

Tra ironia e *pathos*: *Inventions of the March Hare* di T. S. Eliot

di Arianna Antonielli

Durante l'estate del 1910, T. S. Eliot inizia a trascrivere su di un taccuino le poesie che ha composto a partire dall'autunno del 1909, utilizzando tale *Notebook* come una sorta di album per i suoi primi esperimenti poetici¹. Il taccuino, dal titolo *Inventions of the March Hare* (IMH), viene impiegato dal poeta fino al 1917. Alcuni mesi prima dell'edizione di *The Waste Land* (1922), Eliot dona il manoscritto di quest'ultima al suo benefattore John Quinn, mentre gli vende il *Notebook* contenente circa 50 poesie per 140 dollari, pregandolo però di non consegnarlo alla stampa. Da quel momento in poi, di IMH viene persa ogni traccia ed è soltanto nel 1968, tre anni dopo la morte del poeta, che la Berg Collection della New York Public Library rende noto il ritrovamento non solo del manoscritto della *Waste Land*, ma anche del suddetto taccuino².

Gli *early poems* eliotiani, provenienti sia dal *Notebook* che da alcune *loose leaves*³, sono stati quindi pubblicati, per la prima volta, il 9 aprile del 1996 da Christopher Ricks, in una raccolta dal titolo *Inventions of the March Hare*⁴. La maggior parte di questi versi erano inediti.

Di grande interesse poetico, i componimenti del *Notebook* delineano il percorso di quella che è stata la *Bildung* artistica e umana di Eliot, attraverso una fitta trama di simboli, immagini e metafore; una trama modulata da tonalità patetiche e ironiche, oscene e visionarie, che si dipana lungo «blind alleys» e «vacant lots» alla ricerca di una «overwhelming question» mai pronunciata; e in questa fitta ragnatela linguistico-immaginifica, la follia («as mad as a March Hare»⁵) diventa la prospettiva privilegiata, con cui le maschere eliotiane osservano il mondo che ruota loro attorno; non solo, diventa soprattutto il loro modo di vivere, catturate in una sorta di *ennui* baudelairiana, e il loro modo di essere, frantumate in una varietà indefinita di coscienze e personalità. È una società caduta quella che il poeta rappresenta nelle sue prime poesie, composta da una moltitudine di *personae* schizofreniche e alienate che si muovono come marionette. Una realtà immersa nella rovina, dove il panorama quotidiano inquieta l'occhio dello spettatore e il familiare si fa *unheimlich*.

I

Lo squallore urbano

In *IMH* è possibile rintracciare le primissime modulazioni del tema della rovina, che costituisce la struttura portante e il filo conduttore degli *early poems*. La rovina, nel giovane Eliot, è innanzitutto sinonimo di squallore urbano, nella misura in cui la città si trasforma in uno specchio capace di riflettere il vuoto interiore dell'uomo moderno. Lo scenario che vi appare è, infatti, grigio, spesso immerso nel fango prodotto da una pioggia quasi incessante, talvolta deserto e talaltra affollato di individui ancora più squallidi della realtà in cui vivono. Un *paysage sinistre* di cui si avverte immediatamente la presenza in *First Caprice in North Cambridge* (1909), ambientato in una cittadina squallida e caliginosa, connotata per lo più da elementi negativi o, nel migliore dei casi, neutri. Focalizzando l'attenzione sul panorama urbano che si prospetta ai vv. 1-3 e 5-9, è possibile scorgere in questo uso multiplo di immagini che si intersecano un quadro fatto di desolazione e morte:

A street-piano, garrulous and frail;
The yellow evening flung against the panes
Of dirty windows: and the distant strains
Of children's voices, ended in a wail.

Bottles and broken glass,
Trampled mud and grass;
A heap of broken barrows;
And a crowd of tattered sparrows
Delve in the gutter with sordid patience,

Oh, these minor considerations!...⁶.

La struttura paratattica rende molto complesso l'andamento verbale del componimento ed è dovuta, probabilmente, alla volontà del poeta di non descrivere attraverso azioni o eventi, ma attraverso frammenti visivi o auditivi. Infatti, il quadro è composto unicamente di una serie di immagini che, qui come altrove, sono per lo più negative, a partire dal pianoforte che emette una melodia stridula e fragile⁷, e dalla sera gialla che cala fino all'altezza di finestre i cui vetri sono sporchi, per poi passare alle voci dei bambini, definite non solo lontane ma anche lamentose. E, ancora, vi sono bottiglie e vetri rotti, fango ed erba calpestati, «a heap of broken barrows» (immagine, quest'ultima, che sembra anticipare lo «heap of broken images» di *The Waste Land*, I, 22) e, infine, una folla di passerì sbrindellati che scavano e ricercano pazientemente nel fango qualcosa di ignoto. Primo e unico segno di vita, questi passerì antropomorfizzati scavano non con curiosità o rapidità, ma «con sordida pazienza», come si conviene agli unici personaggi di uno scenario desolato;

uno scenario da cui la voce monologante si allontana repentinamente, con un intervento ironico attraverso il quale intende probabilmente stemperare le proprie emozioni, determinate da tanto squallore, a delle banalissime «considerazioni minori».

Analizzando il lessico, è possibile notare come alcuni termini siano reiterati con particolare frequenza, fino ad acquisire un indubbio valore simbolico. La parola viene catturata in tutte le sue potenzialità espressive ed è capace di evocare nella mente del lettore non solo l'immagine ad essa correlata, ma i colori e i profumi che vivono in tale immagine, in una perfetta alchimia visiva, tattile e sensuale. L'aggettivo *yellow*, per esempio, diventa l'elemento cromatico per eccellenza in queste poesie (raramente alternato al grigio) e reca con sé delle associazioni tutt'altro che implicite: giallo è l'autunno, è la sera cittadina con le sue luci che illuminano l'aria inquinata ma, ancor peggio, è il colore della putrefazione, della malattia e della morte. Ecco perché il giallo, sinonimo di morte, si può trovare accanto all'aggettivo *broken*, che è accompagnato, a sua volta, da una serie di oggetti che esprimono il degrado in cui versa il mondo moderno; una rovina che è simbolo di morte in città affollate di persone, in cui l'uomo è sì segno di vita ma è anche un punto attorno al quale ruotano solo dei *broken objects*. Segnale privilegiato di un mondo infranto, *broken* sembra essere il filo conduttore, a livello lessicale, di tutta l'opera eliotiana. La sua chiara determinazione iconica illumina la visione che il poeta ha della società moderna, soggetta a un lento processo di disintegrazione in cui ogni oggetto, e di conseguenza ogni senso, è frantumato in mille pezzi⁸.

Vi è poi un sostantivo nel *Notebook* che non ha soltanto il suo significato referenziale, ma costituisce anche un paradigma semantico, con le sue molteplici accezioni, ed è *window*. La finestra appare in alcune poesie come una protezione, un divisorio che separa l'interno dall'esterno e infonde sicurezza nell'uomo timoroso di agire e di entrare in contatto con tutto ciò che si trova al di fuori delle mura domestiche⁹; in altre poesie, invece, diventa il mezzo e la condizione stessa per raggiungere la visione¹⁰. Ma vi è anche un'altra possibilità, e si verifica quando la finestra si rivela inadeguata all'osservazione, e questo è esattamente ciò che avviene nella poesia sopra riportata, poiché «the panes / Of dirty windows» (vv. 2-3) rendono sicuramente difficile la visione dei bambini, che dovrebbe essere descritta a livello sintattico dopo i due punti e che invece non compare affatto. La sua assenza è dovuta, infatti, ai vetri delle finestre che, a causa della loro sporcizia, impediscono di vedere ciò che vi è al di là, e cioè i ragazzini, dei quali si possono udire soltanto le voci lamentose.

Ma non è soltanto la visione dei bambini a risultare piuttosto vaga (o meglio a non esserci affatto), perché vaga è la poesia stessa, con la sua atmosfera quasi onirica. In modo analogo, se non fosse per il titolo che contestualizza il luogo, non sarebbe mai possibile capire a quale città Eliot intenda riferirsi,

perché non vi è alcun simbolo o riferimento culturale atto a rappresentare metonimicamente tale luogo. Evidentemente, lo scopo del poeta non è quello di conferire alla suddetta località degli attributi spazio-temporali per differenziarla o paragonarla ad altre, ma quello di voler trasferire questo piccolo palcoscenico in rovina nel palcoscenico del mondo. I paesaggi che troviamo in *IMH* sono infatti differenziati unicamente da un nome che viene loro attribuito e che dà al lettore l'impressione di trovarsi in un luogo diverso da quello del componimento precedente, per fargli poi scoprire che tutte le strade imputridite da un miscuglio di fango e rottami, oppure incupite da personaggi che si trovano sempre su una qualche soglia (simbolo del margine, del filo su cui camminano, del limite tra il fuori e il dentro), sono sempre la stessa strada; un'unica strada che appartiene a un'unica città, il mondo.

2

La strada e il *promeneur solitaire*

È stato precedentemente sottolineato come la finestra assuma in Eliot svariate valenze semantiche. È necessario a questo punto mettere in luce il suo ultimo significato, o meglio, il suo ruolo forse più importante: essa diventa in molte poesie il diaframma attraverso cui il poeta ci permette di vedere e capire lo spazio interno e quello esterno. Vi sono infatti dei componimenti in cui essa non appare soltanto come lo strumento che permette all'occhio del protagonista e a quello del lettore di vedere, ma diventa l'occhio stesso. Da questa *finestra-occhio* dipinta in una *casa-volto* o *casa-uomo*¹¹ è possibile scorgere sia il panorama esterno sia quello interno, ma sempre urbano, degradato e/o ironizzato. In altre parole, quando l'occhio del poeta, venuto a coincidere con la finestra, rivolge lo sguardo dentro se stesso, ciò che vede è spesso un salotto con dame in abiti eleganti, che stanno servendo tè in tazze di preziosa porcellana accanto a gentiluomini intenti a gustare i loro sigari, e anche questa è una visione urbana perché nessuno di questi elementi potrebbe far parte di un contesto naturale. Quando, invece, la finestra-occhio si apre verso l'esterno, o anche quando essa non è presente e la visione è data grazie ai veri occhi dell'io monologante intra-omodiegetico¹², lo scenario che si dipinge è sempre quello cittadino: è un orizzonte immerso nella nebbia, fatto di tetti, case e marciapiedi e, soprattutto, di strade, percorse da uomini soli. La strada è infatti l'unico palcoscenico del *promeneur solitaire*¹³ e lo specchio della sua realtà degradata.

In *Prufrock among the Women*¹⁴, il primo abbozzo della celebre poesia, il paesaggio urbano appare come tetra sinfonia di luci, colori e immagini, e il tema del viaggio emerge subito, in quanto il componimento ha inizio proprio con il verbo di movimento *go* che, ripetuto per ben tre volte attraverso l'esortazione anaforica «Let us go» e collegato a «evening», rappresenta, come in altre poesie, il momento del cammino (vv. 1-3):

...Let us go then, you and I
 When the evening is spread out against the sky
 Like a patient etherized upon a table¹⁵.

Tuttavia, il fatto che l'allocutore senta la necessità di reiterare il suo invito ad andare, fa pensare che né lui né l'allocutario abbiano realmente intenzione di muoversi. Infatti, ripetendo solo verbalmente l'esortazione, l'io sembra procrastinarla all'infinito al fine di ritardare e possibilmente non adempiere tale azione all'interno di uno scenario che, per di più, non ha niente di romantico e non è affatto ideale per il suo "canto d'amore". Inoltre, il suo ipotetico desiderio di non agire sembra confermato dall'immagine della sera come paziente anestetizzato che, in quanto tale, è simbolo di inazione¹⁶.

In modo ancora più compiuto che in *Prufrock among the Women*, è in *Prufrock's Pervigilium*¹⁷ che il tema della rovina si fonde perfettamente con quello della strada. Qui Prufrock si trasforma mentalmente in un anziano *promeneur solitaire*, ma non è possibile decidere se egli intraprenda realmente il cammino di cui parla o se lo abbia soltanto immaginato nella speranza di convincersi ad agire¹⁸. Tuttavia, sia che Prufrock non si sia mai avventurato di sera per delle viuzze strette, sia che abbia realmente visto ciò di cui parla, queste visioni immaginarie sono di grande valore perché delineano la *Weltanschauung* del poeta e sottolineano ancora una volta l'intima unione che intercorre tra la strada, il degrado urbano e l'uomo (vv. 1-7):

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
 And seen the smoke which rises from the pipes
 Of lonely men in shirtsleeves, leaning out of windows.
 And when the evening woke and stared into its blindness
 I heard the children whimpering in corners
 Where women took the air, standing in entries –
 Women, spilling out of corsets, stood in entries
 [...] ¹⁹.

Ecco dunque che, dalla via, il *promeneur* osserva ciò che si prospetta dinanzi a lui: un orizzonte fatto di marciapiedi, abitazioni e tetti, un mondo immerso nella nebbia, abitato da donne discinte, uomini in maniche di camicia e bambini disumanizzati, privati della loro concretezza e connotati metonimicamente solo da una voce piagnucolosa (come in *First Caprice in North Cambridge*).

È dunque la strada il vero luogo di origine e di appartenenza della rovina che, in quanto tale, trova la sua realizzazione più compiuta attraverso gli occhi di un personaggio, il *promeneur*, che ha fatto della strada la sua dimora e di questa miseria il suo cibo. Ma la strada e il *promeneur* ne sono gli unici testimoni e/o responsabili?

Il salotto borghese

Una delle preposizioni maggiormente adottate dal poeta in questi primi testi è *across*²⁰. Nell'universo eliotiano, in cui il margine tra il fuori e il dentro è piuttosto sfumato, questa preposizione diviene lo strumento lessicale più idoneo a rappresentare il superamento di tale confine, unendo la realtà esterna della strada e quella interna del salotto borghese. Occorre dunque passare, di nuovo, attraverso i vetri della finestra per varcare la soglia che separa questi due mondi, che sono quanto mai lontani e diversi. Infatti, mentre lo spazio all'interno dei «window panes» è raffinato e ordinato, la realtà al di fuori delle mura domestiche, in particolare la realtà della strada, è violenta e degradata.

Il componimento che forse meglio di ogni altro rappresenta il raffinato ambiente borghese è *Interlude in London*, dove la *speaking voice* si fa ironica e accusatoria. È una voce di biasimo verso uomini capaci di costruirsi dimore eleganti soltanto per potervi celebrare i propri rituali e mascherare le proprie nature; uomini in grado di vivere in dimore che, quasi ossimoricamente, non servono affatto a mantenere il calore dell'ambiente domestico, ma a disperderlo, tanto da ibernare chiunque vi si trovi all'interno (v. 1). Come prigionieri, essi vivono sì, ma attraverso i «window panes»; il vetro della finestra che permette al *borghese* di vedere la strada e all'uomo della strada di vedere il salotto diventa il mezzo necessario a entrambi per scoprire l'altra parte di sé (vv. 1-3):

We hibernate among the bricks
And live across the window panes
With marmalade and tea at six
[...] ²¹.

Al v. 3 scopriamo poi la consuetudine forse più borghese del popolo anglosassone: la degustazione del tè, da compiersi ogni giorno alla stessa ora. L'importanza che tale abitudine assume per i membri di questa classe è espressa dal verbo «live» (v. 2), che non solo regge il sintagma preposizionale «across the window panes» (v. 2), ma anche il seguente, che è appunto «with marmalade and tea at six». Ora, omettendo per un attimo il primo sintagma e unendo il verbo al secondo, si otterrebbe un altrettanto probabile ma ironicamente significativo «live with marmalade and tea at six»: il tè e la marmellata serviti alle sei diventano elementi indispensabili al sostentamento del «we»²².

Inoltre, cambiando nei primi tre versi l'oggetto che è strumento dell'ironia eliotiana («bricks» → «window panes» → «marmalade and tea») mutano anche lo spazio e la prospettiva, che da esterni diventano interni: il mattone rappresenta la sfera più esteriore del mondo borghese, cioè la casa; la finestra costituisce sempre il tramite tra la realtà esterna e quella interna; il tè simbo-

leggia, paradossalmente, l'esistenza interna e quindi più intima di quest'uomo. Il crescendo ironico è inoltre inversamente proporzionale al valore contenutistico dei primi tre versi, perché l'ironia raggiunge il suo apice al v. 3, mentre la profondità semantica e la solennità diminuiscono dal v. 1 al v. 3, così che la climax ironica (la marmellata e il tè alle sei sono elementi indispensabili all'uomo) viene a coincidere con l'anticlimax semantica o contenutistica che si ha sempre al v. 3.

Ai vv. 4-8, la prospettiva si fa ancora più specifica e interiore, poiché l'accusa è ora diretta esclusivamente all'essere umano, e non più alle sue abitudini e al suo *milieu*:

Indifferent to what the wind does
 Indifferent to sudden rains
 Softening last year's garden plots

 And apathetic, with cigars
 Careless, [...] ²³.

L'aggettivo *indifferent* diventa l'attributo principale dell'uomo eliotiano. Egli è indifferente all'azione del vento che muta il paesaggio e alle piogge improvvise che fanno rinascere la terra. Tutto ciò che conta, agli occhi di questo sempre più definito «we», è condurre una vita apatica e sterile, perché è un essere incapace di contemplare la natura che rinasce e rinascere con lei ²⁴.

4

Due palcoscenici sovra-opposti per un unico protagonista

L'esistenza borghese descritta dal poeta in queste poesie non è altro che la vita piatta e noiosa di Boston, nella cui atmosfera opprimente egli ha saputo trovare spunti interessanti per dare avvio alla composizione di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in cui ha saputo rappresentare un diverso panorama borghese e, soprattutto, unire i due luoghi e le due *personae* che abbiamo incontrato.

A partire dalla prima stanza di *Prufrock among the Women*, l'io si fa portavoce di quella che sembra essere, ai suoi occhi, una profonda verità: il pericolo che sta nell'attraversare qualunque strada, perché ognuna «ti conduce verso una domanda sconcertante» (v. 10). Paradossalmente, però, questa domanda sembra portare Prufrock in un mondo completamente diverso da quello violento e povero della strada: egli fa infatti il suo ingresso nel *milieu* raffinato e femminile di un salotto borghese.

La prima visione ha per oggetto le donne o, meglio, delle donne che camminano. Quest'immagine dà ovviamente spazio all'ironia, perché se la ricerca predilige il movimento, «the women» potrebbero essere in procinto di adempiere alla loro *quest*. Una ricerca sicuramente originale, dal momento che

prende avvio all'interno di un ambiente chiuso e limitato. L'ironia si fa ancora più acuta quando, al v. 14, Prufrock sottolinea che le donne parlano di Michelangelo, suggerendo implicitamente la sterilità di tale conversazione compiuta sgombrando da una stanza all'altra:

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo²⁵.

L'incapacità di agire che si manifesta attraverso le chiacchiere delle donne e il loro "non-movimento" nell'andare e venire rappresenta un altro simbolo di questo *milieu*; una paralisi che cattura lo stesso Prufrock, il quale, ai vv. 23 e 37, sembra volersi assicurare che c'è tempo per tutto, riducendosi in tal modo a una sterile attesa: «And indeed there will be time»²⁶. Del resto, egli porta già in sé i segni del "contagio", come provano il suo abbigliamento (vv. 42-43, «My morning coat, my collar mounting firmly to the chin / My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin»²⁷) e le sue stesse parole (v. 51, «I have measured out my life with coffee spoons»²⁸). Infatti, dopo avere utilizzato gli strumenti propri dei borghesi, Prufrock si rende conto che le loro armi non possono sondare il suo io né, tanto meno, carpirne la verità.

Così, al v. 1 del *Pervigilium* si assiste alla metamorfosi di questo personaggio che, abbandonata la maschera del *borghese*, indossa i panni del *promeneur-observateur*: «*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets*». Tuttavia, come abbiamo notato *en passant*, il cambiamento di Prufrock sembra avvenire soltanto a livello mentale: la sua mancanza di coraggio nell'osare gli impedisce di essere un *promeneur* e la sua capacità di guardare al di là della superficie gli vieta di divenire un vero borghese. Ecco allora che Prufrock, borghese fallito, richiama alla mente il party e le sue conseguenze, considerandolo infatti la causa del suo indugiare, della sua incapacità di condurre il momento alla crisi (*[The Love Song of J. Alfred Prufrock, resumed]*, vv. 5-6):

Should I, after so many cakes and ices
Have the strength to force the moment to its crisis?²⁹

E ancora, ai vv. 16-19, eccolo che si pone la domanda forse più importante:

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 toward some overwhelming question –
[...]³⁰.

Prufrock vorrebbe sconvolgere queste donne con la sua misteriosa domanda, distruggendo così il loro falso mondo e denudandole, definitivamente. Ma

non può farlo, perché è incapace di agire, di comunicare e, soprattutto, perché sa che le sue parole non avrebbero alcun effetto su queste donne, troppo radicate nelle loro abitudini per poter comprendere il suo gesto.

Allora cambia di nuovo contesto, indossa forse per l'ultima volta la maschera del *promeneur* e riformula la stessa domanda, unendo alla fine il polo della strada con quello del salotto (vv. 25-29):

Would it have been worth while
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets
 After the novels, after the teacups, and the skirts that trail along the floor,
 And this, and so much more
 – It is impossible to say just what I mean!³¹

Ma il risultato è lo stesso: la *overwhelming question* non può essere formulata. Entrambi i poli si rivelano inadeguati ad accogliere la sua domanda perché, in fondo, è lui stesso ad essere estraneo sia all'uno che all'altro, pur avendo cercato di plasmare i suoi lineamenti con i due volti della stessa maschera.

L'«eroe» eliotiano *par excellence* è l'essere umano, con tutti i suoi difetti e le sue abitudini; è una sola *persona* da cui dipende l'unità di ogni poesia, proprio perché ad essa sono riconducibili i molteplici punti di vista dei vari protagonisti; è Prufrock che non ha il coraggio di iniziare la sua *quest* e che si nasconde dietro una maschera di falso perbenismo, *poenae damni* per la sua incapacità di rivelare agli altri e a se stesso la propria natura. È, in definitiva, un *uomo-marionetta* (*bourgeois* e *promeneur*), che recita nei due palcoscenici opposti ma sovrastanti (il *boudoir* borghese e la strada) del teatro umano.

Note

1. Cfr. L. Gordon, *T. S. Eliot. An Imperfect Life*, Vintage, London 1998, p. 33.
2. Nel 1958 la New York Public Library acquista il *Notebook* eliotiano dalla signora Conroy (nipote di Quinn) e ne annuncia il ritrovamento il 25 ottobre 1968 da New York; il 7 novembre 1968 Donald Gallup consegna alla stampa la sua dettagliata recensione dei manoscritti eliotiani, dal titolo *The "Lost" Manuscripts of T. S. Eliot*, pubblicata sul "Times Literary Supplement", November 1968, e sul "Bulletin of the New York Public Library", LXXII, December 1968, pp. 641-52.
3. Le 12 pagine mancanti, contenenti altri componimenti del giovane poeta e ritrovate sempre nel 1968 tra le carte di Ezra Pound a Yale, sarebbero state eliminate dallo stesso Eliot considerata, probabilmente, la loro volgarità.
4. T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, ed. by C. Ricks, Faber & Faber, London 1996.
5. Per il personaggio simbolico della lepre marzolina cfr., inoltre, W. Shakespeare, *Two Noble Kinsmen* e L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*.
6. «Una pianola di strada, garrula e fragile / la sera gialla scagliata contro i vetri / di finestre sporche: e le note lontane / di voci infantili, consumate in un lamento. // Bottiglie e vetri rotti, / fango ed erba calpestati; / un mucchio di carriole rotte; / e una folla di passerai sbrindellati / scavano nel fango con sordida pazienza. // Oh, queste considerazioni minori!...» (traduzione mia).
7. Si noti che gli attributi «garrulous and frail» sono solitamente usati per caratterizzare gli uomini e non le pianole di strada.

8. Cfr. A. Serpieri, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 69-99.
9. Cfr. *Interlude in London* (1911).
10. Cfr. *Mandarins 2* (1910).
11. La casa-volto o la casa-uomo possono essere viste come possibili maschere della voce poetica in quelle poesie in cui egli non compare come personaggio intra-omodiegetico, oppure possono rappresentare delle metafore umane che scrutano e deridono il protagonista della casa, il *borgnese*, o quello della strada, il *promeneur solitaire*.
12. Per io monologante intra-omodiegetico si intende un personaggio analogo a quello di Prufrock, il quale narra, attraverso il suo monologo drammatico, tutto ciò che scorge durante il suo cammino o all'interno del salotto borghese; il lettore può vedere soltanto ciò che Prufrock stesso vede perché la prospettiva va a coincidere con gli occhi di questo personaggio, sul quale si ha dunque una focalizzazione interna fissa. Le espressioni "focalizzazione interna fissa", così come "personaggio intra-omodiegetico", appartengono propriamente al campo della prosa; mi sono tuttavia presa la libertà di utilizzarle in riferimento ad alcune poesie eliotiane le quali, per loro natura, si avvicinano molto al racconto, pur se in maniera ellittica e frammentaria. Per questo si possono considerare *personae* come Prufrock pari a personaggi intra-omodiegetici, in quanto non solo fanno parte della diegesi delle poesie, ma ne sono i veri protagonisti.
13. La figura del *promeneur solitaire* è senza dubbio, insieme a quella del borghese, la principale maschera dell'uomo eliotiano. Mentre la seconda è protagonista del salotto borghese, la prima lo è della strada. Il *promeneur* è, infatti, un personaggio prettamente maschile, "eroe" delle notti urbane, trascorse vagando per strade semideserte, in cui il chiarore lunare fa da controcanto alla luce artificiale dei lampioni.
14. L'incipit di *Prufrock among the Women* è identico a quello della versione definitiva della poesia; l'unica differenza sta nel minor numero di segni di interpunzione nella prima rispetto alla seconda.
15. «...Andiamocene, allora, tu ed io / quando la sera è stesa contro il cielo / come un paziente anestetizzato su un tavolo» (trad. it. *La canzone d'amore di J. Alfred Prufrock*, a cura di A. Serpieri, in "L'albero", XXXIII, 66, 1981, p. 111).
16. Quest'immagine è di particolare importanza anche perché offre un ottimo esempio di correlativo oggettivo, tecnica che sarebbe stata successivamente teorizzata da Eliot.
17. L'importanza di *IMH* è in gran parte dovuta alla presenza, in tale raccolta, dei primi abbozzi della celebre poesia *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, versi che sarebbero poi divenuti parte integrante della stessa. La stesura di tale componimento coincide per lo più col periodo che Eliot trascorre a Parigi (settembre 1910-aprile 1911). Vi sono tuttavia alcune parti che sembrano essere trascritte nel *Notebook* l'anno precedente e altre ancora intorno al 1912, dopo il suo ritorno a Harvard (Gordon, *T. S. Eliot*, cit., p. 63).
18. Nel *Pervigilium*, la strada è vissuta e narrata da un io lirico che fa parte di questo contesto, ma che talvolta riesce a interiorizzarlo così profondamente da confondere la sua realtà interna con quella esterna in un continuo dentro-fuori della narrazione. In altre parole, le strade della città diventano le strade dell'inconscio, per poi ritornare quelle reali e così via.
19. «Dirò, sono andato al crepuscolo per strade strette / e ho visto il fumo che sale dalle pipe / di uomini soli in maniche di camicia, affacciati alle finestre. / E quando la sera si svegliava fissando la sua cecità / udivo i bambini piagnucolare agli angoli / dove le donne frescheggiavano negli atri - / donne dai corsetti prorompenti, in piedi negli atri» (traduzione mia).
20. Cfr., per esempio, *Interlude in London* (v. 2) e *Mandarins 3* (v. 5).
21. «Iberniamo tra i mattoni / e viviamo attraverso i vetri delle finestre / con marmellata e tè alle sei» (traduzione mia).
22. Cfr., al riguardo, *Portrait of a Lady* (vv. 10-11 e 34).
23. «Indifferenti all'azione del vento / indifferenti alle piogge improvvise / che ammolano gli appezzamenti dell'anno precedente // e apatici, con sigari / incuranti» (traduzione mia).
24. Cfr., a proposito della figura dell'*uomo-marionetta* o dell'*uomo-vuoto*, *Gerontion* (1919), *The Waste Land* e *The Hollow Men* (1925).

25. «Nella stanza le donne vanno e vengono / parlando di Michelangelo» (trad. it. *La canzone d'amore di J. Alfred Prufrock*, cit., p. 112).

26. «E certo ci sarà tempo» (*ibid.*).

27. «La mia giacca da mattina, il colletto che sale rigido al mento, / la cravatta ricca e non vistosa, ma fissata da un semplice spillo» (*ibid.*).

28. «Ho misurato tutta la mia vita con cucchiaini da caffè» (*ibid.*).

29. «Dovrei, dopo così tanti dolci e gelati / avere la forza di forzare il momento alla sua crisi» (*ibid.*).

30. «Ne sarebbe valsa la pena / di liquidare la questione con un sorriso, / di premere l'universo in una palla / per rotolarlo verso una domanda sconcertante / [...] Ne sarebbe valsa la pena, / dopo i tramonti e i cortili e le strade spruzzate di pioggia, / dopo i romanzi, dopo le tazze da tè, dopo le gonne strascicate sul pavimento – / e questo, e tanto di più / – è impossibile dire esattamente ciò che intendo!» (ivi, p. 114).

31. «Ne sarebbe valsa la pena / dopo i tramonti e i cortili e le strade spruzzate di pioggia / dopo i romanzi, dopo le tazze da tè, e le gonne strascicate sul pavimento, / e questo, e tanto di più / – è impossibile dire esattamente ciò che intendo!» (*ibid.*).

