

T. S. ELIOT: LA FIGLIA CHE PIANGE

Grover Smith, lo studioso di Eliot il cui contributo ha avuto recentemente un notevole riconoscimento¹, commentava, a proposito di questa composizione, trattarsi di un « much praised poem », da ritenere « among the best of the shorter pieces »². Tuttavia, anche se, come vedremo di volta in volta, non sono mancate osservazioni di rilievo, né lo Smith, né, a mia conoscenza, altri critici prima e dopo di lui hanno offerto un'interpretazione unitaria e sistematica di *La Figlia Che Piange*, che fosse in grado di definirne adeguatamente la struttura, per comprendere il più possibile la ragione della « lode » ad essa generalmente tributata.

Così, innanzitutto, dopo il preliminare chiarimento d'obbligo, che considererò fra breve, relativo all'origine prossima e occasionale dell'opera, quasi tutti i commentatori hanno preferito limitarsi a citare, pur nel generale rispetto di motivi fondamentali del gusto e della cultura eliotiani degli anni intorno al 1911, possibili « fonti » che si sono via via in gran numero accumulate, senza però quasi mai tentar di verificarne il rispettivo significato attraverso un'analisi contestuale³.

1. Cfr. H. HOWARTH, *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot*, London 1965, p. XI.

2. Cfr. T. S. ELIOT'S *Poetry and Plays — A Study in Sources and Meaning*, Chicago 1960 (rist. terza), pp. 27-28.

3. Appare possibile e necessario distinguere tali « fonti » in due gruppi: quelle che propongono immagini caratteristiche di una simbologia stilnovista e dantesca (cfr., ad es., G. WILLIAMSON, *A Reader's Guide to T. S. Eliot — A Poem-by-Poem Analysis*, New York 1961⁷, p. 85) e quelle che suggeriscono modelli moderni, da *The Blessed Damozel* del Rossetti (ricordata da quasi tutti i commentatori) a « some... romantic postures » della *Maud* del Tennyson (cfr. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*,

Se, infatti, è possibile e opportuno per un autore come Eliot studiarne le immagini muovendo innanzitutto dalla loro origine squisitamente intellettuale e letteraria, tale punto di vista interpretativo va poi affrontato per *ogni* poesia, tenendo lo sguardo sempre rivolto sia al latente confronto con i modelli, non sempre peraltro univocamente riconoscibili, né criticamente utilizzabili senza ampie cautele, sia alla poesia stessa considerata nel suo complesso e nella sua storica collocazione entro la carriera del poeta. Ebbene, mentre tante altre opere eliotiane, particolarmente le più famose, hanno potuto essere suggestivamente esaminate anche operando in questa direzione critica, nel caso di *La Figlia Che Piange* non soltanto si è forse abusato nel voler precisare *in assoluto* i riferimenti, senza poi articolarli in un discorso ampio e aperto, ma si è, quasi paradossalmente, tenuto ben poco conto dell'unica indicazione indubbia che, in tal senso, il poeta volle offrire al lettore.

L'epigrafe virgiliana apposta al componimento, « *O quam te memorem virgo . . .* », è stata perlopiù ignorata dai commentatori, quasi per la tacita, quanto inattendibile, ipotesi che il poeta in cui « nulla è . . . casuale », perché « tutto è nella sua opera dosato alla perfezione come nelle provette di un chimico »⁴, soltanto in questa poesia conferisse a un *exergo* nulla più che un valore comunque trascurabile: questo, dopo che Eliot già aveva assegnato una ben più importante e riconosciuta funzione ai versi danteschi premessi al *Love Song of J. Alfred Prufrock*⁵. Ma anche i pochissimi studiosi

cit., I. *cit.*), dal « symbolizing of woman » baudelairiano (cfr. G. WILLIAMSON, *A Reader's Guide . . .*, *cit.*, I. *cit.*) agli atteggiamenti emblematici e allusivi del romanzo, in particolare di H. James (cfr. F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot — An Essay on the Nature of Poetry*, New York & London, 1958³, pp. 69-70). Soprattutto, sempre in questo secondo gruppo, va ricordato l'unanime accenno all'influsso di J. Laforgue, che, anzi, qualche critico tende a considerare esclusivo di ogni altro (cfr., ad es., R. TAUPIN, « The Classicism of T. S. Eliot », trad. ingl., in: *Symposium*, III (1932), I, p. 76) . . .

4. Cfr. C. IZZO: *La Letteratura Nord-Americana*, Firenze-Milano 1967, p. 525.

5. Certamente tale epigrafe è da considerare « eccezionalmente espli-

che non hanno voluto ignorare la citazione virgiliana, si sono però generalmente limitati a scorgervi un significato del tutto estrinseco rispetto al testo poetico, giudicando che essa « deve riferirsi soprattutto » al fatto che « Eliot cercò l'immagine della fanciulla ma non poté trovarla »⁶: cioè, alla nota relazione della poesia con una stele funeraria omonima che su indicazione di un amico, ma senza successo, l'autore avrebbe voluto osservare in un museo dell'Italia settentrionale durante il primo suo viaggio europeo del 1911⁷.

Credo bensì anch'io, come mostrerò più avanti, che da un diverso punto di vista tale « known origin » della poe-

cativa » (cfr. R. SANESI, *Per una lettura di T. S. Eliot*, premesso a: *Poesie di T. S. Eliot*, Milano 1966⁵, p. 31): ma con riferimento a quella particolare poesia, non perché non lo siano analogamente tutte le epigrafi usate da Eliot!... Sempre a tale proposito, del resto, sarà ugualmente da ricordare *Portrait of a Lady*, anch'essa anteriore a *La Figlia Che Piange*...

6. Così intende, ad es., R. SANESI, *Per una lettura di T. S. Eliot*, cit., p. 35; non diversamente lo SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit., I. cit. Soltanto per G. WILLIAMSON, in modo più acuto e suggestivo, « the Virgilian epigraph... epitomizes the poem's problem of emotional recollection », sì che essa « acquires an importance beyond this poem, posing a question of emotional harmony » (*A Reader's Guide...*, cit., pp. 84-85).

7. Tale origine è provata da due testimonianze indirette, ma del tutto attendibili. La prima venne resa da J. HAYWARD, amico e collaboratore di Eliot durante una conferenza radiofonica nell'Agosto 1948: «... The poem in fact is one of speculation and regret, about a statue which Mr. Eliot had looked for in a museum in Italy but had failed to find » (cit. da H. GARDNER: *The Art of T. S. Eliot*, New York 1959², n. 2 p. 107); la seconda, un po' più ampia nei particolari e attribuita esplicitamente a informazione diretta, è di K. SMIDT: «... as Eliot has told me, the phrase « La figlia che piange » was the name given to an old relief preserved in a museum in Northern Italy. Eliot, travelling in Italy, was advised by a friend to go and see this piece of sculpture, but failed to find it » (cfr. *Poetry and Belief in the Works of T. S. Eliot*, London 1961², p. 41; va ricordato che quest'opera fondamentale fu dapprima pubblicata nel 1949, a cura dell'Accademia Norvegese di Scienze e Lettere). Queste, e queste soltanto, sono le fonti cui fa riferimento G. SMITH (*T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit., n. 21 del cap. II, p. 306), il quale, peraltro, ragionevolmente inferisce trattarsi di stele funeraria, aggiungendo che « the girl depicted on the grave-monument should presumably be visualized as a conventionally sculptured libation-bearer in a posture of sorrow » (*ibid.*, p. 27: si pensi al secondo verso della poesia, « Lean on a garden urn »)! Non è impossibile, anche se non necessario, che il poeta fosse debitore all'amico europeo di una sommaria descrizione della statua, tale da lasciar traccia almeno in questo particolare della raffigurazione).

sia si riveli « helpful in surmounting its perplexities »⁸. Ma non credo che abbia un'importanza neppure relativa « the detail of Eliot's having failed to see the *stele* »⁹, voglio dire quella particolare *stele*, né che davvero si possa parlare, comunque si analizzi il brano, di « poem . . . of speculation and regret *about a statue* », come voleva lo Hayward:¹⁰ si scadrebbe, se non altro, proprio in quella « critical biography » tanto deprecata da Eliot:¹¹ e non dissimile nei presupposti dall'interpretazione « romantica », che ugualmente e notoriamente Eliot avrebbe potuto deprecare, dei tanti lettori che, come lo stesso Hayward riferiva, potevano essere « deceived into supposing that *The Weeping Girl* must have been a real girl with whom the poet had been in love »¹². Non a caso lo Hayward giustificava tale « mistake » volendo riconoscerne l'origine nell'epigrafe virgiliana¹³, di cui in tal modo anch'egli, non meno di quei lettori, fraintendeva la funzione . . . In realtà, per ricorrere all'esempio primo e già ricordato, come è impensabile chiarire la ragione dell'epigrafe dantesca premessa al *Love Song* se non si coglie il tono di quel particolare episodio dell'*Inferno*, altrettanto è impensabile utilizzare criticamente l'indicazione qui offerta dalle parole virgiliane senza ricondursi al brano relativo del poema latino.

Si tratta, come è noto, del passo in cui Enea, fortunatamente approdato il giorno prima al lido di Cartagine scampando alla tempesta suscitata da Giunone, ha deciso all'alba di « esplorare quali luoghi ignoti E quali terre avessero raggiunto . . . E ritornare, poi, nunzio ai compagni »¹⁴. È in lui viva la responsabilità di chi ha guidato e ancora deve guidare i superstiti di Ilio alla ricerca di una nuova patria:

8. Così G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays . . .*, cit., p. 27, cit.

9. *Ibidem*; il corsivo è nel testo.

10. Cfr. n. 7 di questo articolo.

11. Cfr., ad es., *On Poetry and Poets*, Londra 1967 (rist. terza), p. III.

12. Cit. da H. GARDNER, *The Art of T. S. Eliot*, cit., I. cit.

13. *Ibidem*.

14. *Aen.* I, 306 ss. (trad. A. BACCHIELLI).

ma vi è insieme, più ancora che l'incertezza provocata dalla novità del luogo, la più profonda perplessità di chi ormai troppe volte ha visto la divinità inopinatamente avversa e creduto ingannevoli i responsi oracolari relativi alla missione affidata dal Fato. Ecco, però, che la notte turbata da amari pensieri¹⁵ lascia luogo all'improvvisa apparizione di una giovane cacciatrice, sotto le cui mentite spoglie l'eroe riconosce immediatamente una creatura divina alla quale chiedere aiuto:

*Ma come debbo, vergine, chiamarti?
Ché tu non hai volto mortale, e il suono
della tua voce umano a me non giunge!
Certo sei dea! O forse la sorella
di Febo Apollo? O una delle Ninfe?
Ma tu, chiunque tu sia, tu a noi benigna
il nostro affanno allevia, e dimmi almeno
sotto qual cielo e in quali ignote lande
della terra vaghiamo...*¹⁶

E anche se la conclusione dell'episodio, quando nella divinità che si rivela in tutto il suo splendore l'eroe riconosce la madre che si dilegua, suscita nell'uomo che è in lui turbamento e parole di rimprovero nel credersi anche da lei ingannato, nel vedere anche da lei rifiutato lo scambio di comprensibili, umani rapporti¹⁷, subito la coscienza eroica del dovere lo sospinge innanzi per la via che la madre stessa ha indicato¹⁸. Perché se il dramma, e la ragione non ultima di grandezza poetica, che anima la prima parte dell'opera consiste nel fatto che Virgilio ci presenta Enea durante i

15. Cfr. il v. 305, che introduce l'episodio con drammatico contrasto, dopo che, a conclusione del passo precedente, si è manifestata la volontà di Giove che i Troiani siano accolti benignamente dai Cartaginesi e possano così riprendere il cammino verso l'Italia: «*At pius Aeneas per noctem plurima volvens...*».

16. *Ibid.*, vv. 327 ss.

17. *Ibid.*, vv. 405 ss.

18. *Ibid.*, v. 418: «*Corripuere viam interea qua semita monstrat*», che richiama l'invito finale di Venere (v. 401): «*Perge modo et, qua te ducit via, dirige gressum*».

suoi « errores », « nicht als ein von Anfang an fertiges Ideal, sondern als einen in der Schule des Schicksals werdenden Helden »¹⁹, nondimeno mai, per quanto forte possa essere il rimpianto per una sorte diversa, di troiano antico e non di futuro romano, l'eroe dimentica la propria particolarissima condizione di « pius », di eroe religioso per eccellenza il cui compito trascende i limiti di un'esistenza individuale²⁰.

Ma da nessuna missione, da nessuna fede Eliot-Prufrock sentiva giustificati e assistiti i suoi moderni « errores »; le sue « Osservazioni » non gli suggerivano il disegno di una « allmähliche Aufhellung des Fatums »²¹, cui il poeta antico aveva sapientemente e segretamente guidato il suo eroe, bensì l'impetoso attuarsi dell'impossibilità, già decisa in partenza per il poeta non meno che per l'« eroe », tanto più legati alla stessa rassegnazione da un ironico sdoppiamento (« Let us go, then, you and I... »), di affrontare « an overwhelming question », di cantare, ben più che « the proposal of marriage to a Lady », la fede nell'amore divinamente ispirato e beatifico²². E se è vero che, proprio in tal senso, « Prufrock must take its place not simply as a beginning,

19. Sono parole di R. HEINZE, lo studioso che ancor oggi emerge come sommo nella storia della critica virgiliana (cfr. *Virgils epische Technik*, Leipzig und Berlin 1915³, p. 273). Con ragione lo Heinze, in una nota a piè di pagina inserita nella terza edizione, si compiaceva che il grande filosofo F. LEO, recensendo il volume nel 1903, avesse indicato tale suggerimento interpretativo « come una scoperta essenziale alla comprensione del poema nella sua totalità »!

20. Ancora nel Libro Quarto, a Didone che lo rimprovererà di pretendersi passivo strumento del destino che lo vuole lontano da Cartagine, l'eroe risponderà: « Me si fata meis patetentur ducere vitam Auspiciis et sponte mea componere curas, Urben Troianam primum dulcisque meorum Reliquias colerem, Priami tecta alta manerent Et recidiva manu posuissem Pergama victis... » (vv. 340 ss.). Ma già nell'episodio ora esaminato del Libro Primo, durante il colloquio con Venete e prima di dolersi delle sue peregrinazioni di esule, egli così si presenta alla divinità: « Sum pius Acneas, raptos qui ex hoste penatis Classe veho mecum... Italiam quaero patriam et genus ab Iove summo... Matre dea monstrante viam, data fata secutus » (vv. 378 ss.).

21. Cfr. R. HEINZE, *Virgils epische Technik*, cit., p. 84.

22. Cfr. B. RAJAN, « The Overwhelming Question », in: *T. S. Eliot - The Man and his Work*, Ed. by ALLAN TATE, London 1967, p. 369: «... it is plain... that the overwhelming question is more than the

but as a beginning which looks forward to an end, and which defines the terms of the unending enquiry»²³, pure, nell'uomo che camminerà sulla spiaggia in pantaloni di flanella bianca, nell'Odisseo disilluso e smarrito che nulla più conserva del semidio, sembra destinata a esaurirsi la possibilità stessa della ricerca; davvero il suo canto troppo umano, ignorato dalle Sirene, vuol essere, come già osservava S. Baldi, il « *vanitas vanitatum* di chi non crede al divino », e l'impossibile dialogo con le figlie del mare il simbolo decadente della sterilità della Musa²⁴.

Certo, nell'età in cui, per chi naviga, « the sea of doubt is man's natural element », accade pur sempre che « the perilous balance of understanding requires the quest to be entered again and its conclusions renewed »²⁵. Di qui, nella scia di una stimolante lettura virgiliana, la possibilità che il divino ritorni sulla scena, sia pure non, come per un Enea, nella veste di ideale destinato a durare e a pervadere di sé

proposal of marriage to a Lady, that the love song must eventually be sung to Beatrice...».

23. *Ibid.*, pp. 368-69.

24. Cfr. S. BALDI, « La poesia di T. S. Eliot », in: *Convivium*, X, mar.-apr. 1938, p. 145. Opportunamente E. R. CURTIUS (cfr. *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1954², p. 339) riconosceva nella coscienza eliotiana di una « Sterilität seiner Muse » l'influsso più profondo della poesia francese del secondo Ottocento. Ma osserverei che il tormento per tale « Unfruchtbarkeit », prima di essere « ein zentrales Motiv des *Waste Land* », potendo in tal modo apparire caratteristica credita di uno « Hauptthema von Mallarmés Poesie », era già presente nella prima grande opera, sotto la suggestione, piuttosto, di Laforgue. Si pensi ai *Derniers Vers*, nei cui brani « è tutto il presagio della poesia contemporanea » (cfr. L. FREZZA, « Introduzione » a *Poesie di Jules Laforgue*, Milano 1965, p. xxxviii); a *Simple Agonie*, per esempio, in cui il poeta prossimo a morire non soltanto, con ribellione anti-romantica, avverte ironicamente ostili « les sympathies de mai » (« April is the cruellest month »!...: cfr. C. IZZO, *La Letteratura Nord-Americana*, cit., pp. 525-26), ma sembra, nello stesso senso, trovare rifugio estremo a un amore impossibile nell'avvilire la propria inaridita vena poetica (vv. lss.): « O paria! — Et revoici les sympathies de mai. Mais tu ne peux que te répéter, ô honte!... Et tu sais fort bien, ô paria, Que ce n'est pas du tout ça... » (« ... That is not what I meant at all. — penserà Prufrock — That is not it, at all... »: cfr. *The Love Song...*, vv. 109-10).

25. Cfr. B. RAJAN, « The Overwhelming Question », cit., p. 368, cit.

il futuro, qualunque sia il rimpianto e il sacrificio di umanità cui si andrà incontro, bensì in quelle di un'occasionale apparizione destinata a porre fine a un'esperienza già conclusa.

La Figlia Che Piange, infatti, secondo l'unanime e agevole interpretazione dei commentatori, propone la raffigurazione di un commiato fra due amanti: testimonianza, di per sé simile a quella di altre *Osservazioni*, di un fallimento già accettato. Eppure, se l'immagine di una fanciulla con le braccia cariche di fiori presuppone già qui, come poi in *The Waste Land*, che tale « vision of idealized loveliness attendant upon the first adolescent awakening of sex to be a fundamental human experience », emerga soltanto nella consapevolezza della perdita di tale bellezza « in the failure of actual sexual experience »²⁶, non c'è, però, nel poeta che vuol raffigurarla mentre stringe a sé i fiori « with a pained surprise », l'impetosa insistenza con cui egli osservava in *Portrait of a Lady* la donna che, non sapendo rassegnarsi, continuava a supplicare « slowly twisting the lilac stalks »²⁷. La fanciulla non si tormenta e non implora « like the insistent out-of-tune Of a broken violin »²⁸, né la sua presenza svanisce « some afternoon . . . grey and smoky . . . With the smoke coming down above the housetops », accompagnata dall'amaro e cinico artificio di un « dying fall » musicale²⁹.

Poeta dell'assenza, per il quale l'amore, oltre che come avvilita esperienza, può emergere soltanto, e in forma ambigua, nella tardiva occasione di un inevitabile commiato, anche qui Eliot propone il tema suo fondamentale di una « failure of communication, of a positive relationship between a man and a woman »³⁰; ma l'immagine della fanciulla si dilegua lasciando dietro di sé non solo e non tanto i fiori gettati al suolo e il fuggitivo risentimento dello sguardo, ma

26. Cfr. F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, cit., p. 150.

27. II, vv. 188.

28. *Ibid.*, vv. 16-17.

29. *Ibid.*, III, vv. 323s.

30. Cfr. L. UNGER, *T. S. Eliot*, Minneapolis 1961, p. 10 (ancora con riferimento alla « overwhelming question » di Prufrock).

soprattutto un desiderio accorato che non si perda la luce del sole che avvolge i suoi capelli: « But weave, weave the sunlight in your hair ».

Al di là dei vv. 4-6, che ritraggono il modo del commiato, il verso finale della prima strofa ripropone il terzo, modificandolo bensì con la congiunzione iniziale da cui traspare la consapevolezza dell'impossibilità che si realizzi quello imperativo « lieve, come di preghiera »³¹, ma nello stesso tempo rievocando con accento ormai patetico l'immagine quale era apparsa un attimo prima nei versi introduttivi: non figura umana che può vivere soltanto nel suo necessario dileguarsi, ma, così sembrava, apparizione divina, che « prende forma nel silenzio assoluto di un giardino »³², remota dal paesaggio quotidiano e triviale delle *Observations* e che appena tollera, dell'osservatore, la presenza indiscreta. Un'« angelica forma », si sarebbe detto, le cui parole, se fossero state udite, sarebbero suonate « altro che pur voce umana », come quelle di una Laura e come quelle della dea virgiliana:³³ non a caso, come si è accennato, numerosi commentatori hanno pensato a una simbologia di tipo stilnovista. È da tale tradizione, in effetti, che deriva l'immagine fondamentale dei capelli accostati alla luce del sole, necessariamente collegata a una presenza « divina »³⁴ e risolta qui in ardita metafora — « Weave, weave the sunlight in your hair » — secondo il gusto del petrarchismo europeo e, in particolare, della poesia metafisica cara allo Eliot³⁵. Né fuor di proposito, certamente, quasi tutti i commentatori hanno insistito nel richiamare, per suggerire

31. Cfr. R. SANESI, *Per una lettura...*, cit., p. 34.

32. *Ibidem*.

33. Cfr. il sonetto petrarchesco *Erano i capelli d'oro*, vv. 9-11.

34. Cfr., ad es., la canzone petrarchesca *Sì è debile il filo*, vv. 81-82: « Le trecce d'or che devrien fare il sole D'invidia molta ir pieno... ».

35. Propongo, a puro titolo d'esempio, per la metafora dei capelli immaginati come una rete tessuta con i raggi del sole, un passo di *Variety*, poesia che H. GARDNER ascrive ai *Dubia* nella sua recente edizione di J. DONNE, *The Elegies and The Songs and Sonnets*, Oxford 1965, pp. 104 ss.: « ... The last I saw in all extreames is faire, And holds me in the Sun — beames of her haire; Her Nymph-like features such agreements have That I could venture with her to the grave... » (vv. 25 ss.).

analogie di tono, un poeta come il Rossetti, che lo Eliot ben conobbe nell'«usuale corso dell'adolescenza»³⁶ e che tanto predilesse il Dolce Stile; così come, oltre *The Blessed Damozel* e per occasionale affinità di gusto pre-raffaellita, si potrebbe continuare ricordando, tale è l'analogia con l'immagine in questione, la fanciulla mallarméana di *Apparition*, che, ridente nella sera, «avec du soleil aux cheveux», evocava per un attimo alla fantasia del suo poeta ancor giovane un sogno luminoso dell'infanzia, «la fée au chapeau de clarté»³⁷. È da notare, peraltro, come in questa ulteriore tradizione, rispetto agli antichi modelli, ben diversa si riveli la visione del «divino», sì che non appare lecito associare indiscriminatamente i probabili influssi dell'una e dell'altra per definire il tono dell'immagine eliotiana: non più luce intellettuale in sé beata, anche se come un «miracolo» pur essa «pare» agli uomini nel più celebre sonetto dantesco, ma espressione di languido e sensuale misticismo con la *Damozel* rossettiana³⁸, ovvero, con l'*Apparition* di Mallarmé, «fulgurazione di un attimo meraviglioso» che romanticamente risospinge l'animo a un'esperienza simbolica, ma strettamente personale, perduta in un «passato remoto e fiabesco»³⁹.

Ebbene, nell'apparizione della fanciulla eliotiana quale ci è offerta dai primi tre versi della poesia, non tanto scorgerei tale qualità di tono, che i poeti del secondo Ottocento comunemente fecero poi propria, ereditando anche dal pre-raffaellismo quell'elegiaco «culto della bellezza» a cui affidare il compito di creare «una nuova mitologia»⁴⁰, espressione di

36. Cfr. T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1933, p. 33.

37. Per il commento a questa poesia, di cui mi riferisco qui ai vv. II ss., e, in particolare, per la sua osservanza di «un certo preraffaellismo di maniera... forse da imputare al soggiorno londinese del poeta» (si pensi soprattutto ai versi iniziali!), rimando a S. MALLARMÉ, *Poesie*, a cura di L. FREZZA, Milano 1966, p. 174.

38. Cfr. M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1962, p. 561.

39. Cfr. L. FREZZA, in: S. MALLARMÉ, *Poesie*, cit., I. cit.

40. Cfr. A. LOMBARDO, *La poesia inglese dall'Estetismo al Simbolismo*, Roma 1950, p. 196.

una più vasta « poetica dell'irrazionale »⁴¹; un amore sterile in cui spesso si esauriva il decadentismo minore, confondendosi con l'esigenza di evadere dalla banalità quotidiana attraverso il filtro di sensazioni e di associazioni misteriose e inquietanti. Di tale gusto, del resto, e del rifugio nell'irrazionale che esso intendeva offrire, Eliot aveva avvertito chiaramente i limiti in una poesia pubblicata due anni prima di *La Figlia Che Piange* e quando già, ancora studente a Harvard, andava elaborando *Portrait of a Lady*⁴².

Il soggetto di *On a Portrait*, apparsa sullo *Harvard Advocate* del 26 gennaio 1909 e non accolta poi nelle *Observations*⁴³, solo apparentemente si risolveva nella vena di un inquieto misticismo contemplativo da ricollegare idealmente, con diversità di sfumature, al primo Keats, al Rossetti, al Pater⁴⁴: una « immaterial fancy of one's own » che emerge evanescente a sera, « unknown To us of restless brain and weary feet, Forever hurrying up and down the street »; apparizione di arcano mistero, turbata allucinazione di una « pensive lamia in some wood retreat », i cui occhi racchiudono, impassibili, segreti che rimangono « hid from us, Beyond the circle of our thought ». Ma proprio perché così manieristicamente arcana e « fatale »⁴⁵, la donna del « Ritratto » non poteva giustificare e placare il turbamento di un giovane e originale ingegno già attento alla diversa e più complessa nota decadente di una ironia dissolvitrice: di qui l'inatteso scatto del distico finale — « The parrot on his bar, a silent spy, Regards her with a

41. Ricorro qui alla formula critica adottata da L. ANCESCHI per descrivere il sorgere della cultura poetica italiana del nostro secolo; cfr. « Le poetiche del Novecento in Italia », in: *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, Milano 1961, pp. 1614 ss.

42. Per la cui data e circostanze di composizione, cfr. R. SANESI, *Per una lettura di T. S. Eliot*, cit., p. 416.

43. Cfr. T. S. ELIOT, *Poesie giovanili*, tradotte da R. SANESI, Milano 1967, pp. 42-44 e, per la nota filologica, p. 65.

44. Cfr. A. LOMBARDO, *La poesia inglese...*, cit., p. 57 e passim.

45. Per l'immagine estetizzante della « fatal woman » e per la sua derivazione romantica, cfr. A. LOMBARDO, *ibid.*; nonché M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, cit., I. cit. e, soprattutto, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948³.

patient curious eye» — che, « apparentemente fuori tono nei confronti di quanto era stato descritto nelle prime tre quartine »⁴⁶, ridimensiona la « immaterial fancy » in oggetto fra gli oggetti di un salotto alla moda dal gusto vagamente esotico ed estetizzante.

Non, invece, « Among a crowd of tenuous dreams »⁴⁷ prende forma *La Figlia Che Piange*, non un'immagine dai contorni sfumati e sospesa fra languore e mistero ci sta dinanzi nei primi tre versi della poesia dell'III, bensì proprio, si direbbe, quella « tranquil goddess carved of stone »⁴⁸ che la convenzionale « fantasia » del « Ritratto » non poteva e non voleva essere. Ma, lo si è detto, solo nei primi tre versi! Perché l'aspirazione, che si sarebbe voluto definire serenamente neoclassica, a fermare una figura miracolosa nel gesto concluso e armonico di una statua subito si risolve, per il poeta consapevole dell'illusorietà del divino, nel dramma di un diverso e ben più profondo decadentismo, che rinuncia al tentativo vano di impedire il dileguarsi nel fluire del tempo di un'immagine, di un mito felice della tradizione illustre di cui più non sembra di poter essere eredi.

A torto, io credo, per riprendere un precedente accenno⁴⁹, si è voluto non tener conto a questo proposito delle autorevoli testimonianze relative all'origine « iconografica » della poesia, ritenendo che « even the word of Eliot himself » non riuscirebbe a convincere che avesse « very much to do with marble » una lirica la cui prima strofa è così ricca di movimento e di luce⁵⁰. Se, ripeto, si considerano i tre versi introduttivi, e in particolare il primo, proprio « a poem beginning: *Stand on the highest pavement of the stair*⁵¹ suggerisce, se ben si riflette, tale « origine », che il poeta stesso ritenne

46. Cfr. R. SANESI, *Per una lettura...*, cit., p. 17.

47. Cfr. *On a Portrait*, cit., v. 1.

48. *Ibid.*, v. 5: « Not like a tranquil goddess carved of stone But evanescent... ».

49. Cfr. n. 8.

50. Cfr. M. C. BRADBROOK, *T. S. Eliot*, London-New York-Toronto, 1960³, p. 14.

51. *Ibidem*.

opportuno precisare al di là di ogni particolare secondario. Né soltanto perché quel verbo, così fortemente rilevato dall'accento in prima posizione secondo un modulo ritmico abbastanza anomalo rispetto alla tradizione poetica inglese, nonché alle stesse *Observations*⁵², di per sé evoca, anche nell'etimo, un atteggiamento « statuario »: ma anche, e congiuntamente, perché il rilevarne la presenza e il non equivoco significato consente, dopo quanto si è già detto, di penetrare ulteriormente nel mondo di cultura e di affetti da cui emerge l'ispirazione eliotiana.

Mi sia consentito, a tale proposito, il richiamo a un problema interpretativo singolarmente analogo per ciò che si riferisce all'origine del componimento, quello relativo a uno degli ultimi « Canti » leopardiani: *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*⁵³. Non v'è dubbio che colga nel giusto il critico moderno che, lontano per educazione crociana e per finezza di sensibilità e di giudizio dalla mania erudita della scuola storico-positivista, non esita ad affermare che « vano è... cercare quale opera d'arte offrissi lo spunto al Leopardi, o se affatto immaginario sia il ritratto di cui qui si parla », rivolgendo invece la propria attenzione allo stile⁵⁴. Pure, non poco della

52. Fondamentali, al riguardo, alcune osservazioni di H. GARDNER. Dal punto di vista del ritmo, « two important poems in the 1917 volume are exceptional »; trattasi appunto, oltre che di *Mr. Apollinax* (ma per ragioni opposte!...), di *La Figlia Che Piange*. E riguardo a quest'ultima la Gardner precisa che « though many of the lines if met separately would be identified as common variants of the heroic line, the incantatory repetitions of certain variants, such as *the repeated strong stress on the first syllable*, take the poem too far from that metrical norm for us to be aware of it as an underlying rhythm... » (Cfr. *The Art of T. S. Eliot, cit.*, pp. 17-18; il corsivo è mio).

53. Cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, con introduzione e commento di M. FUBINI, Edizione rifatta con la collaborazione di E. BIGI, Torino 1968, pp. 223-25.

54. *Ibid.*, p. 223. Si pensi, per contrasto, alle note della vecchia edizione di A. STRACCALI, e O. ANTOGNONI (Firenze 1911²; la prima edizione risale al 1892), metà delle quali è dedicata a congetture sull'ubicazione dell'ipotetica « effigie » in rapporto alla possibilità, per il Leopardi, di « averla mirata »...

poesia si perderebbe se si trascurasse che, conformemente all'indicazione non certo casuale contenuta nel titolo, fu necessariamente un monumento sepolcrale, poco importa se « affatto immaginario », a suggerire l'ispirazione della stanza iniziale e, quindi, del brano tutto: « Tal fosti: or qui sotterra Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango Immobilmente collocato invano, Muto, mirando dell'etadi il volo, *Sta*, di memoria solo E di dolor custode, il simulacro della scorsa beltà... ». Ed è fondamentale, per il problema da me affrontato, il fatto che proprio da questa poesia leopardiana si sentì attratto a distanza di oltre mezzo secolo Ezra Pound, che, ancor giovane, ne diede una traduzione non indegna dell'originale: « Such wast thou, Who art now But buried dust and rusted skeleton. Above the bones and mire, Motionless, placed in vain, Mute mirror of the flight of speeding years, Sole guard of grief Sole guard of memory *Standeth* this image if the beauty sped... »⁵⁵. Se non è azzardato presumere che il verso iniziale di *La Figlia Che Piange* possa essere debitore di ispirazione diretta all'ultimo della stanza poundiana ora citata, ancor meno dovrebbe esserlo il rilevare che la fanciulla di Eliot, immagine che la mente vorrebbe, ma non può, fissare in plastica, perenne contemplazione, simbolo tormentoso di « a moment of beauty and its loss by a glimpse of a girl »⁵⁶, appare debitrice della stessa atmosfera culturale che ispirava quasi contemporaneamente la « Image » di Pound: la cultura del decadentismo europeo nel suo aspetto forse più originale e fecondo, che, prediligendo e trasformando determinati motivi del mondo romantico, trovava il motivo suo « più autentico » con il concepire « la vita nel suo tragico aspetto di attimo fuggente »⁵⁷.

55. Sono i vv. 1-9 di *Her Monument, The Image Cut Thereon — From the Italian of Leopardi*, poesia appartenente a *Personae of Ezra Pound* (1908, 1909, 1910): cfr. *Selected Poems*, Ed. with an introd. by T. S. ELIOT, London 1967, pp. 64-65.

56. Così F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, cit., p. 136.

57. Cfr. A. LOMBARDO, *La poesia inglese...*, cit., p. 46.

Né perciò, riassumendo, sarà possibile considerare la presenza dell'epigrafe virgiliana come mero indizio della « romantica » delusione di un innamorato che abbia visto dileguarsi troppo presto l'oggetto della sua passione, né come traccia storicamente più attendibile⁵⁸, ma ugualmente imprecisa, di un rimpianto « decadente » per una mancata esperienza di tipo estetizzante, da collegarsi alla conoscenza di un'opera figurativa nota a pochi iniziati⁵⁹. Confermerei, invece, l'in-

58. Il sostrato decadente che non prescinde, certo, dal mondo romantico, ma che opportunamente ne deve essere distinto, agisce in effetti come momento fondamentale dell'ispirazione eliotiana (cfr. ancora, A. LOMBARDO, *La poesia inglese...*, cit., pp. 22-23). Di qui la necessità di segnalare un difetto di fondo nella interpretazione smithiana delle *Observations*, che per *La Figlia Che Piange* si riflette, ma non solo, come si disse, per lo Smith!, nel fraintendimento dell'epigrafe e della poesia nel suo complesso in chiave biografica e romantica. Se può corrispondere a verità l'affermare che Eliot « was temperamentally a romantic, abhorring the gap between the actual and the ideal » (cfr. *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit., p. 3; cfr. anche O. MACRÌ, « T. S. Eliot e il classicismo », in: *La Rassegna d'Italia*, II, 3 (marzo 1947), p. 40), si rischia, eccedendo i limiti dell'osservazione, di precludere la comprensione dell'esperienza decadente in Eliot poeta (da un Laforgue egli non avrebbe appreso altro che « some sensible techniques for disguising ordinary romantic material... », *op. cit.*, p. 28), nonché, nello stesso tempo, il significato dell'ideale classicista in Eliot critico (« The clichés about his impersonality and classicism ate all sterling on the outside, but they have a core of pewter »...: *ibidem*).

59. È ipotesi che formulo io stesso, per integrare e meglio chiarire queste osservazioni sul peculiare « decadentismo » eliotiano e, nello stesso tempo, per prospettare più ampia soluzione al correlativo problema del suo « alessandrinismo » (cfr. E. R. CURTIUS, *Kritische Essays...*, cit., pp. 317 ss.). Se l'ipotesi ora enunciata fosse valida, Eliot non avrebbe probabilmente neppur scritto *La Figlia Che Piange*, una volta che la visione della stele, insieme con la sua esatta collocazione, gli risultarono per un qualsiasi motivo impossibili! In effetti, a proposito di esperienze di questo tipo, quando, fin dalla prima pagina del primo suo romanzo, il D'Annunzio sentiva il bisogno di « dipingere » la snellezza e il candore di « certe coppe di cristallo » in possesso dello Sperelli proponendo « a similitudine... quelle che sorgon dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese... » (cfr. *I Romanzi della Rosa — Il Piacere*, Milano 1940, p. 5), o quando anche il Pound, per celebrare l'immortalità dell'arte come fede del Rinascimento fiorentino, si rivolgeva, in *Riposte* (1912), a una non certo notissima *Venere sdraiata* di J. del Sellaio (cfr. *Selected Poems*, cit., pp. 84-85), nell'uno e nell'altro caso, come in tanti altri che si potrebbero agevolmente elencare, l'effetto estetico si affidava necessariamente all'impossibilità, non solo per il lettore comune, di sottrarsi contemporaneamente

trinseca attinenza dell'epigrafe al testo, se veramente quest'ultimo, come ho cercato di chiarire, suscita con il suo inizio la sensazione di una presenza divina legata all'eredità classica e al particolare dramma virgiliano della ricerca. Ma occorrerà ripetere che quel dramma era destinato a comporsi nella coscienza di un disegno provvidenziale, senza che, proprio per questo, il suo protagonista mai potesse mettere in dubbio la realtà di un'epifania. È opportuno infatti precisare che la perplessità di Enea, espressa dall'interrogativo « *O quam te memorem, virgo...?* », non si riferiva sicuramente alla natura, divina o mortale, della fanciulla, bensì soltanto al fatto che, non potendo riconoscere la madre sotto il travestimento, l'eroe pensava potesse trattarsi di Diana o di una Ninfa...⁶⁰. Ma è ugualmente da osservare che, anche se Eliot avesse frainteso nel modo ora indicato il senso della domanda di Enea⁶¹, ciò non modificherebbe nella sostanza le osservazioni fatte, tale domanda potendo essere stata altrimenti intesa soltanto come un breve dubbio dell'eroe prima della certezza positiva quasi subito manifestata⁶², mentre, restando in tal modo fermo il valore di opposizione funzionale dell'epigrafe, l'«eroe» eliotiano dopo il dubbio, o l'illusione, quasi subito ritorna alla certezza del carattere umano, non divino, dell'apparizione.

allo... sbigottimento per la propria ignoranza e all'ammitazione per i Pochi, o l'Unico, in grado di intendere un raffinato preziosismo e capaci di renderne puntualmente conto con la menzione più o meno concisa ed elegante...

60. Per l'interpretazione esatta del passo, sulla base della sua indubbia derivazione omerica, cfr. K. BÜCHNER, *Virgilio*, ed. it. a cura di M. BONARIA, Brescia 1963, p. 400 e la relativa n. 30.

61. « *O... quam te memorem, virgo?*: "o... come devo chiamarti, fanciulla?", s'int. *dea o mortale?* », è citata interpretazione non solo di commentatori meno noti (ho citato qui come esempio un'edizione scolastica del Libro Primo curata da U. NOTTOLA, Milano 1960, p. 33), ma anche di opere più accreditate come la recente versione italiana a cura di E. Cetrangolo: così mi sembra risulti dall'arbitraria punteggiatura attribuita al verso, con gli ingiustificati due punti prima del vocativo (« o... come devo chiamarti: fanciulla? »: cfr. P. VIRGILIO MARONE, *Tutte le Opere*, introduzione e note di E. CETRANGOLO, con un saggio di A. LA PENNA, Firenze 1966, p. 259).

62. Cfr. il verso seguente, il 328: « o dea certe, ... ».

Tanto più, allora, riprendendo accenni precedenti, acquista rilievo altamente drammatico, nel segno di una consapevole e lucida crisi dell'Umanesimo, il fatto che non « il giorno benedetto del . . . primo bacio » il poeta vorrebbe far vivere in estatica contemplazione, come nell'« apparition » del primo Mallarmé⁶³, né il pianto malinconico di un'anima che, ormai in cielo, finisce col rimpiangere inquieta il distacco dalla felicità interrotta, come nella patetica strofa finale di *The Blessed Damozel*, bensì il momento tutto terreno del distacco stesso, sentito come liberazione dalle illusioni, ma che pur si vorrebbe avvenisse conservando come un'eco del divino, atteggiato in linee di classica semplicità e chiarezza: « But weave, weave the sunlight in your hair ».

In tal senso, mi sembra, acquista perfetto rilievo la suggestiva osservazione di H. Gardner secondo cui, commentando l'impressione suscitata dalla prima strofa eliotiana, « this is how a parting should take place, not clumsily and painfully as it does in life »⁶⁴: modello ideale di commiato, che resta l'unica possibile « divinità » della crisi contemporanea. Nelle sue immagini si coglie bensì la « regressione dalla moderna all'antica Musa Metafisica, dal simbolismo inteso in senso individuale, arbitrario, dei moderni . . . al simbolismo dantesco di carattere universale, spersonalizzato »⁶⁵, secondo la descrizione che il Praz ha suggerito della « carriera poetica di Eliot »; e ciò oltre lo stesso modello di Dante, attingendo, per la prima volta in tale carriera, la radice più antica, quella virgiliana: ma per il poeta delle *Observations*, la cui statua irrimediabilmente si anima per dileguarsi con fuggitivo risentimento negli occhi, il modello dell'« antica Musa Metafisica », nuovamente intuito oltre le deviazioni del gusto tardo-romantico, non significa il termine di riferimento per un progetto positivo che ne riscatti il fiducioso possesso, bensì, al con-

63. *Op. cit.*, v. 5 (*ediz. cit.*).

64. Cfr. *The Art of T. S. Eliot, cit.*, p. 107.

65. Cfr. M. PRAZ, « T. S. Eliot », in: *Terzo-Programma*, 1965, 2, p. 115.

trario, l'occasione per decretare un distacco apparentemente definitivo.

Di qui la difficoltà di accettare senza riserve l'interpretazione neo-idealistica di Sergio Baldi, così limpidamente formulata a suo tempo, quando il critico, relativamente all'« antica poesia dell'Eliot », contrapponeva l'« intenzione » prufrockiana di « un mondo . . . vuoto grigio e desolato » a « un certo filo classico, subito perduto di vista », che, in quanto ipoteticamente sottratto alla « tortura del simbolo » per realizzarsi, invece, nell'« estasi della contemplazione », appariva al critico « forse il più ricco »⁶⁶. Vero è che l'individuare nell'ambito di tale « dimenticato primitivo filone » la prima strofa di *La Figlia Che Piange*, per poi connettere la sua immagine floreale ai « Roman hyacinths » di *A Song for Simeon*, ovvero, ancora più in là, a « certe altre immagini sperdute nel filosofare di *Burnt Norton* »⁶⁷, consentiva al Baldi per primo, e forse non soltanto in Italia, di proporre una rilettura della poesia giovanile, sottraendola al destino di brano « meno notevole », perché esclusivamente caratteristico della « serie dei primi *Poems* »⁶⁸; e ciò nel momento stesso in cui lo studioso precorreva tentativi più recenti di interpretazione attraverso le immagini dell'opera poetica eliotiana nel suo complesso⁶⁹. È però altrettanto vero che l'unilateralità del meto-

66. Cfr. « La poesia di T. S. Eliot », *cit.*, pp. 164-65. Significativa per l'impostazione critica del Baldi, da collegare alla distinzione crociana di poesia e non poesia, l'epigrafe desanctisiana premessa all'articolo e tratta da una celebre pagina dantesca della *Storia della letteratura italiana* (cfr. l'ediz. a cura di L. Russo, Milano 1960², I, p. 178): « . . . L'uomo non fa quello che vuole, ma quello che può. Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il mondo intenzionale è reso con esattezza . . . Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte . . . ».

67. Cfr. « La poesia di T. S. Eliot », *cit.*, I, *cit.*

68. Così E. MONTALE aveva presentato pochi anni prima la poesia al pubblico italiano, offrendone una traduzione seguita poi dallo stesso Baldi, proprio in contrapposizione a *A Song for Simeon*, ritenuto caratteristico, come anche *Journey of the Magi*, della « più recente maniera epica » conseguente alla conversione religiosa del poeta: cfr. la presentazione montaliana in: *Circoli*, III, 1933, pp. 50ss.

69. Devo qui riferirmi a studi almeno in parte già citati . . . Da ricor-

do critico, come non consentiva una lettura più duttile e complessa del primo *Quartetto*, così conduceva non soltanto a isolare arbitrariamente, in *La Figlia Che Piange*, l'immagine della fanciulla con i fiori dal « filosofare » delle due strofe successive (della prima di esse soprattutto!), ma addirittura a fraintendere quella stessa immagine, recisa dalla poetica (e dalla poesia) di Eliot-Prufrock.

Ma sorte non diversa questa difficile lirica ha incontrato un po' ovunque e sempre: non solo presso altri studiosi italiani, portati magari, paradossalmente, a condividere i risultati di un'impostazione crociana che pur avrebbero voluto bandire⁷⁰, ma anche presso i critici stranieri, le cui osservazioni spesso appaiono suggestive, per certi aspetti già in parte notati, ma non esaurienti. È, infatti, opportuno considerare le immagini della prima strofa (la luce del sole, il giardino, la scala, gli occhi...) per ricondurle a simboli permanenti dell'ispirazione eliotiana destinata a definirsi più compiutamente nei *Poems* e oltre⁷¹; ma ciò non rende legittimo prescindere

dare, fra altri, F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement...*, cit., p. 150; H. GARDNER, *The Art of T. S. Eliot*, cit., pp. 107ss.; K. SMIDT, *Poetry and Belief...*, cit., pp. 175, 192 e 207; L. UNGER, «T. S. Eliot's Images of Awareness», in: *T. S. Eliot — The Man and his Work*, cit., pp. 203ss.; H. KENNER, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, London 1960², p. 25.

70. Tale rilievo mi suggerisce il saggio introduttivo più volte citato di R. SANESI. Dopo aver dichiarato di optare per una « lettura della... poesia condotta in chiave *relazionistica* », capace di sostituire « un'estetica di tipo ancora essenzialmente idealistico (che) non permetterebbe che la comprensione parziale, se non il rifiuto, dell'opera di un poeta come Eliot » (p. 11), il critico, nel passo già prima ricordato per il problema dell'epigrafe oltre che per valide osservazioni particolari, non vede però, in modo assai simile al Baldi!, altro che « una dolcezza e... una quiete che possono ricordare soltanto la Lady di *Ash-Wednesday* o di *The Dry Salvages* » (p. 27). Sconcertante, poi, è la conclusione dell'analisi, quando, trascurando completamente la seconda e la terza strofa, il Sanesi afferma: « Non ho comunque la sensazione che per questa poesia siano necessari particolari interventi sul piano del significato. *La Figlia Che Piange* è tutt'altro che oscura, e comunque si spiega da sé » (p. 28).

71. Per la prima immagine, con riferimento soprattutto allo « shaft of sunlight » di *The Dry Salvages* (« an almost permanent symbol of such moments of illumination »), cfr. K. SMIDT, *Poetry and Belief...*, cit., p. 175; per la seconda, *ibid.*, p. 207; per la terza, L. UNGER, *T. S. Eliot*, cit., I. cit. e H. KENNER, *The Invisible Poet...*, cit., I. cit.; per l'ultima H. GARDNER, *The Art of T. S. Eliot*, cit., I. cit.

dal particolare contesto in cui tali immagini sono calate al loro primo apparire, o perché si trascuri del tutto il resto della poesia, o perché un'analisi non approfondita induca a insistere oltre misura sulla differenza di *La Figlia Che Piange* « from all the other poems (in the *Prufrock* volume) and indeed from anything before *Ash-Wednesday* »...⁷².

Occorrerà ribadire che la « mood of adoration »⁷³ che il poeta assume verso l'improvvisa apparizione non può essere considerata, già nell'ambito della prima strofa, se non in relazione drammatica al suo rapido dileguarsi. E proprio il ricordo di *Ash-Wednesday* suggerisce a tale proposito, e richiamando le osservazioni relative al « modello » virgiliano, di accogliere l'immagine non come espressione di un imperturbato « filo classico » capace di resistere al *cupio dissolvi* di Prufrock, secondo l'interpretazione del Baldi, ovvero, in senso non diverso, come un « beautiful dream » già vivo « in purely personal and a-religious memories », prima di poter diventare, molti anni dopo, « an article of faith »⁷⁴: bensì, al contrario, come prima testimonianza della difficoltà estrema, se non dell'impossibilità, di scoprire, secondo una penetrante osservazione di G. Wilson Knight, una via alla salvezza « within a humanistic, or Renaissance, field »⁷⁵; sì che più tardi, celebrando nel *Mercoledì delle Ceneri* la prima tappa del suo Purgatorio, alla luce di una diversa fede religiosa, il poeta sembrerà definitivamente rinunciare, nel riconoscimento della inadeguatezza dell'uomo, alla « human wholeness » per la prima volta così drammaticamente intuita nella poesia dell'II⁷⁶.

72. Cfr. fra altri simili, H. GARDNER, *ibidem*.

73. Cfr. K. SMIDT, *Poetry and Belief...*, cit., p. 207.

74. *Ibidem*: cfr. anche p. 192.

75. Cfr. « T. S. Eliot: Some Literary Impressions », in: T. S. Eliot - *The Man and his work*, cit., p. 249.

76. Nelle prime strofe di *Ash-Wednesday*, scrive il KNIGHT, l'ortodossia cristiana « is being regarded, with a striking poetic honesty, as a second-best to the « blessed face » of some more immediately authoritative experience. If the first-best is recorded in the early « La Figlia che Piange », we can relate the « pose » of that poem to much of the later Eliot.

Non può esservi, qui, epifania del divino in senso pieno e reale; nella « virgo » che *deve* dileguarsi, si rinnova l'« amara sfiducia » baudelairiana nella possibilità di conquistare l'« archetipo » vagheggiato da una « millenaria tradizione »⁷⁷. E come già in Baudelaire, nell'alba livida della poesia europea contemporanea, anche qui l'archetipo rimane il perno di un dissidio tormentoso e irrisolto, « oggetto di un disperato desiderio e nello stesso tempo di beffardo disprezzo »⁷⁸. Insieme con la fanciulla, che ne è il simbolo, non vuol dileguare completamente, come si è visto, il ricordo del divino; se « even true love is doomed to futility », se « even the purest affection cannot lead to the consummation of a complete union between two human beings »⁷⁹, nondimeno la preghiera accorata che conclude la prima strofa di *La Figlia Che Piange* ancora farà echeggiare in quella finale il rimpianto per la mancata unione: ma tale stato d'animo riappare solo dopo che i versi centrali avranno raffigurato l'idea di un distacco in modo opposto ai primi ora esaminati.

Soltanto G. Williamson, fra i pochi critici che hanno esaminato più estesamente la poesia, ha osservato con chiarezza la presenza in essa di una « mixture of moods » che determina i contrasti di tono fra le tre sezioni: dalla contemplazione commossa della prima all'impetoso infierire della seconda al turbamento che, malgrado la seconda, riemerge nell'ultima⁸⁰. In realtà, però, mentre non scorgerei affatto, dopo quanto detto, l'espressione di un incipiente atteggiamento cinico già nell'aggettivo « fugitive » con cui al sesto verso si vorrebbe manifestato il risentimento della fanciulla⁸¹, sarà da osservare che tale « cynical mood », che nella seconda strofa effettivamente propone uno scioglimento del dramma consono al disprezzo bau-

He was renouncing a human wholeness through recognition of human inadequacy » (*ibid.*).

77. Cfr. il saggio di E. AUERBACH, *Baudelaires Fleurs du Mal und das Erhabene*, premesso in trad. it. a: C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di L. DE NARDIS, Milano 1968², p. xxxiii.

78. *Ibid.*, p. xxxiii.

79. Cfr. K. SMIDT, *Poetry and Belief...*, cit., p. 141.

80. Cfr. *A Reader's Guide...*, cit., pp. 84-85.

81. *Ibidem.*

delairiano, anche se filtrato, come vedremo, attraverso la ironia amara di un Laforgue, non è idealmente « later » rispetto alla « former emotion » destata nel poeta dalla visione della prima strofa⁸².

So I *would have had* him leave,
 So I would have had her stand and grieve,
 So he would have left
 As the soul leaves the body torn and bruised,
 As the mind deserts the body it has used

Non si è insistito abbastanza sul fatto che la scena del commiato, così come *qui* si desidererebbe che essa fosse avvenuta, si pone non a commento della precedente apparizione, bensì come perfetta antitesi, espressione, come tale, di un proposito *anteriore* a quello enunciato nella prima strofa. Non vi era in questa una « weeping girl », ma l'impressione di una trascendenza appena velata dal turbamento: pertanto l'anafora avverbiale — « So . . . So . . . So . . . » — non va intesa come conclusiva rispetto alle immagini precedenti, bensì in funzione esclusivamente prolettica, esprimente ipotesi irreali, rispetto alle congiunzioni comparative — « . . . As . . . As » — che vorrebbero introdurre una situazione del tutto distinta dalla precedente, una situazione in cui sarebbe mancata *a priori* la possibilità di illudersi, di prospettare un commiato idealizzato nella luce dell'arte. Più non si vorrebbe qui adombrare nella donna né il « seraph love » dei pre-raffaelliti⁸³, né, ben al di là di esso, la « virgo » che si offrì improvvisa al vagare incerto di Enea, ma soltanto, con antitesi di tono e brusco ritorno alla realtà « infernale » delle *Observations*, un corpo che lo spirito lascia « torn and bruised », deponendolo come una veste. Metafora e aggettivazione che ricordano assai da vicino la veste « torn and stained » della prostituta di *Rhapsody on a Windy Night*, cupa apparizione notturna di una

82. *Ibidem*.

83. Così appare tipizzata l'immagine femminile, ad es., nella penultima strofa di una poesia di G. Meredith, *Love in the Valley*.

spietata desolazione dei sensi⁸⁴; non personificazione dell'amore ideale che sorprende senza sottintesi lo sguardo, tessendo nei capelli la luce del sole, ma l'amore venale che « *hesitates toward you in the light of the door Which opens on her like a grin* »; non gli occhi il cui risentimento, per non essere stati compersi, « *makes us feel our own insufficiency, our hollowness* », ma occhi il cui sordido ammiccare suggerisce in modo tanto più cinico, se non più amaro, questa stessa « *insufficienza* », questo stesso « *essere vuoti* »⁸⁵.

Forse il carattere della stele che ispirò la poesia, emergendo finalmente nella seconda strofa l'immagine della « *weeping girl* » con la connessa meditazione sulla morte naturalmente affine all'impressione di un commiato così funereo, avrà qui suggerito a Eliot-Prufrook un inconsueto richiamo alla possibilità per l'anima di un distacco dal corpo come preludio non a una fine totale, ma al sollievo ultraterreno dagli affanni, secondo un « *tópos* » fondamentale della tradizione cristiana, troppo noto perché debbano cercarsene « *fonti* » particolari⁸⁶. Forse, piuttosto, ove non si consideri « *mind* », al v. 12, come semplice variante del precedente « *soul* »⁸⁷, l'angoscia

84. Vv. 16ss. Osservo che il particolare « *torn* » è particolarmente caro a Eliot per esprimere metaforicamente l'angoscia e la sterilità dell'amore terreno: così anche la « *Lady of Silences* » di *Ash-Wednesday* sarà « *torn and most whole* » (II, vv. 29 ss.).

85. Così H. GARDNER a proposito di *The Hollow Men*, ma con diretto riferimento al v. 6 di *La Figlia Che Piange* (cfr. *The Art of T. S. Eliot*, cit., p. 109).

86. Che nell'espressione eliotiana si debba intendere metaforicamente il corpo come *veste* dell'anima appare ovvio, oltre che garantito, così mi sembra, dal parallelo qui addotto con i versi di *Rhapsody*. Resta però il fatto che presso la tradizione scolastica il corpo non è tanto, o non soltanto, « *il tabernacolo terreno che opprime la mente agitata da molti pensieri* », come nella Bibbia (*Sap.* 9,15), bensì anche, o soprattutto, secondo le parole del Poeta più caro a Eliot, « *la vesta ch'al gran di sarà sì chiara* » (*Purg.* I, 5; cfr. S. Paolo, II *Cor.*, 5, 3-5). Non pare, viceversa, che le parole di Eliot, tanto più in un simile contesto « *infernale* », lascino aperta la via a un ottimismo escatologico: opterei, perciò, per l'ipotesi qui di seguito formulata...

87. Cfr. *The Oxford English Dictionary*, VI, p. 461 (III, 17), con gli esempi ivi addotti. Soltanto K. SMIDT cfr. *Poetry and Belief...*, cit., p. 119) ha suggerito un'interpretazione più complessa, che si richiama, nell'ambito della cultura filosofica eliotiana di quegli anni, alla distinzione

puritana per il peccato della carne avrà qui stabilito un primo incontro con i testi della filosofia brahmanica; in particolare, con il dualismo pessimistico della teoria Sāmkhya, secondo cui, concependosi la metempsicosi come processo di espiazione e di liberazione dell'anima immortale, sussistono come « veicolo » di questa, dopo l'estinzione dello *anna* (« body »), lo spirito vitale, o *prana* (« soul »), e la facoltà intellettuale, o *mānas* (« mind ») . . . ⁸⁸.

In ogni caso, qualunque possa essere l'indicazione che i versi iniziali della strofa suggeriranno a proposito di un credo

aristotelica « between soul and mind as between the more and the less comprehensive (a distinction which may be possibly alluded to . . . in « La figlia che piange »), per cui « the mind . . . unlike the soul is conceivable apart from the body which it inhabits ». Ma si tratta di un'ipotesi che se ha il merito, del resto incerto!, di aver prospettato il problema (pur senza aver poi trovato oca alcuna in altri studiosi), non mi sembra motivata da un'esigenza interna alla poesia qui considerata e ai relativi versi.

88. Per la concordanza dei termini inglesi, cfr. A. A. MACDONELL, *A Practical Sanscrit Dictionary*, Oxford 1954, s. vv.; per la loro mutua relazione in rapporto alla sopravvivenza dello *ātman*, o anima individuale, cfr. *La Bhagavad-Gītā*, trad. franc. di J. E. MARCAULT dell'edizione commentata di S. RADHAKRISHNAN, Paris 1954, p. 121. Vale la pena di citare i versetti ivi riportati che contemplano una metafora del tutto simile a quella eliotiana: « Ainsi qu'une personne rejetée des vêtements usés et en revêt d'autres qui sont nouveaux » (II, 22) . . . La datazione di *La Figlia Che Piange* non appare rigidamente vincolata all'anno 1911, potendo essere stata scritta, senza pregiudizio, mi sembra, per nessuna delle tesi prospettate in questo studio, non proprio in Europa, dove pur ne nacque l'idea prima, ma nei successivi anni harvardiani (cfr. la tavola cronologica proposta da H. KENNER, *The Invisible Poet . . . cit.*, p. 3): gli anni fra il 1911 e il '14 durante i quali, come è ben noto, Eliot estese « his study of metaphysics, logic and psychology to include also Indic philology and Sanskrit » (cfr. F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement . . . cit.*, p. xx). Ma anche ammettendo la datazione più alta e comunemente accettata della poesia, non si può escludere la possibilità che già nell'anno europeo e parigino l'autore fosse venuto a contatto con i testi sacri indiani, anche se non nella versione originale. Del resto, il più diffuso tra questi, che ho proprio ora ricordato, la *Bhagavad-Gītā*, il cui secondo capitolo offre un'esposizione compiuta della dottrina Sāmkhya e che insieme ad altre opere affini avrebbe poi avuto notevole importanza per Eliot, da *The Waste Land* a *Four Quartets* (cfr. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays . . . cit.*, pp. 281-83), era già ampiamente noto alla cultura del New England nei primi anni del secolo (cfr. H. HOWARTH, *Notes on Some Figures . . . cit.*, p. 119) . . .

filosofico-religioso⁸⁹, rimane certa la consapevolezza dell'impossibilità di un accordo fra sensualità e amore, fra terreno e trascendente: la donna delude l'aspirazione al divino, nel distacco dall'uomo non meno che nell'esperienza ormai consumata. Di qui il desiderio che l'immaginario commiato, il dramma a cui dar vita, preveda un atteggiamento cinico, con la donna che « sosta », bensì — « So I would have had her *stand and grieve* » — come nella prima raffigurazione — « *Stand on the highest pavement . . .* » —, ma, ben diversamente da lì, in lacrime, mentre l'uomo si allontana in vece sua, trascurandola affatto dopo averne usato . . .

La variazione temporale che presiede alla seconda parte della strofa riconduce al presente — « *I should find* » —, allo stato potenziale della immaginazione; è come se l'artista, turbato poco prima da un'apparizione inconsueta, da uno stato d'animo inatteso che aveva allontanato il primitivo, crudo proposito — « *So I would have had him leave . . .* » —, volesse ora ritornare all'impetosa e disincantata consapevolezza di altre *Observations*, a quella « self-possession » che, ad esempio, in *Portrait of a Lady* doveva difendere da impegni di amicizia capaci di rendere temporaneo il distacco e di trasformare un'esperienza fallita nella promessa di un rapporto di comprensione umana⁹⁰.

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

Un distacco definitivo, così si vorrebbe, senza confronti « abili », capace di acquietare il rimorso nel rimuovere da sé ogni

89. A parte notevoli riserve, come quelle di natura cronologica di cui alla nota precedente, è ben chiaro che « the identification of . . . passages where Eliot's memories of Sanskrit have been at work, we have to await from the critic with specialized knowledge » (cfr. H. HOWARTH, *ibid.*, p. p. 202). L'ipotesi qui suggerita intende soltanto prospettare un possibile sbocco per il problema che probabilmente si nasconde dietro l'apparente ovvietà della metafora eliotiana.

90. III, vv. 11 ss.

preoccupazione ideale, con un sorriso di circostanza e una banale stretta di mano da cui nessuna fede ingannevole affiora, senza tormento per « entrambi ». Di qui la possibilità che in questo pronome-soggetto, dal riferimento intenzionalmente ambiguo, si intenda la comune disillusione dell'amante e della donna e, quindi, il loro agevole accordo in un « cynical understanding »⁹¹; ed è ipotesi che può essere confermata dall'ultimo verso della strofa. La sua derivazione laforguiana, notata ma non approfondita da molti critici⁹², rievoca, infatti, l'inizio di *Pétition*, poesia assai significativa dei *Derniers Vers*, quando il poeta francese, perseguitato fino all'ultimo dal sogno impossibile di un « Amour absolu », vi contrapponeva con amaro sarcasmo l'artificio venale di donne « jamais franches », con le quali tutte « l'amour s'échange Simple et sans foi comme un bonjour »...⁹³ La seconda possibile interpretazione di « we both » differisce, ma non nella sostanza, dalla prima: non l'amante e la donna dovrebbero qui intendersi, bensì l'amante e il poeta, dei quali nei versi precedenti della strofa si pretendeva con ironia ugualmente laforguiana lo sdoppiamento fra osservatore imparziale e soggetto tormentato dell'azione⁹⁴, nell'affiorare, come in Laforgue, del « gusto decadente della mediazione artistica come unica consolazione allo scordato accordo del rapporto con la donna »⁹⁵. Ma la ricomposizione di tale sdoppiamento è solo apparente, rimane un'aspirazione negativa, perché in realtà, dopo il turbamento suscitato dalla visione della prima strofa, il poeta « would mock or deny any emotional concern, but his efforts

91. Cfr. G. WILLIAMSON *A Reader's Guide...*, cit., p. 84.

92. Così, fra gli altri, anche M. Praz, a proposito del « periodo d'influssi dei simbolisti francesi » e di Laforgue in particolare: cfr. « T. S. Eliot », cit., p. 90).

93. Vv. 1-6.

94. Vv. 8 ss.: « So I would have had *him* leave... so *he* would have left... ». Per tale interpretazione di « we both », cfr. K. SMITH, *Poetry and Belief...*, cit., p. 87.

95. Cfr. L. FREZZA, *Introd.*, cit., p. xxxviii. Per la derivazione laforguiana del « trick of doubling », cfr. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit., p. 28.

are vain »⁹⁶; inutilmente egli vorrebbe concludere con questi versi gli « errores » prufrockiani (« Let us go then, *you and I* . . . ») ritrovando una propria identità di uomo, che non chiede nulla più di un'avvilente esperienza, e di artista, destinato all'« osservazione » cinicamente impassibile di commiati senza speranza.

Così come inutilmente il tipo di donna che questi versi sottintendono e che, in particolare, potrebbe scorgersi definitivamente nel penultimo, in quel « we both », cerca di proporre una soluzione franca e brutale al rapporto fra i sessi, capace, nello stesso senso, di porre fine agli « errores »: non una donna ammalata di estetismo, che per l'addio prepari « An atmosphere of Juliet's tomb . . . for all the things to be said, or left unsaid »⁹⁷, mentre si accinge a chiedere « amicizia » per il futuro, ma una donna che consenta di buon grado a una stretta di mano « senza fede », sullo sfondo neutro di una strofa che non conosce immagini.

È significativo, d'altra parte, che, per raffigurare simile liberazione attraverso questo modo di commiato, il poeta ricorresse a una formula che nella poesia citata di Laforgue suonava, al contrario, come testimonianza di ininterrotto tormento, di fronte al disgusto per tali « noccs de sexes livrés à la grosse », in cui « s'éteint la divine Rosace », simbolo di inatingibile luminosità e perfezione⁹⁸. Ma se la « supplica » del poeta francese, parimenti deluso dall'« Idéal », si volgeva poi a vagheggiare « simplement d'humains échanges », che il sogno recuperava e trasfigurava dal perduto mondo dell'adolescenza⁹⁹, alla ricerca eliotiana era preclusa l'affettuosa e nostalgica confidenza di un'anima fondamentalmente romantica.

« Mon Dieu, que l'Idéal La depouillât de ce rôle d'ange! Qu'elle adoptât l'homme comme égal! . . . »¹⁰⁰: mentre proprio all'« Ideale », consegnato alle immagini della tradizione

96. Cfr. G. WILLIAMSON, *A Reader's Guide* . . . , cit., p. 85.

97. Cfr. *Portrait of a Lady*, I, vv. 7-8.

98. *Pétition*, cit., vv. 8-10.

99. *Ibid.*, vv. 49 ss. e, in particolare, vv. 53 ss.

100. *Ibid.* vv. 49-51.

poetica, ritorna invece, nella ultima strofa di *La Figlia Che Piange*, l'animo non placato dal distacco « incomparabilmente lieve e abile » con cui i versi precedenti sembravano spegnere ogni luce rinnovata di poesia, e ansioso di ritrovare nell'immagine femminile la traccia di una presenza superiore all'esperienza dell'uomo, la luce del sole che si è dileguata, ma che il ricordo non può lasciare del tutto.

She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours:
Her hair over her arms and her arms full of flowers . . .

Mentre la seconda strofa si opponeva nettamente alla prima attraverso significativi particolari stilistici, pur rimanendole prossima nello svolgimento temporale della riflessione, al momento decisivo della prima si connette l'ultima, che pur se ne distacca da un punto di vista idealmente cronologico.

L'immagine della fanciulla che si dilegua abbandonando i fiori — « Fling them to the ground and *turn* . . . » — è ripresa nel primo verso dell'ultimo periodo metrico — « She *turned* away . . . » —, a suggellare come definitivo, ben dopo che esso è avvenuto, il commiato ritratto nella prima strofa, assai diverso, come si è visto, nella situazione e nel tono, da quello immaginato nella seconda. Malgrado ogni proposito di cinica indifferenza suggerito dall'uomo, quell'immagine ha « costretto » la fantasia del poeta per « molti giorni. Molti giorni e molte ore ». Ma non perché egli già non avesse saputo darle vita, evocandola in versi lievi e imperiosi a un tempo, mentre invece semplice desiderio (« I *should* find . . . »!) era rimasta l'immagine contraria che l'abitudine e la noia dell'uomo avrebbero voluto, ma che il poeta, al di là di altre *Observations*, non ha più potuto raffigurare.

L'ossessione laforguiana della fugacità dell'ora, in un'altra bellissima poesia dei *Derniers Vers*, nasceva anche e proprio dalla rinunzia, già osservata in *Pétition*, ad appagarsi di un « Ideale » antitetico sia al compromesso venale, sia agli « humains échanges » in cui avrebbe dovuto realizzarsi la dimen-

sione autentica dell'esistenza: di qui non soltanto « la coscienza dell'inutilità di tutto e di quello stesso amore se si fosse realizzato »¹⁰¹, ma, per quanto qui ci riguarda, l'impossibilità del ricordo « pour l'automne qui vient », del sopravvivere di un attimo luminoso che si era voluto esclusivamente umano¹⁰².

Ed è significativo che la « Supplica » del poeta francese avesse in tal modo coinvolto nel disgusto non soltanto le « nocces de sexes », ma anche una presenza angelica, troppo remota da altri tempi che l'avevano vista nascere e che avevano profondamente creduto in lei per non trasformarsi, in un secolo tanto meno fortunato, nelle « Circés Sombrement coiffées à la Titus » nelle « beautifiques Vénus étalées », pronte a intimare il silenzio non per rispetto della propria testimonianza religiosa, ma per favorire « sacrilèges domestiques »¹⁰³.

« With the autumn weather » Eliot poté invece conservare non artefatta, ma nitida del suo splendore originario, una immagine solare proprio perché, come già accennato altrove, profondamente dissimile nella sua classica semplicità da certe morbose deviazioni estetizzanti che, se avevano disgustato la romantica aspirazione laforguiana alla sanità dei sentimenti, erano poi state vinte dal poeta inglese fin nei suoi esercizi preliminari¹⁰⁴.

« We shall not come here again »: un verso che riecheggia come un presentimento rileggendo uno di quegli esercizi, quando il poeta, pochi anni prima di *La Figlia Che Piange*, aveva rielaborato nella moda del tempo il mito di Circe, raffigurando fiori mostruosi « fanged and red With hideous streak and stain », fiori strani « that no man knows »¹⁰⁵. E mentre poco dopo, nella già ricordata *On a Portrait*, la vena ironica

101. Cfr. L. FREZZA, *Introd. cit.*, l. cit.

102. Mi riferisco a *Solo de Lune* e, in particolare, ai vv. 90 ss.: « O fugacité de cette heure... Oh! qu'il y eût moyen De m'en garder l'âme pour l'automne qui vient... ».

103. *Pétition, cit.*, vv. 15 ss.

104. Mi riferisco, oltre a ciò che ora dirò, a quanto già osservato relativamente a *On a Portrait*...

105. Cfr. *Circe's Palace*, in *Poesie giovanili, cit.*, pp. 40-41: in particolare, i vv. 1-7.

tenderà a dissolvere il mito della « fatal woman », che aveva costituito nella stessa poesia precedente il presupposto di simili raffigurazioni¹⁰⁶, effettivamente Eliot non sarebbe più ritornato in seguito a immagini precluse dalla riconquistata ispirazione classica: « Her hair over her arms and her arms full of flowers ». Mito floreale antico e nuovissimo, non più legato a un gusto decorativo fine a se stesso e storicamente effimero, ma destinato a riproporsi in tutto il suo valore simbolico nella desolazione dei grandi *Poems*¹⁰⁷, a incominciare dai versi stupendi di *The Burial of the Dead*: « You gave me hyacinths first a year ago; . . . yet when we came back late, from the Hyacinth garden, *Your arms full*, and your hair wet, I could not Speak, and my eyes failed . . . »¹⁰⁸.

Peraltro, anche e proprio nel precorrere la drammatica « failure » della opera maggiore, il verso di *La Figlia Che Piange* non può essere, una volta di più, pienamente inteso se lo si sottrae al mondo delle *Observations*, che dei *Poems* costituisce la necessaria premessa. Perché l'immagine rispecchia bensì una conquista, o una riconquista, nel dominio dell'arte, ma si propone, appunto, come realizzazione definitiva di un commiato, con tutta l'amarezza di chi avverte che la Poesia in tanto può ancora vivere nelle sue forme perenni in quanto testimonianza di una sconfitta che sempre si rinnova, non di un'esperienza positiva in cui credere e che si intenda comunicare come tale.

And I wonder how *they* should have been together!
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose.

Dietro al poeta che ha ritrovato un'immagine, che ha ridato vita alla forma al di là di una cronaca banale e avvilente,

106. *Circe's Palace* apparve su *The Harvard Advocate* nel novembre 1908; ivi, due mesi dopo, seguì *On a Portrait* (cfr. R. SANESI, *ed. cit.*, p. 65).

107. Rimando anche qui a osservazioni in parte già svolte; cfr., per tutti, G. WILLIAMSON, *A Reader's Guide . . .*, *cit.*, p. 85, *cit.*

108. Cfr. *The Waste Land*, I, vv. 35 ss.

riemerge diverso da lui l'uomo, ma ormai lontano con la sua occasione perduta. Il poeta ha potuto fissare nella memoria « a gesture and a pose », ha potuto idealmente raffigurare la parvenza più salda, la statua che sembra resistere sul piano più alto della scala; ma, oltre l'illuminazione felice dell'« imagination », egli è rimasto solo con le sue « cogitations », come quando il dominio voluto impone ai sentimenti e alla fantasia, per non restare indifeso dinanzi alla triste noia di resoconti quotidiani in cui si confonderanno banalità e tragedia, veniva meno solo in apparenza « with the smell of hyacinths across the garden Recalling things that other people have desired »: perché, appunto, quella sensazione indistinta di un approdo fantastico, e forse felice, aveva potuto essere di « altri », non di chi, disincantato, la piegava a una riflessione dissolvitrice: « Are these *ideas* right or wrong? »¹⁰⁹.

La vita non può ricevere luce ideale, non può comporsi nella forma se non quando il simbolo si rivela esistenzialmente inutile: nella perdurante, essenziale ambiguità di *La Figlia Che Piange* si coglie non solo un segno fra i più alti della problematica « infernale » dello Eliot, ma anche una testimonianza perfetta, come nei romanzi di H. James, ovvero, di lì a poco, nel teatro pirandelliano, del conflitto fra esistenza e forma, del dramma profondo che l'Estetismo decadente nascondeva in sé al di là delle tante sue superficiali manifestazioni¹¹⁰.

Né però va dimenticato che, ancora una volta, proprio il confronto con altre *Observations*, e in particolare con il brano di *Portrait of a Lady* ora ricordato, mostra che tale irrisolta ambiguità contempla, come elemento dialettico positivo, un mito più profondo di quello che insidiava in quel brano la « countenance » di Eliot-Prufrock: non l'immagine indistinta che, associandosi al profumo dei fiori, sembrava emanare da

109. Cfr. *Portrait of a Lady*, II, vv. 32-43.

110. Sulla necessità di approfondire « similarities » fra Eliot e James, e proprio prendendo spunto da *La Figlia Che Piange!*, ha insistito meglio di altri F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement...*, cit., pp. 69-70. Cfr. anche J. H. WHITFIELD, « Pirandello e T. S. Eliot: identità e contrasti », in *Le parole e le idee* (genn.-giu. 1962), pp. 5-30.

« some worn-out common song », ripetuto da un organetto laforguiano « mechanical and tired », ma l'immagine fulgida, l'apparizione « divina » e più antica che non si è dileguata dalla memoria.

Non direi, perciò, con il Maxwell, che la conclusione della poesia suoni « briefly ironical »¹¹¹! Un verso come « The troubled midnight and the noon's repose » non mi sembra affatto, sia in sé e per sé sia per quanto sin qui detto, tradurre un'ironia verlainiana¹¹², bensì esprime la persistenza e la prospettiva di un dramma che nessuna ironia, nessuna « cogitation » può, né vuole, dissolvere, in attesa che alla notte turbata succeda nuovamente il miracolo del giardino pieno di sole.

Si è visto all'inizio come il simbolo presupponga il primo recupero, pur necessariamente problematico, di un momento fondamentale della civiltà poetica europea e della coscienza storica operante in essa fino ai termini imprescindibili del poema virgiliano: un orizzonte di ricerca e di espressione che ampliava quella possibilità di « allusione alla tradizione letteraria » in cui proprio il Maxwell, con chiarezza esemplare, ha fissato « the primary objective correlative in Eliot's poetry »¹¹³. E si comprende forse allora, per concludere il ciclo delle osservazioni contenute in questo studio, una delle ragioni che poterono suggerire al poeta nel 1917 di assegnare a *La Figlia Che Piange* il compito di chiudere la prima raccolta in volume delle sue opere.

Credo, infatti, che non si dovrebbe tener particolare conto dell'« ordine stabilito dal poeta », come vorrebbe il Sanesi¹¹⁴, solo nel caso in cui tale ordine rispondesse con piena evidenza a criteri puramente cronologici, vuoi dal punto di vista della composizione, vuoi, anche, da quello di pubblicazioni sparse anteriori alla raccolta stessa. Ma ove ciò non si verifichi, ed

111. Cfr. *Poetry of T. S. Eliot*, London 1960², p. 67.

112. Il MAXWELL allude al verso finale di *Colloque Sentimental*: « Et la nuit scule entendit leurs paroles »...

113. *Op. cit.*, n. 1 p. 39, a proposito della prima sezione di *The Waste Land*.

114. *Per una lettura...*, cit., p. 21.

è indubbiamente il caso, come ora vedremo, di *Prufrock and other Observations!*, perché svalutare a priori, o ammettere come semplice comodità di introduzione didattica, la considerazione di argomenti che possono illuminare, anche parzialmente, la poetica di un autore¹¹⁵? Ritengo, piuttosto, che non vada trascurata un'osservazione di G. Smith che servì in parte già per avviare queste analisi, secondo cui, a proposito di *La Figlia Che Piange*, « this much praised poem unquestionably meant a good deal to Eliot, in view of his having assigned it the terminal position in his first collected volume »¹¹⁶.

In effetti questa posizione finale non si spiega affatto pensando alla data di composizione, da circoscrivere in ogni caso agli anni fra il 1911 e il '14¹¹⁷ e, comunque, anteriore alle

115. Esigenza, direi, da osservare a maggior ragione da parte di chi giustamente desidera studiare le poesie di Eliot « non come frammenti statici e astratti e astrattamente dissociabili, ma piuttosto come aspetti — relazionabili sempre fra loro, con ciò che è stato e con ciò che potrà essere di una unità in continuo arricchimento... » (*ibid.*, p. 11; cfr. anche n. 70 di questo articolo!). Del resto, non sarà fuor di luogo osservare che una « lettura della ... poesia condotta in chiave « relazionistica » e tenendo presenti tutti i motivi — storici, estetici, spirituali che hanno contribuito a determinarla » (*ibid.*; il corsivo è mio) non può essere che auspicabile per ogni poeta (e di fatto tante volte essa è stata realizzata, anche indipendentemente dal pur suggestivo insegnamento di E. PACI, cui esplicitamente il SANESI rimanda: *ibid.*, n. 1 p. 12). Mi sia consentito, infine, riguardo al problema di un ordinamento nella pubblicazione di versi interpretato come aspetto emergente di una poetica in atto, rinviare ancora, a titolo di esempio, alla storia della critica leopardiana e alle osservazioni di M. FUBINI relative alla data di composizione del *Passero solitario* in rapporto alla sua collocazione nei *Canti* (cfr. *ed. cit.*, pp. 110-11).

116. Cfr. n. 2. Che si tratti di « posizione » privilegiata, non diversamente dalla prima, è constatazione quasi ovvia, che trova peraltro notevole conferma, forse particolarmente suggestiva per un Eliot o per un Pound più che per altri, nella tradizione classica della lirica europea. È noto infatti che, mentre per le sillogi romanze di poeti contava come posto d'onore il primo (cfr., ad esempio, E. MOZZATI, « Note sulla protostoria della filologia italiana » — con le osservazioni relative alla « Silloge Aragonese » —, in *Preistoria e Storia degli Studi Romani*, Milano-Varese 1965, pp. 180-81), diversamente avveniva da parte dei singoli poeti nell'ordinamento dei rispettivi Canzonieri, quando il posto iniziale e quello finale apparivano ugualmente degni di essere attribuiti a componimenti di particolare significato (si pensi, come esempio primo e più illustre, al Petrarca!).

117. Cfr. n. 88.

sei poesie composte nel 1915¹¹⁸. Ma non si spiega neppure qualora si voglia risalire alla data di prima pubblicazione: anche se va osservato che *La Figlia Che Piange* fu effettivamente fra le ultime composizioni che uscirono su rivista prima della edizione in volume di poco successiva, né essa apparve per ultima sul numero di *Poetry* del 6 sett. 1916¹¹⁹, né comunque le poesie ivi raccolte insieme ad essa mantennero poi *tutte*, in *Prufrock*, un ordine di precedenza rispetto a quelle pubblicate per la prima volta in epoca anteriore...¹²⁰.

Come, dunque, non è comprensibile la posizione iniziale conferita al *Love Song* nella raccolta del '17, nonché il titolo della raccolta stessa!, ove si pensi soltanto alla data di prima pubblicazione, né tantomeno, anche in questo caso, a quella di composizione¹²¹, potendosi e dovendosi invece riflettere sul suo compito di introdurre il lettore fin dall'inizio nel cuore stesso della problematica eliotiana¹²², analogamente occorrerà

118. Si tratta di *Morning at the Window*, *The Boston Evening Transcript*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*, *Mr. Apollinax*, *Hysteria*: cfr. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit., pp. 30 ss. Solo per la prima di queste si mitte qualche dubbio, ma anche essa non è sicuramente anteriore al settembre 1914 (*ibid.*, p. 30).

119. Cfr. *Poetry*, VIII, 6 sett. 1916, pp. 292 ss. Ivi, fra altre poesie raccolte sotto il titolo di *Observations*, essa comparve per la prima volta fra *Conversation Galante* e *Mr. Apollinax*.

120. Nell'edizione del '17, infatti, non solo mutò rispetto a *Poetry* l'ordine delle tre poesie ricordate nella nota precedente (la nuova e definitiva successione fu, come è noto, *Mr. Apollinax*, *Conversation Galante*, *La Figlia Che Piange*, venendo peraltro *Hysteria* a inserirsi dopo la prima!, ma la stessa *Morning at the Window*, a sua volta comparsa per ultima su quel numero di *Poetry*, venne anteposta a tre altre che la stessa rivista aveva già pubblicato quasi un anno prima, nell'ottobre del 1915: *The Boston Evening Transcript*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*...

121. Ricordo che il *Love Song* fu composto fra il 1910 e il 1911, mentre agli anni fra il '09 e il '10 risale *Portrait of a Lady* (cfr. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit., p. 9). Nella raccolta del '17 l'ordine è inverso, anche se ciò poté essere innanzitutto motivato dal fatto che il *Love Song* fu, in effetti, la prima poesia eliotiana ad apparire su rivista (apr.-sett. 1915: cfr. F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement...*, cit., p. XXI).

122. Non a caso, a distanza di anni dalla composizione e pochi mesi prima della pubblicazione in volume, l'autore confessava di preferire questa poesia a ogni altra da lui scritta fino al 1911 (cfr. la lettera a H. Monroe del 7 giugno 1916, cit. da G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays...*, cit. p. 15, n. 4).

riconoscere altrove che nella cronologia, o nel puro caso!, il motivo della posizione finale di *La Figlia Che Piange*, anch'essa, per così dire, privilegiata, pur se per ragione diversa. È mia opinione, alla luce di quanto detto in precedenza, che tale motivo sia dipeso anche, se non forse esclusivamente, dalla particolare complessità della poesia tanto nei confronti delle altre composte dopo di essa nel '15¹²³, quanto soprattutto, per quel che qui ci riguarda, nei confronti di *Conversation Galante*, che ben prima di queste a sua volta era stata composta, anteriormente alla stessa *Figlia Che Piange*, nel 1909¹²⁴.

Era stato, quello, un anno di particolare importanza, durante il quale erano maturati i primi frutti della lettura di Laforgue, destinata ad alimentare in misura tanto notevole l'ispirazione delle prime più grandi *Observations* di lì a poco composte, *Portrait of a Lady* e il *Love Song*. E in quell'anno, appunto, oltre a brani che non sarebbero parsi indegni di figurare nella raccolta del '17¹²⁵, Eliot scrisse, con *Conversation Galante*, « la più decisa imitazione laforguiana » di tutta la sua opera, inoltrandosi nell'atmosfera infernale « che si può dire abbia inizio da questo punto »¹²⁶.

Ma proprio di un inizio si era trattato, perché se si può, e si deve, riconoscere a questa poesia « a highly imitative quality », non sfugge alla sua considerazione retrospettiva il fatto che essa degnamente illustra, nei confronti del « correlativo oggettivo » espresso dal mondo laforguiano, « the first stage of influence »¹²⁷. Ché se, per un verso, in altre grandi *Observations*, prima fra tutte il *Love Song*, quel mondo si sarebbe

123. Cfr. n. 118. Né, peraltro, accetterei senza riserve un giudizio del BALDI secondo cui in poesie come *Aunt Helen* o *Mr. Apollinax*, e con la sola eccezione di *Hysteria*, il « solo valore non tecnico » sarebbe « un'ironia tutta provincialmente americana, anzi bostoniana »: cfr. « La poesia di T. S. Eliot », *cit.*, p. 143); cfr. anche G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays . . .*, *cit.*, p. 30. Per una più equilibrata valutazione è da ricordare F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement . . .*, *cit.*, pp. 104 ss.

124. Cfr. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays . . .*, *cit.*, p. 9.

125. Penso, in particolare, a *Nocturne*, ma anche, per ragioni già esposte, a *On a Portrait*.

126. Cfr. R. SANESI, *Per una lettura . . .*, *cit.*, pp. 25-26.

127. Cfr. L. UNGER, *T. S. Eliot*, *cit.*, p. 8 (il corsivo è mio).

arricchito e approfondito integrandosi con altre fonti di ispirazione, a cominciare dall'Inferno meno « privato », più significativo e universale di Dante, sarebbe poi avvenuto in *La Figlia Che Piange* che la sua ironia disincantata e amara sperimentasse il proprio significato, e il proprio limite, informando di sé, ma anche lasciandosene informare, un'eredità ancor più antica, quella dell'*Eneide*, che il radicale pessimismo di Prufrock trovava consegnata alla tradizione sotto l'opposto segno di un messaggio positivo, di un paradiso da realizzare nella storia attraverso la fede e il sacrificio di sé.

In tal modo, subito dopo che il volume del '17 ha riproposto in *Conversation Galante* l'esperimento di mimesi cronologicamente primo e consapevole, la prima, ancor limitata certezza di una vocazione classicista, il congedo dalle *Observations* dimostra con prospettiva assai più ampia che, in conformità a tale vocazione e a misura del cammino percorso e da essa scandito, « the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality »¹²⁸. Né già perché il lettore distratto potrà scorgere nel poeta moderno un centonatore, magari raffinato, di opere prestigiose, bensì, al contrario, perché il lettore attento « will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past »¹²⁹.

FAUSTO FIUMI

128. Cfr. « Tradition and the Individual Talent », cit. da T. S. Eliot, *Selected Prose*, Harmondsworth, Midds., 1963 (trist. terza), p. 25.

129. *Ibid.*, p. 23.