parola più vaga «siftings» (setacciature, deiezioni), che egli userà anche nell'«Envoi» (1919) del *Mauberley*. Eliot affermò di avere tratto gli usignoli dal «bosco delle Furie» dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, e che l'immagine degli escrementi gocciolanti sul sudario era stata forse suggerita dalla «pioggia gocciolante sulla bara di Fanny Robin in *Far From the Madding Crowd*, il romanzo di Thomas Hardy» (lettera al *Sunday Times*, 6 aprile 1968). La sovrapposizione di Agamennone ed Edipo è di nuovo una mossa di tipo onirico. Il «bloody wood» richiama inoltre il bosco del tempio di Nemi il cui sacerdote veniva ritualmente ucciso dal successore, secondo l'efficace racconto di James Frazer nel primo capitolo di *The Golden Bough*. Eliot riprese il motivo del bosco della poesia (e della morte) nel titolo della sua prima e fondamentale raccolta di saggi, *The Sacred Wood* (1920).

POESIE GIOVANILI E DISPERSE

Si ristampano qui le poesie pubblicate nel volume *Poems Written in Early Youth* (1950, 1967), poi raccolte in appendice a *The Complete Poems and Plays*. Si sono escluse le due poesie di circostanza scritte in occasione del conferimento dei diplomi scolastici e universitari allo Smith College e Harvard («At Graduation», «Ode»), assai convenzionali (né potevano non esserlo), e «The Death of Saint Narcissus», un testo forse del periodo di «Prufrock», da Eliot inviato a *Poetry* ma poi ritirato (alcuni suoi versi riappaiono in *The Waste Land* 1). Alle poesie giovanili è qui aggiunta la «Ode» di *Ara Vos Prec*, mai ristampata in volume. Altre poesie inedite di Eliot si trovano fra le carte di John Quinn nella Berg Collection della New York Public Library.

A Fable for Feasters

Pubblicata sullo *Smith Academy Record*, aprile 1905.

Metro. Dodici ottave (abababcc), secondo il modello italiano ripreso da Byron nel *Don Juan*; pentapodie giambiche.

È la prima poesia pubblicata da Eliot, che anche nella maturità scriverà versi comici; deve forse qualcosa alla ballata in ottave di R.H. Barham «The Ghost» (*The Ingoldsby Legends*). Il contrasto fra fisicità e spiritualità qui accennato comicamente resterà fondamentale nell'opera di Eliot, come anche

l'interesse per i temi ecclesiastici, i fantasmi, la mortificazione, le rovine (cfr. *The Waste Land* 430) e la buona cucina.

A Lyric

Scritta nel 1905 e pubblicata nello *Smith Academy Record*, aprile 1905. Ristampata col titolo «Song» e alcune varianti (qui adottate) in *The Harvard Advocate*, giugno 1907.

Metro. Tetrapodie giambiche alternate a tripodie, rime alternate, due per ogni ottava: abababab - cdcdcdcd. Il metro imita quello di una poesia di Ben Jonson, «Song: To Celia», che però ha tre rime anziché due per strofa; due delle quattro rime di Eliot sono le stesse, invertite, del testo di Jonson (mine - wine - divine - thine; thee - be - me - thee).

Il tema del carpe diem ricorda atmosfere di Byron e dei *Rubaiyat* di Khayyam-Fitzgerald. L'insistenza sul tema astratto dello spazio e del tempo anticipa tuttavia tematiche dell'Eliot maturo («If all time is eternally present / All time is unredeemable», *Burnt Norton*).

Song [When we came home across the hill]

Harvard Advocate, 24 maggio 1907.

Metro. Tetrapodie giambiche, due quartine abbc - addc. Mentre la natura continua a fiorire, le rose che incoronano la compagna del poeta sono sbiadite. Il tema del ritorno con l'amica riappare in *The Waste Land* 37-41, dov'è anche il contrasto fra lo stato d'animo e la primavera dirompente.

Before Morning

Harvard Advocate, 13 novembre 1908.

Metro. Pentapodie giambiche, due quartine a rima alternata abab - abab, dove ai versi pari la rima è sempre «dawn». L'incanto musicale prelude a simili più sottili effetti dell'E. maturo.

Circe's Palace

Harvard Advocate, 25 novembre 1908.

Metro. Tripodie giambiche, due strofe di sette versi, ciascuna con tre rime alternate (abacbc - dedfefe).
Circe trasformava gli uomini in fiere: Eliot descrive una natura minacciosa e antropomorfa, associandola con la femminilità. La poesia ha un aspetto scherzoso, poiché Eliot e i suoi amici, fra cui Conrad Aiken, chiamavano «palazzo di Circe» il salotto di una raffinata dama bostoniana che essi frequentavano.

On a Portrait

Harvard Advocate, 26 gennaio 1909.

Metro. Sonetto di pentapodie giambiche (abba abba cdcd ee).
Prende spunto da un quadro di Manet, *La Femme au Perroquet*. L'immobilità della donna contrasta con la fretta degli altri (fra cui il poeta); essa vive in un

mondo appartato come la protagonista di «Portrait of a Lady». Il distico finale rivela a sorpresa l'altra figura del ritratto, il pappagallo, la cui presenza all'interno del quadro getta una luce ironica sulla bella fatale.

Song [The moonflower opens to the moth]

Harvard Advocate, 26 gennaio 1909.

Metro. Tetrapodie e tripodie giambiche, rima unica ai versi pari delle due quartine (abcb dbeb).

Un sognante paesaggio marino, come altri in seguito evocati da Eliot. Tema del desiderio di una vita più intensa.

Nocturne

Harvard Advocate, 12 novembre 1909.

Metro. Pentapodie giambiche, sonetto classico ma con solo due rime anziché tre nella sestina (abba abba cdcdcd).

La prima poesia influenzata da Jules Laforgue, nel tono di parodia ironica antisentimentale che pure indugia sulla luna e l'amore e riscrive le scene mantedri della tradizione. Il poeta irride Romeo serio, le sue scontate dichiarazioni d'amore, cui segue una serenata banale, quindi interviene in prima persona nella scena, affermando che per pietà fa uccidere a un servo l'eroe sicché Giulietta possa svenire e il sangue possa fare un bell'effetto al chiar di luna. Nella chiusa Romeo muore sorridendo e il poeta suggerisce che non c'è bisogno di alcuna battuta ad effetto (come quella parodiata fra parentesi). Comunque il pubblico femminile sarà d'accordo nell'approvare questo finale perfetto. L'idea del poeta che dispone la scena torna in «Portrait of a Lady» e «La Figlia che Piange».

Humouresque

Harvard Advocate, 12 gennaio 1910.

Titolo. «Humouresque» (fr.) è «termine applicato da alcuni compositori a una vivace composizione strumentale, spesso non tanto umoristica quanto allegra» (P.A. Scholes, *Oxford Companion to Music*). Il titolo sembra originale, non risulta cioè in Laforgue.

Metro. Tetrapodie giambiche, sei quartine a rima alternata.

Variazione su J. Laforgue, «Locutions de Pierrots» 12: «Encore un de mes pierrots mort; / Mort d'un chronique orphelinisme; / C'était un coeur plein de dandysme / Lunaire, en un drôle de corps». Eliot immagina che il suo Pierrot dal viso convenzionale giunga, da morto, sulla luna, un limbo delle cose inutili dove egli arringa i fantasmi parlando delle ultime mode terrestri. Una contemplazione autoironica della futilità di questa vita e di quella successiva.

Spleen

Harvard Advocate, 26 gennaio 1910.

Metro. Tetrapodie e tripodie, tre strofe di 6+4+6 versi, rime alternate a bacciate (abbbaa cddc effgeg).

Il titolo «Spleen» è usato sia da Baudelaire che da Laforgue; Eliot lo traduce al v. 8 con «Dejection». C'è qualche analogia con una poesia di Laforgue, «Dimanches». È la prima poesia alla Prufrock nella sua satira del costume borghese di Boston, con i suoi riti domenicali e quotidiani: un costume al

quale tuttavia il protagonista di Eliot non si sottrae. Vedi l'ultima strofa, dove la stessa vita assume l'aspetto di un gentiluomo borghese.

Ode [«Tired. / Subterrene laughter synchronous]

Composta fra 1918 e 1919, edita come ultima delle nuove poesie nel volume *Ara Vos Prec* (febbraio 1920), poi soppressa nell'edizione americana (*Poems*, 1920) e mai ristampata in volume. Già in una lettera del 15 febbraio 1920 Eliot scriveva al fratello Henry che non voleva che la madre leggesse la poesia e ne annunciava la soppressione nei *Poems*: «I thought of cutting out the page on which occurs a poem called "Ode" and sending the book as if there had been an error and an extra page put in [...] The "Ode" is not in the edition that Knopf is publishing, all the others are. And I suppose she will have to see that book».

Titolo. Nel dattiloscritto legge «Ode on Indipendence Day, July 4th, 1918», così introducendo un'allusione alla nazione americana. In una lettera alla madre del 7 luglio 1918 Eliot descriveva come la festa nazionale americana era stata celebrata quell'anno dagli alleati a Londra: «solennemente, piuttosto come un serissimo atto di cortesia internazionale, una cosa di grave importanza, che come lo spassoso Quattro della gioventù».

Epigrafe. W. Shakespeare, *Coriolanus* iv 5, 67-68 (Coriolano si presenta ad Aufidio: «My name is Caius Martius, who hath done / To thee particularly and to all the Volsces / Great hurt and mischief»). Eliot ha leggermente modificato (modernizzato) il testo.

Metro. Tre strofe aperte simmetricamente e allitterativamente da un aggettivo con T iniziale, prevalenza di tetrapodie, rime via via diradate col procedere del testo (abcacav - defgdfg - hhijklmni).

Gli aggettivi sembrano descrivere lo stato d'animo del parlante: stanco e irritato dalla mancanza di ispirazione (il silenzio del sacro bosco della poesia) e dal fraintendimento della superata «professione del calamo» (dello scrivere, forse con allusione a *Calamus*, sezione dei *Leaves of Grass* di W. Whitman). Nella strofa II appare una scena nuziale in cui lo sposo, salutato ironicamente dal grido di «Imeneo!» di un epitalamio di Catullo, è «torturato» dalla visione del sangue sul letto, forse dovuto alla deflorazione della sposa, che così diviene letteralmente un «succube eviscerato». La strofa III allude alla prosa di J. Laforgue, *Persée et Andromède*, in cui Andromeda sposa felicemente il drago, e con lui lascia l'isola. Pound ed Eliot avevano programmato di tradurre insieme alcune di queste *Moralités légendaires* di Laforgue, v. *Letters*, p. 145.) Ma anche questo matrimonio («apocalisse d'oro») provoca un «tortuoso» risentimento nel drago, e la sua indignazione per una qualche beffa (il v. 20 deriva da *Macbeth* I 7, 16-20). Il drago alla fine è imbalsamato, trasformato in costellazione che giace «punta contro punta» sotto l'Orsa maggiore.