

Introduzione

...a sea-change
Into something rich and strange.
(Shakespeare, *The Tempest*)

La libertà di fruizione del testo poetico che T.S. Eliot, il critico, concede al lettore è quanto mai ampia sin da *The Use of Poetry and the Use of Criticism*:

What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning—or without forgetting, merely changing¹.

Sembra che Eliot stia riproponendo, in altra forma, il tema dell'impersonalità dell'artista già trattato in «Tradition and the Individual Talent» con un'analogia ormai celebre:

When the gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected: has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum².

Ma l'atteggiamento critico di Eliot mostrerà tutta la sua modernità qualche anno più tardi, con «The Music of Poetry»:

¹ T.S. Eliot, «The Modern Mind», in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), London, Faber and Faber, 1948, p. 130.

² T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» (1919), in *Selected Essays* (1932), London, Faber and Faber, 1980, p. 18.

Ringrazio il professor Pietro De Logu (Università di Padova) e il professor Angelo Righetti (Università di Verona) per l'affettuoso sostegno che hanno dato a questo studio e per le puntuali osservazioni che hanno stimolato non pochi approfondimenti d'indagine.

Per la cortese disponibilità nell'indispensabile assistenza bibliografica, ringrazio la dottoressa Mariella Talotti Gurato e la signora Carmela Carbone Lacchin delle biblioteche di Inglese e Americano di Ca' Foscari (Università di Venezia) e la dottoressa Anna Campos Calimani dell'Ufficio prestito internazionale della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. A quest'ultima, *my better half*, e alla sua serenità va tutta la mia riconoscenza.

Ringrazio infine i miei figli, Simon e Susanna, per aver seguito il mio lavoro con pazienza quotidiana e amorevoli incursioni.

L'AUTORE

The reader's interpretation may differ from the author's and be equally valid—it may even be better. There may be much more in a poem than the author was aware of³.

Questa apertura alla non esauribilità dell'interpretazione, che giustifica l'immensa mole di analisi offerta dalla critica all'opera eliotiana, porta a una sorta di disconoscimento del prodotto artistico da parte dell'Autore, che nega la propria superiorità sul lettore e sul critico in quanto interprete della propria opera. L'opera, una volta scritta, intraprende un processo di crescente autonomizzazione dal suo Autore. Questa convinzione si rafforza con il passare degli anni. Nel 1951 Eliot affermava:

If a prophet were by definition a man who understood the full meaning of what he was saying, this would be for me the end of the matter. But if the word 'inspiration' is to have any meaning, it must mean just this, that the speaker or writer is uttering something which he does not wholly understand—or which he may even misinterpret when the inspiration has departed from him. This is certainly true of poetic inspiration....⁴

Che Eliot, nell'affermare ciò, stesse pensando anche a sé e alla propria poesia non si può dubitare. A questo proposito, infatti, egli si era già espresso con sufficiente chiarezza in «The Music of Poetry»:

I believe that the critical writings of poets... owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back of his mind, if not as his ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind he wants to write⁵.

Se da un lato, dunque, Eliot si presenta come teorico della sua stessa opera, dall'altro non ne rivendica l'esclusiva dell'interpretazione.

³ T.S. Eliot, «The Music of Poetry» (1942), in *On Poetry and Poets* (1957), London, Faber and Faber, 1986, p. 31.

⁴ T.S. Eliot, «Virgil and the Christian World» (1951), in *On Poetry and Poets*, p. 122. Questo non impedirà, comunque, a Eliot di rifiutare certe interpretazioni di *The Waste Land* troppo legate al contingente.

⁵ T.S. Eliot, «The Music of Poetry», p. 26.

Un altro dei punti nodali della concezione critica eliotiana è quello della tensione fra il momento inconscio e quello conscio nell'atto della creazione estetica. In «The Function of Criticism» Eliot scrive:

as our instincts of tidiness imperatively command us not to leave to the haphazard of unconsciousness what we can attempt to do consciously, we are forced to conclude that what happens unconsciously we could bring about, and form into a purpose, if we made a conscious attempt. . . . I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends⁶.

Da un lato, l'esigenza di interpretazione appare come una imprescindibile necessità rispetto alle pressioni di un inconscio «casuale» o della parola come puro incanto verbale, dall'altro, l'atteggiamento romantico coinvolge tanto l'ispirazione quanto il fine della creazione artistica. Questa posizione verrà ribadita e precisata in saggi successivi. In *The Use of Poetry and the Use of Criticism* Eliot afferma:

the theatre, by the technical exactions which it makes and limitations which it imposes upon the author..., has enough to keep the poet's conscious mind fully occupied, as the painter's by the manipulation of tools⁷.

Eliot sta introducendo l'idea di una poesia in cui i problemi tecnici costituiscono un diversivo, una deliberata interferenza per il pieno realizzarsi dell'ispirazione spontanea, non contaminata dalla riflessione cosciente del poeta. Il *significato* stesso della poesia, del resto, ha soltanto la funzione di distrarre il lettore, di piegarlo a riconoscere il momento conscio prima di quello inconscio, impedendogli di concentrarsi sull'effetto che la poesia mira a esercitare su di lui:

The chief use of the 'meaning' of a poem, in the ordinary sense, may be... to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him: much as the imaginary burglar is always provided with a bit

⁶ T.S. Eliot, «The Function of Criticism» (1923), in *Selected Essays*, p. 24.

⁷ T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, pp. 154-55.

of nice meat for the house-dog. This is a normal situation of which I approve. But the minds of all poets do not work that way; some of them, assuming that there are other minds like their own, become impatient of this 'meaning' which seems superfluous, and perceive possibilities of intensity through its elimination⁸.

L'argomento del rapporto fra significativo e significato è ripreso ancora nel saggio su «Rudyard Kipling» (1941):

I know of no writer of such great gifts for whom poetry seems to have been more purely an instrument. Most of us are interested in the form for its own sake—not apart from the content, but because we aim at making something which shall first of all *be*, something which in consequence will have the capability of exciting, within a limited range, a considerable variety of responses from different readers⁹.

Eliot esprime la poetica di un'arte che *rappresenti*, che metta in scena se stessa e che non abbia come dovere primario quello di *significare*. Già nel saggio «Matthew Arnold» Eliot aveva affermato:

We can say that in poetry there is communication from writer to reader, but should not proceed from this to think of the poetry as being primarily the vehicle of communication. Communication may take place, but will explain nothing¹⁰.

Il compito in cui il poeta dovrà impegnarsi fino al totale annullamento del proprio pensiero cosciente è quello della costruzione «artigianale» del testo, in sintonia con le idee formaliste:

For Kipling the poem is something that is intended to *act*... For other poets—at least for some other poets—the poem may begin to shape itself in fragments of musical rhythm, and its structure will first appear in terms of something analogous to musical

⁸ T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 151.

⁹ T.S. Eliot, «Rudyard Kipling» (1941), in *On Poetry and Poets*, p. 238.

¹⁰ T.S. Eliot, «Matthew Arnold», in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 115.

form; and such poets find it expedient to occupy their conscious mind with the craftsman's problems, leaving the deeper meaning to emerge from a lower level¹¹.

Posto il problema in termini tali da far concepire l'ispirazione poetica come una scrittura in *trance*, un tentativo di attingere ai territori dell'onirico¹², Eliot apre la strada a un nuovo argomento, quello del significato trasmesso attraverso la forma:

It is a question then of what one chooses to be conscious of, and of how much of the meaning, in a poem, is conveyed direct to the intelligence and how much is conveyed indirectly by the musical impression upon the sensibility¹³.

La svolta, qui, sembra doversi vedere in quell'espressione paradossale «chooses to be conscious», come a significare che la consapevolezza (ma dunque anche l'inconsapevolezza) della creazione artistica è una scelta personale del poeta. Il significato, oltre che direttamente, attraverso le facoltà intellettive, può far presa sui sensi tramite la ricerca formale cosciente, attraverso quella «craftsmanship» che è *meditata* elaborazione dello strumento poetico al servizio di un'urgenza inconscia che può trapeolare proprio perché schermata dalla forma¹⁴.

¹¹ T.S. Eliot, «Rudyard Kipling», p. 238.

¹² Vien fatto di pensare alla *Great Memory* (o *Anima Mundi*, o *Spiritus Mundi*) di W.B. Yeats.

¹³ T.S. Eliot, «Rudyard Kipling», p. 238.

¹⁴ È utile notare, a proposito del contenuto, analogie fra l'idea di Eliot e quanto sostiene Stefano Agosti: «il contenuto razionalizzabile d'un testo poetico non è mai il vero contenuto. Il vero contenuto è quel contenuto alienato che vive in perfetta simbiosi con le forme entro le quali si manifesta» (*Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 42). Di diverso parere è invece Agosti per quanto riguarda la natura dell'elaborazione formale; egli infatti ripropone la formula di I. Fónagy

Forma Inconscio

Contenuto Cosciente la quale afferma il rovesciamento dell'idea «del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso verso la chiarezza consapevole d'una forma significante; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo, in quanto sospinge contenuti razionali — o dominati razionalmente — verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme. Sono le forme che riflettono l'inconscio» (*Ibidem*).

Questa apparente svalutazione e ridimensionamento del piano del significato (cosciente) in favore di un cosciente artigianato poetico può apparire, oltre che come tardoromantica ricerca nei recessi più profondi dell'io¹⁵, anche come un opposto tentativo di deresponsabilizzazione personale. E si rammenta allora il famoso distinguo eliotiano che cerca di sostenere il distacco estetico e prevenire, al tempo stesso, eventuali accuse di insensibilità e freddezza:

But of course, only those who have personality and emotions know what it means to escape from these things¹⁶.

Non serve rincorrere oltre l'argomento, che potrebbe dipanarsi all'infinito proprio in virtù del principio eliotiano per il quale «L'interpretazione del lettore può differire da quella dell'autore e può essere valida quanto la sua — può anche essere migliore». Ciò che interessa, invece è l'articolazione e la continuità dell'impegno eliotiano nella costruzione formale e nel dare motivazione e coerenza al proprio *iter* di poeta e di critico.

Le perplessità che Eliot mostra nei riguardi della retorica così come applicata dai poeti georgiani hanno carattere fondamentalmente affine al rifiuto romantico della poetica classica, della *poetic diction* e dell'arte oratoria¹⁷. È certo comunque che il rifiuto della retorica suggerisce di per sé *una retorica*. Lo afferma Eliot stesso nel saggio «'Rhetoric' and Poetic Drama» (1919):

At the present time there is a manifest preference for the «conversational» in poetry—the style of «direct speech», opposed to the «oratorical» and the rhetorical; but if rhetoric is any convention of writing inappropriately applied, this conversational style can and does become a rhetoric¹⁸.

¹⁵ H. Gardner afferma: «all Eliot's poetry is profoundly personal» («The Waste Land» 1972, Manchester, Manchester University Press, 1972, p. 17).

¹⁶ T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» p. 21.

¹⁷ Per una trattazione esauriente dell'atteggiamento di Eliot nei riguardi della retorica e sulla sua evoluzione, si veda R. Bush, *T.S. Eliot. A Study in Character and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1985, pp. 16-31.

¹⁸ T. S. Eliot, «'Rhetoric' and Poetic Drama» (1919), *The Sacred Wood* (1920), London, Methuen, 1966, p. 79.

Il problema è opporre una retorica nuova a una vecchia e logora, e in questo saggio Eliot recupera il termine 'retorica' a un'area semantica di grado positivo, ricorrendo all'ambiguità insita nel termine stesso.

Che Eliot, ormai nel periodo della sua migliore fioritura poetica, facesse ancora qualche resistenza di fronte alla forma retorica lo sostiene e dimostra Marshall McLuhan: «When Pound confronted Eliot's *Waste Land* manuscript, he moved quickly to alter the four-part structure, which his secular bias told him was loaded with spirituality and mysticism. His aversion to the mode of meditational four-level exegesis prompted him to urge a five-division pattern of classical oratory»¹⁹.

La retorica del primo Eliot appare influenzata da un intento di *difficoltà* che il poeta/critico teorizzerà in «The Metaphysical Poets» (1921):

The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into meaning²⁰.

Come si è già osservato, il significato, l'effetto, non è ciò che più interessa Eliot; lo affascina invece il *mezzo* (linguistico). A distanza di tanti anni, sembra assai pertinente il giudizio di G. W. Stonier a questo proposito: «Eliot and Joyce are concerned less with effect than with means»²¹, un giudizio che Anne Ridler sembra condividere: «[Eliot] has turned not so much towards an increased self-consciousness as towards a keener consciousness of method and choice of form: considering "not merely 'what am I to say?' but rather 'how and to whom am I to say it?'"»²².

Il titolo di questo studio, *Lo spazio retorico*, si appropria del termine 'retorico' nella sua accezione più ampia, per comprendere sia quei tratti formali che concorrono a produrre il significato del testo sia il

¹⁹ M. McLuhan, «Pound, Eliot, and the Rhetoric of *The Waste Land*», *New Literary History*, X, 3, 1979, p. 570.

²⁰ T. S. Eliot, «The Metaphysical Poets» (1921), in *Selected Essays*, p. 289.

²¹ G. W. Stonier, *Gog and Magog and Other Critical Essays*, London, Dent, 1933, p. 4.

²² A. Ridler, «A Question of Speech», in *T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands*, ed. by Rajan, London, Dobson, 1947, p. 110. Le parole fra virgolette nel brano citato sono riprese da *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 30.

senso investigativo e critico di un discorso che struttura il campo semantico e mira a identificare nel testo un modello ideologico-culturale.

Oggetto d'analisi sarà, innanzitutto, l'ironia in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* nella sua funzione strutturale, per individuare poi una più complessa strategia che si serve di modelli formali, digressivi, mitici, teatrali, di distanziamento, in funzione dell'effetto ironico. Dell'ironia si insegnerà poi il destino gradualmente declinante per tutta la prima raccolta eliotiana, *Prufrock and Other Observations*.

Si esaminerà poi un campione di ipersemanizzazione da *Portrait of a Lady*, di cui si analizzeranno le modalità di costruzione. Le corrispondenze evidenziate sul piano retorico (da figure di significazione e di ritmo) e sul piano metrico consentiranno di proporre un processo di sedimentazione formale attraverso il quale sembrano prodursi il testo e il suo effetto di ambiguità.

Si individuerà successivamente una retorica dello spazio come forma dell'immaginario e se ne ricercheranno i modelli di determinazione in *Prufrock and Other Observations* e in *Poems* (1920). La struttura spaziale attorno alla quale si organizza il testo stabilisce con il modello culturale di questo un rapporto di isomorfismo. Lo spazio che modella linguisticamente il testo impone spesso il proprio potere spazializzante sulla dimensione temporale, annullandola, e comunica al modello culturale definito dal testo la sua stessa mitica fissità.

L'ultima parte di questo studio esamina i percorsi retorici che seguono il processo di deumanizzazione in *The Waste Land* mediante un costante ricorso allo straniamento del reale. Alla caduta stranante concorrono una varietà di tecniche retoriche, dalla personificazione alla metafora, alla sinecdoche; ma fondamentali appaiono le trasposizioni metaforiche e metonimiche che mettono in atto un ciclo metamorfico i cui poli estremi sono la vita e la morte, l'umano e l'animale, l'animato e l'inanimato.

Nel trattare la *retorica del vuoto* si mostra infine come, attraverso relazioni metonimiche e litotiche, il piano significativo di *The Waste Land* tenda all'annullamento di ciò che è umano e vitale. Quando la natura si anima, è solo per condividere lo squalore della realtà umana, o per condurre la stessa a una morte *formale*, retorica.

Al lettore Eliot dà un ruolo, lo attira nella trappola dell'esistenza testuale, a compensare l'operazione di annientamento compiuta ai dan-

ni di tutta l'umanità del testo. Alla fine, il lettore («'You! hypocrite leech!») e l'autore implicito («*mon semblable,—mon frère!*») sono le uniche presenze umane vive e compiute.

In *La disumanizzazione dell'arte* (1925), José Ortega y Gasset, dopo aver attaccato la «mostruosità» dell'imperativo realista, scrive: «stilizzare vuol dire deformare il reale, irrealizzare. Stilizzare implica disumanizzare. E, viceversa, non vi è altro modo di disumanizzare che stilizzare»²³.

Ortega y Gasset motiva la disumanizzazione dell'arte moderna in modo che si attaglia in buona misura alla poesia di T.S. Eliot. La fuga dall'umano potrebbe indicare non tanto disprezzo per esso, argomenta il filosofo e saggista spagnolo, quanto «rispetto per la vita e ripugnanza a vederla confusa con l'arte»²⁴. Forse basterebbe puntualizzare che Eliot riserva la propria ripugnanza non alla possibile confusione fra vita e arte, bensì alla vita vissuta in modo artificioso e meccanico.

Afferma Ronald Bush: «Eliot habitually associated rhetoric with the Puritan as well as the Elizabethan mind, and especially with his own family background. Accusing Wyndham²⁵ of both sentiment and rhetoric, he is clearly rediscovering and reformulating the central anatomy of his own temperament»²⁶.

Certamente, l'ambito della creazione estetica in cui la personalità dell'Autore si avvicina di più all'identificazione con l'io lirico è proprio quello dello spazio retorico. In esso le due voci si confondono pericolosamente nel tratto formale e nel timbro retorico, più che nel contenuto del messaggio estetico, e il significante svela il proprio ruolo di protagonista al di là (e, si sospetta, al di sopra) del significato. È il momento in cui si può cogliere l'Autore, convinto di non essere osservato, nell'atto segreto, e narcisistico, di provare la propria maschera.

²³ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* (1925), Cosenza, Lerici, 1980, p. 59.

²⁴ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, p. 63.

²⁵ R. Bush si riferisce al saggio «Imperfect Critics», in *The Sacred Wood*.

²⁶ R. Bush, T.S. Eliot, p. 23.

I percorsi dell'ironia: *Prufrock and Other Observations*

I

The Love Song of J. Alfred Prufrock

«And should I have the right to smile?» si chiede la voce monologante all'ultimo verso di *Portrait of a Lady*. Se lo chiede dopo aver già più volte riso della Lady; aveva riso indifferente continuando a bere il tè, e poi, con spirito meno leggero, fra il bric-à-brac. Si era poi distaccato dal proprio sorriso, e si era sentito «like one who smiles». Così, gradualmente, viene meno nell'io la sicurezza di sé, fino a quella fatidica domanda finale — «And should I have the right to smile?» — che l'io lascia sospesa retoricamente, come per paura di doverle concedere l'unica risposta possibile, a censura del suo atteggiamento.

Questo io che sorrideva della Lady era forse lo stesso io, o tutt'al più uno stretto parente di quello, che nello stesso periodo compositivo sorrideva di sé e di altro, ma soprattutto di sé, in *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Ma ridere degli altri non è cosa lodevole, e l'io del *Portrait* ha presumibilmente, e opportunamente, smesso di farlo. L'io di *Prufrock*, invece, ci appare fissato nel suo spirito ironico, e da esso eterogeno. L'io del *Portrait* sembra condurre a termine un'operazione di annullamento dello spirito ironico, nel momento in cui questo si scontra con la realtà del rapporto sociale. In *Prufrock* l'io è a confronto con se stesso, libero di sorridere e di deridere; la società che lo circonda è una pura finzione della mente, che dura quanto dura il pensiero cosciente che gli dà vita. Nel *Portrait*, invece, il contesto sociale dell'io è reale, è un «tu» in carne e ossa, la cui vita non dipende dal pensiero creativo dell'io. Nei confronti del «tu» reale e vivo l'io è costretto a porsi problemi di coscienza e di sensibilità che il confronto con il «sé» gli aveva risparmiato. Inferire sulla realtà altrui fa sentire l'io insensibile e crudele, ma inferire sulla propria realtà lo fa sentire sufficientemente stra-

Avvertenza

Per la versione dei testi poetici di T.S. Eliot sono state tenute presenti le diverse traduzioni italiane esistenti, e in particolar modo:

T.S. Eliot, *La terra desolata. Frammento di un agone. Marcia trionfale*, a c. di M. Praz, Firenze, Fusi, 1949.

E. Chinol, *T.S. Eliot*, Napoli, Liguori, 1958.

T.S. Eliot, *Poesie*, a c. di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1961.

T.S. Eliot, *La terra desolata*, a c. di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982.

E inoltre le traduzioni di G. Baldini in *Poeti americani*, a c. di G. Baldini, Torino, De Silva, 1949; di C. Izzo in *Poesia inglese contemporanea*, a c. di C. Izzo, Parma, Guanda, 1950; di A. Rizzardi in *Le più belle pagine della letteratura nord-americana*, a c. di C. Izzo, Milano, Nuova Accademia, 1960.

nato da essa da consentirgli la tacita presunzione dell'eroismo, in virtù stessa del distacco emotivo. Diversamente dall'io del *Portrait*, l'io di *Prufrock* potrà continuare l'opera di disvelamento ironico di sé senza scruoli e senza ripensamenti. Anzi, è forse proprio grazie all'ironia che l'io di *Prufrock* può sopravvivere alla disgregazione di sé.

L'ironia del *Portrait* va scemando con il procedere dell'azione poetica, e mette a nudo il percorso parabolico della crisi dell'io, con il momento di massima maturità coincidente con quella domanda finale, in cui ogni ironia è svanita. La domanda stessa implica la riconsiderazione su base etica di quell'ironia sostenuta che ha segnato l'atteggiamento del giovane nei confronti della Lady.

L'ironia di *Prufrock* è invece un'ironia programmatica che informa il testo dall'inizio alla fine, senza che l'atteggiamento ironico sia soggetto a sensi di rimorso o a momenti di crisi. Qui l'ironia fa parte del tessuto stesso dell'opera, un modo di porsi di fronte all'esistenza, secondo la concezione kierkegaardiana dell'ironia permanente e totale¹, che è la spia di una più profonda *Weltanschauung* privata, sottaciuta ed enigmatica per lo meno nella stessa misura in cui sono ambigue le molle che fanno scattare nell'io la visione ironica. Nel *Portrait* l'ironia è un atteggiamento posto per essere sospettato, ritrattato, è il centro tematico della crisi. In *Prufrock* l'ironia è il criterio valutativo su cui si fonda ogni considerazione, ogni giudizio; ma invece di essere un punto di riferimento fisso essa è, paradossalmente, fluttuante e inafferrabile. Dall'ambiguità insita nel paradigma ironico deriva la difficoltà di definire la visione dell'esistenza che la determina così come la psicologia dell'io che tale visione concepisce².

Inizieremo questa indagine con l'analizzare (1) la struttura ironica di *Prufrock*; passeremo poi a considerare vari aspetti e applicazioni dell'ironia: (2) l'ironia della forma, (3) l'ironia della struttura disgressiva, (4) l'ironia del modello mitico, (5) l'ironia della teatralità, (6) l'ironia come distanziamento.

¹ Cfr. S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, London, Collins, 1966.

² Un aspetto dell'ironia eliotiana che esula dall'ambito della nostra indagine è il suo rapporto con la poesia di Laforgue. Sono utili in proposito i contributi di C.M. Shanahan, «Irony in Laforgue, Corbière and Eliot», *Modern Philology*, 1955, pp. 117-28 e di F. Searle, «Eliot and Nineteenth-Century French Poetry», in *Eliot in Perspective*, ed. by G. Martin, London, Macmillan, 1970, pp. 45-61.

La struttura ironica

L'ironia di *Prufrock* inizia, come è noto, sin dal titolo. È un'ironia non appariscente, di carattere contestuale, che si svelerà al lettore soltanto con il procedere della fruizione del testo. Il monologo apparirà pian piano come un canto di *amore mancato*, di incapacità d'amore, più che un canto d'amore, come invece promette il titolo³. Un canto d'amore, oltretutto, prospetterebbe un destinatario, un'amata, la cui esistenza invece la realtà del testo mostrerà assai dubbia. Alla fine, il canto d'amore — come osserva A.D. Moody — si rivelerà un'elegia che *Prufrock* dedica a se stesso⁴.

L'imbarazzo prodotto dall'iniziale *J* puntata davanti al nome proprio⁵, che capovolge l'uso inglese (e anche tedesco), dura poco, superato dall'impatto con la durezza del cognome: «Prufrock». L'evocazione fonica di *rock* ('roccia') sembra contraddire la dolcezza del «canto d'amore». L'idea stessa dell'amore è dapprima allontanata dal senso di eccessivo pudore (*prudery*) richiamato dal suono |pru| di «Prufrock», poi contrastata da *frock* ('abito talare'), un'immagine incompatibile con l'amore dei sensi. Ma «Prufrock» si fa anche scomporre fonicamente in *proof* ('prova', 'evidenza') e *rock* ('roccia'), come a indicare che la saldezza del personaggio è evidente. È vero invece, ma lo si scoprirà più avanti nel testo, che *Prufrock* è tutt'altro che un carattere saldo e sicuro di sé. E non si può negare che la sua incertezza e la sua inconcludenza non siano veicolate anche dall'allusione fonica di «Prufrock» a *poof* (*slang* per 'omosessuale', 'vigliacco', 'inconcludente'). L'effeminatezza sarebbe veicolata, poi, da un'altra accezione di *frock* ('abito da donna' o 'da bambino'). Il contrasto esistente nel nome stesso di «Prufrock», fra saldezza ed effeminatezza, sembra confermare il senso di tensione e rove-

³ C.C. Walcutt legge il «Love Song» come la meditazione su una proposta di matrimonio che *Prufrock* non osa fare (cfr. «Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock*», *College English*, 1957, pp. 71-72).

⁴ Cfr. A.D. Moody, *Thomas Stearns Eliot. Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 36.

⁵ G. Smith annota che questa «obtrusive initial J» ricorda il modo in cui si firmava Eliot: T. Stearns-Eliot (cfr. *T.S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 17).

sciamento già anticipato da «J. Alfred» per «Alfred J.». L'intenzione ironica del titolo sta anche, come è già stato osservato, nell'indicare «peccatamente l'identità anagrafica, surrogato e simulacro di una personalità disgregata e distrutta»⁶.

Il titolo è dunque legato al testo da un intento ironico che si può scoprire soltanto a lettura avanzata. Ma l'ironia strutturale unisce anche il titolo all'*epigraph* dantesca che fa da cappello al monologo drammatico. Il conte Guido da Montefeltro, il personaggio che Dante incontra nell'*Inferno* (XXVII, 61-66), e che pronuncia i versi del motto, è punito nell'VIII cerchio per essere stato il cattivo consigliere di papa Bonifacio VIII. Ciò anticipa la realtà di Prufrock, questo cattivo consigliere di sé, ma si riaggancia anche al titolo, e precisamente al nome «Alfred», che deriva dall'anglosassone *aelf+ræd* ('consiglio degli elfi' o 'elfo in consiglio'). Poiché gli elfi erano considerati spiriti per lo più benefici, «Alfred» vale per 'buon consigliere'. Dunque una contraddizione ironica fra titolo e motto. Per una volta, il detto «nomen omen» sembra non calzare. Alfred, buon consigliere di nome, non lo è di fatto, e ce lo confermano tanto il motto quanto il testo. Un accenno ironico al suo ruolo di consigliere mancato Prufrock lo farà quando, riconoscendosi non all'altezza del principe Amleto, si dichiarerà invece in grado di ricoprire il ruolo di consigliere del principe: «one that will do/To.../Advise the prince» (vv. 111-14). È ricordando il significato di «Alfred», oltre che per il controvalore del motto, che si coglierà il senso ironico delle parole di Prufrock. Egli non potrebbe consigliare il principe Amleto, visto che non sa consigliare neppure se stesso. Prufrock non è personaggio che aspiri a ruoli di responsabilità; nota John Berryman che come Guido da Montefeltro pretendeva l'assoluzione ancor prima di aver commesso il peccato così Prufrock pretenderebbe di sapere in anticipo se la risposta alla sua dichiarazione sarà positiva o negativa: non vorrebbe correre rischi⁷.

⁶ F. Gozzi, *La poesia di T.S. Eliot da «Prufrock» a «The Waste Land»*, Pisa, Libreria Editrice Athenaeum, 1976, p. 25.

⁷ Cfr. J. Berryman, «Prufrock's Dilemma», in *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, p. 271.

E, a proposito di epigrafi e di ironia, vale la pena di ricordare le parole del motto premesso alla raccolta *Prufrock and Other Observations*:

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

(Dante, *Purgatorio*, XXI, 133-36).

Come Stazio tenta inutilmente di abbracciare l'ombra di Virgilio, creandolo cosa salda, così Prufrock impone come salda realtà il prodotto dei propri pensieri. Nei versi, inoltre, si possono scorgere anche altri riferimenti di ironica consapevolezza al personaggio di Prufrock, sia per «l'amor ch'a te mi scalda», affetto assai tiepido nel personaggio eliottiano, sia per quel «nostra vanitate», che sottolinea ironicamente la posa di umiltà di cui si dirà più oltre.

La forma del monologo drammatico consente a Eliot di raggiungere, attraverso l'assunzione di una maschera, quel distacco estetico che tanto gli sta a cuore. Per contro, la maschera presenta situazioni ad alto grado di soggettività. Nell'esprimersi il personaggio si rivela, rivela il proprio modo di essere, di pensare, di sentire, e rivela i conflitti in cui si dibatte. La soggettività del punto di vista è in contrasto ironico con il titolo della raccolta a cui *Prufrock* appartiene: *Prufrock and Other Observations*, un titolo che, come nota George Williamson, suggerisce invece «the observer and an objective attitude»⁸.

Il primo verso di *Prufrock*, «Let us go then, you and I», introduce l'io lirico e un tu che non sapremo mai chi sia. Forse una donna, forse è semplicemente l'io che si rivolge a una parte sdoppiata di sé. In ogni caso, l'invito dell'io al tu ad andare insieme ovunque esso mediti di andare contraddice in più sensi l'epigrafe e il suo contesto originario. Innanzitutto, «Let us go» sembra indicare il desiderio di Prufrock di

⁸ G. Williamson, *A Reader's Guide to T.S. Eliot*, London, Thames & Hudson, 1967 (2nd ed.), p. 51. G. Melchiorri osserva comunque che il ruolo dell'osservatore è quello che Eliot sceglie per se stesso (cfr. *The Tightrope Walkers. Studies of Mannerism in Modern English Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956, p. 105, trad. it. *I Finamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963, p. 127).

andarsene per non essere costretto ad assistere alla propria confessione. L'invito sembra anche negare la convinzione di Guido che Dante/Prufrock non possa lasciare quell'inferno di cui egli stesso è prigioniero. E già il titolo nega ironicamente l'epigrafe (questa volta ai danni di Prufrock), in quanto, non rispettando il desiderio di segretezza di Guido, risponde alla domanda di Dante («Ora chi se' ti priego che ne conte») e rivela al mondo il nome di Prufrock, non meritevole di fama.

L'invito dell'io al tu a muoversi contraddice in più sensi anche il contesto, innanzitutto perché l'io dimenticherà ben presto il «tu» e se ne andrà da solo percorrendo i propri sentieri mentali fino alla fine. Solo di rado l'io si ricorderà dell'esistenza di un «tu» personale, che non sia il mero «you» generico — e quindi *in primis* autoriflessivo — dei vv. 27, 30, 56. I richiami al v. 31 («time for you and time for me») e ai vv. 75-78:

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.

e poi ai vv. 96-98:

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,

sono richiami incidentali, utili a ricordare all'io (e al lettore) la presenza di un ascoltatore, forse la maschera di un ascoltatore. Per il resto, l'io se ne andrà vagabondando solitario con la fantasia, senza sentire l'obbligo di dar compimento a quell'invito iniziale, «Let us go», ad *agire insieme*.

Verrà il momento, però, in cui Prufrock si renderà conto della propria solitudine, e nella caduta avrà bisogno di non sentirsi più solo. Allora si ricorderà del «tu» e, con sottile abilità, contrabbanderà una nuova azione da compiere insieme:

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 (vv. 129-31).

L'io ristabilisce il contatto con il «tu», coinvolgendolo nuovamente nel proprio discorso. Ora l'io e il tu, insieme, potranno finalmente compiere l'azione prefissa. Certo non è privo di ironia che l'io, ritrovandosi solo nel momento della massima caduta, cerchi una compagnia che gli renda meno angoscioso l'annegamento: «and we drown».

Il primo verso, con il suo invito ad andare, a muoversi, ha altri richiami di carattere intertestuale. Angelo Righetti ha riconosciuto il Swinburne di *A Leave-Takings*, con il suo «Let us go» ripetuto sei volte, all'inizio di ogni strofe. Anche qui c'è la fuga nella morte per acqua:

Though all the waves went over us, and drove
Deep down the stifling lips and drowning hair⁹.

Viene alla mente anche *The Forsaken Mermaid* di Matthew Arnold che si apre con:

Come, dear children, let us away;
Down and away below!¹⁰

per un ritorno alle profondità del mare. Ma risuona anche un richiamo a *The Lake Isle of Innisfree* di W.B. Yeats: «I will arise and go now, and go to Innisfree», in cui l'io lirico si ripromette di riparare in un'isoletta tranquilla per condurvi un'esistenza alla Thoreau. Yeats sogna una vita a contatto con la natura, mentre in realtà è a contatto con la metropoli. Quello di Yeats è un sogno, ma non impossibile da realizzare.

Un altro richiamo letterario il primo verso sembra averlo a un sonetto di Dante, il famoso:

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vassel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio,
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,

⁹ Cfr. A. Righetti, *Distico eliotiano*, Verona, Il segno, 1984, pp. 29-30.

¹⁰ T.S. Eliot definisce *The Forsaken Mermaid* una «charade», («Matthew Arnold», in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 105).

anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse l' disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer delle trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.

Vi sono vari motivi per cui si può pensare il sonetto dantesco come sottinteso dal testo eliotiano¹¹. Il «then» dell'inizio di *Prufrock* («Let us go then, you and I») presenta il primo verso come prosecuzione di un discorso già iniziato altrove: forse la prosecuzione dell'epigrafe. Può essere che Prufrock voglia smentire ironicamente la convinzione di Guido Montefeltro che Dante non potrà lasciare l'Inferno. Ma potrebbe essere la prosecuzione del sonetto dantesco proposto, sottinteso al testo, come se Prufrock l'avesse pensato. Si noterà, ad esempio, una strana analogia fra questo e l'inizio di *Prufrock* in cui, pure, si riconosce la forma

¹¹ «I took the usual adolescent course with Byron, Shelley, Keats, Rossetti, Swinburne», affermava T.S. Eliot nella prima delle sue conferenze a Harvard fra il 1932 e il 1933, poi raccolte in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, (p. 33). Negli anni di studio a Harvard (1906-10) Eliot si avvicinò a Dante, che poté leggere nella traduzione di D.G. Rossetti in *The Early Italian Poets* (1861; rist. con il titolo *Dante and His Circle*, 1874). È interessante notare la traduzione rossettiana dei vv. 7-8 del sonetto dantesco sopra riportato: «But we, observing old companionship, / To be companions still should long thereby» (D.G. Rossetti, *Poems and Translations*, London, Dent, 1940, p. 326). «companions», infatti, è il termine usato da Eliot per definire il «tu» di *Prufrock* (cfr. K. Smidt, *Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*, London, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 85).

Altri collegamenti fra Dante e *Prufrock* li cerca E. Arden in «The Echo of Hell in *Prufrock*», *Notes and Queries*, 1958, pp. 363-64 e F.W. Locke in «Dante and T.S. Eliot's *Prufrock*», *Modern Language Notes*, 1963, pp. 51-59.

Per l'influenza di Dante su Eliot, si veda il fondamentale studio di M. Praz, «T.S. Eliot e Dante», in *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Roma, Tummolini, 1942, pp. 239-67 (già in *Southern Review*, II, 3, 1937). Utili per seguire il percorso culturale eliotiano sono anche: E. Pound, *The Spirit of Romance*, London, Dent, 1910 e lo stesso saggio eliotiano «Dante» (1929), in *Selected Essays*, pp. 237-67.

del sonetto (anche se elaborata in modo non convenzionale): i primi 14 versi sono appaiati, con due eccezioni, a rima baciata, e il distico finale è la chiusura del sonetto shakespeareano, anche a rima baciata. Al sonetto dantesco conducono altri elementi: ad esempio, il fatto che l'epigrafe sia dantesca; il fatto che l'allocutore del sonetto, Guido, abbia lo stesso nome del locutore dell'epigrafe; l'anafora «Let us go» che sembra voler riprodurre anche nel testo una figura retorica amata da Dante; il fatto che la chiusa di *Prufrock*, «we drown», sia in consonanza con l'idea del sonetto di trovarsi in un «vase!» e andar per mare. L'*imagery* acqua ha anzi in *Prufrock* una funzione strutturale.

Sia il sonetto dantesco che la poesia di Yeats, *Innisfree*, sono veicoli di un sogno: un viaggio che li porti per mare, o per lago; per acqua, comunque. Ma, a differenza dei versi di Yeats, quelli di Dante sono espressione di un'utopia. Egli parla del «buon incantatore», sogna di poter parlare «sempre d'amore». È una situazione idealizzata al massimo. Sia in Yeats che in Dante, tuttavia, il desiderio è di muoversi verso un ideale positivo. E questa è l'impressione che desta anche il primo verso di Eliot, confermata dalla bellissima metafora del secondo verso. Dal terzo verso, però, si è costretti a notare una brusca inversione di tendenza che trasforma l'apparente ideale utopico in una realtà distopica. Così, l'immagine accattivante del viaggio per acqua, in Yeats e in Dante, si rovescia in Eliot con effetto di ironia drammatica, attraverso immagini di una realtà acqua degradata («lingered upon the pools that stand in drains», v. 18), fino all'immagine finale dell'annegamento, al fondo di un'utopia che si rivelerà gradatamente per il suo opposto. È l'inferno di Prufrock (già prefigurato da quello di Guido da Montefeltro) di fronte al quale il «Let us go» risulta un'ironica simulatio¹², un'apparente resa alle ragioni dell'immaginario interlocutore da cui presto l'io si riprende mostrando, proprio attraverso le immagini distopiche, come non valga la pena di muoversi.

L'esortazione iniziale, «Let us go», comunica un sicuro atteggiamento attivo e una volontà dinamica, ribaditi da una mèta ideale e romantica, che è fatta passare in modo subliminale, e ingannevole, tramite il secondo verso. Non gratificando infatti i vv. 2 e 3 l'aspettativa concernente

¹² Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Mulino, 1969, pp. 238-39.