



Pissarello, Giulia (1996) *Il Salotto mentale di Prufrock*. In: *Lo spazio della conversazione: atti del 1. Convegno del Dipartimento di anglistica dell'Università di Pisa*, 10-11 dicembre 1992, Pisa, Italia. Pisa, ETS. p. 249-258. ISBN 88-7741-847-8.

<http://eprints.uniss.it/3221/>

# LO SPAZIO DELLA CONVERSAZIONE

*a cura di*  
*Carla Dente Baschiera, Mario Domenichelli*  
*Anthony L. Johnson*

*Estratto*



EDIZIONI ETS

15.  
Giulia Pissarello

*Il salotto mentale di Prufrock*

Nel *Convivio* Dante scrive che «senza conversazione o familiarità è impossibile a conoscere li uomini» [*Conv.* I, vi, 10] e direi che questa affermazione è particolarmente vera nel caso del «Love Song of J. Alfred Prufrock» [Eliot 1974 (1963)]. Il titolo del poemetto infatti introduce con nome e cognome un personaggio il quale, tuttavia, rimane per chi legge un illustre sconosciuto finché, per gradi, non si svela appunto conversando; poco importa che lo «you» al quale si rivolge altro non sia se non il risultato di uno sdoppiamento della sua personalità schizoide<sup>1</sup>.

Paradossalmente, argomento della sua conversazione fantasmatica sono altre conversazioni della stessa natura, quelle che hanno luogo in un salotto mentale, dove Prufrock *si vede* ripetere i rituali delle vuote chiacchiere mondane e *s'immagina* tentare di instaurare un rapporto autenticamente privato con una interlocutrice, cioè di cantarle il «love song» promesso dal titolo. Il tentativo, lo sappiamo, abortisce ed egli non riesce a dar forma nemmeno all'ipotesi di un colloquio intimo.

<sup>1</sup> La nota dichiarazione di Eliot in base alla quale lo «you» del poemetto «is merely some friend or companion, presumably of the male sex, whom the speaker is at the moment addressing, and [...] has no emotional content whatever» è stata giudicata tautologica da Righetti [1984: 31] che, intendendola riferita dal poeta alle convenzioni di autoreferenzialità del monologo drammatico come genere, ritiene superfluo interrogarsi sulle identità dell'interlocutore. Sulla dissociazione interiore del monologante in un «I» e in un «you», la critica, facendo eco a Grover Smith [1950] che operava un distinguo tra «thinking, sensitive character and [...] outward self», ha comunque generalmente insistito vedendo Prufrock come «un 'oggetto' diviso» [Serpieri 1975] e lo 'you' come «l'ombra», il 'doppio' scaturito dalla scissione fra l'io metafisico [...] e l'io banale» [Gozzi 1985].

Che la conversazione abbia un ruolo centrale nel poemetto è comunque evidenziato già dal fatto che modalità dialogiche sono presenti nello stesso monologo drammatico condotto da Prufrock; tra esse si possono, ad esempio, ricordare l'utilizzazione della funzione conativa in una posizione altamente strategica come l'*incipit*, «Let us go then, you and I», ed il ricorso ad altri elementi che, pur non rientrando in senso stretto nella funzione fatica, evidenziano come l'atto comunicativo si concentri sull'*addressee*, cioè sullo «you». Questo interlocutore silenzioso viene reso presente dal monologante anche da un verso come «Oh, do not ask, 'What is it?」 [v. 11], che gli assegna addirittura una funzione attiva, al pari del verso in cui Prufrock fornisce una risposta che evidentemente presuppone la presenza dell'interlocutore: «No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be; / Am an attendant lord [...]» [v. 111]. Ad intensificare questo elemento di dialogicità contribuiscono, inoltre, le numerose interrogazioni disseminate nel testo, comprese quelle retoriche, che mirano comunque a provocare un assenso da parte dell'interlocutore.

Ma alla conversazione il monologo rimanda soprattutto in virtù del suo andamento fortemente discorsivo, evidenziato dal netto predominio della paratassi sulla sintassi (la congiunzione «and» è iterata nell'intero poemetto ben ventuno volte all'inizio del verso), dalla frequenza delle iterazioni e delle riprese anaforiche, dall'andamento in apparenza divagante e casuale del discorso nonché dall'insistito ricorrere di altri elementi colloquiali, come l'avverbio «indeed», implicante anch'esso lo sforzo di coinvolgere e convincere («And indeed there will be time», v. 23 e v. 37; «At times, indeed, almost ridiculous» [v. 118]).

Infine a creare l'impressione di un informale *pourparler*, oltre che l'articolazione del discorso e l'uso di un linguaggio «medio», a volte addirittura apparentemente sciatto, è anche ciò che Prufrock stesso dichiara a proposito delle proprie parole: «here's no great matter» [v. 83], un enunciato che equipara il monologo alle vuote chiacchiere da salotto. In effetti però le

cose non stanno proprio in questi termini visto che il monologo stesso si risolve nell'amarissima confessione di un fallimento esistenziale: un fallimento, tuttavia, sdrammatizzato e banalizzato proprio da questa definizione autoironica che getta luce, poi, anche sulle ragioni di un altro fallimento, quello riguardante lo scopo della «visita» di Prufrock, il colloquio intimo con un'interlocutrice immaginaria. Non riuscendo a prendersi sul serio, Prufrock non riesce nemmeno ad immaginare di essere preso sul serio dagli altri.

Così, paradossalmente, Eliot si serve della conversazione di Prufrock con il proprio doppio per evidenziarne l'impossibilità di conversare con gli altri: nel poemetto vengono ascoltate più voci o micro-conversazioni, di indole memoriale o immaginativa, ma la comunicazione risulta sempre impossibile a qualunque livello, in qualunque contesto, qualunque sia l'argomento, l'interlocutore e la situazione. Lo «you» al quale lo «I» monologante si rivolge tace, le domande che lo «I» indirizza a se stesso non vengono formulate in modo chiaro ed esplicito perché «overwhelming» («'Do I dare?'» and «'Do I dare?'» [v. 38]; «Do I dare / Disturb the universe?» [vv. 45-46]; «So how should I presume?» [v. 54]; «Then how should I begin» [v. 59]; «And how should I presume?» [v. 61]; «And should I then presume? / And how should I begin?» [vv. 68-69]) e non ricevono risposta oppure, quando essa arriva, non è pertinente. Allorché Prufrock, ad esempio, si chiede «Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?» [v. 122], la risposta (si fa per dire) è infatti «I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach» [v. 123].

Le conversazioni vere e proprie, inoltre, si svolgono lontano dallo «I», che ne è sempre soltanto osservatore e/o ascoltatore mentre, nell'unico caso in cui immagina di instaurare un dialogo con un'interlocutrice, ella mostra di non comprenderlo e gli invia segnali di non disponibilità al dialogo «That is not what I meant at all. / That is not it, at all» [v. 98]; «That is not it at all. / that is not what I meant at all» [v. 110]. Ella lo induce così all'amara constatazione di una totale paralisi comunicativa:

«It is impossible to say just what I mean!» [v. 104] . Il ricorrere del verbo «to mean» nelle parole di entrambi evidenzia appunto l'impossibilità fra loro di uno scambio semantico, condizione imprescindibile del comunicare.

Scena comune a tutte le situazioni chiamate in causa dal monologo è il luogo adibito per antonomasia alla conversazione, il salotto: una stanza dove convengono più persone, che nel poemetto è posta, implicitamente, in contrasto con un'altra stanza, quella in cui Prufrock conduce il proprio monologo e che costituisce un'ovvia metafora della sua mente. Da qui egli in effetti non esce mai se non per compiere, appunto a livello immaginario, una visita mondana che lo porterà, anche se non «consumata», a verificare la propria chiusura nella prigione dell'io, chiusura suggerita anche dal numero impressionante di «I» in inizio di verso che il poemetto presenta nelle ultime strofe [vv. 120-26]: «I grow old», «I shall wear», «I shall wear», «I have heard», «I do not think», «I have seen».

La verifica di tale chiusura è fornita da situazioni rientranti in tre tipi fondamentali: l'esclusione dai discorsi degli altri; la partecipazione a conversazioni banali che non producono vero contatto; il tentativo di instaurare un colloquio intimo<sup>2</sup>.

La situazione del primo tipo apre e chiude il poemetto; Prufrock è escluso tanto dalle conversazioni intime, bisbigliate nei «muttering retreats» dei «one-night cheap hotels», quanto da quelle pubbliche, condotte in «sawdust restaurants» o in salotti mondani – dove frasi ripetute «vanno e vengono» tra le varie stanze, o «muoiono con un morente declino» – quanto, infine, dal canto che le sirene indirizzano «each to each».

<sup>2</sup> In «Four dimensions of language use» Clark [1987: 9-25] distingue nell'uso della lingua di chi «parla» tipi diversi (e ruoli diversi) di ascoltatore. Si passa dal «self-monitor» di chi parla ascoltandosi, all'ascoltatore esterno che può collocarsi tra i «participants» o «ratified listeners», suddivisi in *addressee* e *side participant* e gli «overhearers» o «unratified listeners», suddivisi in *bystander* e *eavesdropper*; questa schematizzazione risulta particolarmente calzante per Prufrock che è, paradossalmente, al tempo stesso presentato come monologante e come ascoltatore (all'interno del suo stesso monologo) sia «participant» sia «overhearer».

Non prendendo parte ai discorsi degli altri, egli rimane escluso, ovviamente, anche dai loro contenuti, dei quali può afferrare solo qualche brandello, come ad esempio il nome di Michelangelo. Nella medesima situazione finisce per trovarsi il lettore, anch'esso impossibilitato ad ascoltare ciò che si dice fuori dalla «stanza» (cioè dalla mente) del monologo.

Il poemetto non presenta quindi un «Prufrock among the Women», tanto per ricordare uno dei titoli alternativi scelti da Eliot, ma semmai proprio un Prufrock in posizione di marginalità rispetto alle conversazioni che le donne stesse si scambiano. Ciò è evidenziato, ad esempio, dagli avverbi o dalle preposizioni usate per definire appunto la sua posizione in rapporto alle figure femminili («*after the skirts*», «*by sea-girls*»). Il titolo «Prufrock among the Women» potrebbe, dunque, essere stato scartato da Eliot proprio perché implicava una centralità del personaggio che contrasta con il ruolo da esso effettivamente sostenuto in società.

Ironicamente, di alcune delle conversazioni dalle quali si vede escluso, Prufrock diviene l'oggetto «(They will say: 'How his hair is growing thin!')» [v. 41], «(They will say: 'But how his arms and legs are thin!')» [v. 44]. Qui l'uso del pronome personale «they» accorpa genericamente più voci, sentite come abbastanza ostili da scoraggiare sul nascere ogni velleità comunicativa e, implicitamente, accorpa anche più sguardi, altrettanto ostili, dai quali egli si sente trafitto: «And I have known the eyes already, known them all – / The eyes that fix you in a formulated phrase, / And when I am formulated, sprawling on a pin, / When I am pinned and wriggling on the wall, / Then how should I begin / To spit out all the butt-ends of my days and ways?» [vv. 55-60].

Di altri dialoghi, ai quali si presuppone che le sue abitudini mondane lo portino a prendere parte, egli preferisce non parlare, limitandosi a riferirne metonimicamente i contenuti attraverso un meticoloso catalogo di oggetti sussidiari alla conversazione («toast and tea» [v. 34]; «tea, cakes, ices» [v. 79]; «the cups, the marmalade, the tea» [v. 88]; «the porcelain» [v. 89];

«the teacups» [v. 102]; e ciò perché non ne vale la pena, e non la vale per via, appunto, della totale prevedibilità delle chiacchiere da salotto che generano in lui un senso di nauseata sazietà.

Ad oggetti da consumare durante la conversazione stessa vengono qui ridotti pure i «novels», e chiaramente il termine è usato al plurale, al pari di «sunsets», «dooryards», «streets», «teacups», «skirts», sia per sottolineare l'abitudine dell'esistenza di Prufrock sia per svilire anche le conversazioni di argomento letterario equiparate, sotto il profilo funzionale, al tè, al caffè ecc.

Tutto questo per Prufrock è già noto fino alla sazietà, come evidenzia il monotono ripetersi, nelle tre sezioni costituite rispettivamente dai versi 49-54, 55-61 e 62-69, cioè nel corpo centrale del monologo, del *present perfect*, un *tense* utilizzato spesso nel linguaggio colloquiale, che denota ripetitività e che qui mette in rilievo soprattutto l'intercommutabilità di presente e passato nella sua esistenza. L'idea della monotonia esistenziale è veicolata nel monologo dal ricorrere del verbo «to know» nel sintagma «I have known them all», riferito da Prufrock ad oggetti e circostanze connessi con il conversare, e viene ampliata da quel pronome personale complemento «them», volutamente generico, che può essere omnicomprensivo (le donne, gli uomini, gli sguardi, le voci, gli occhi, le braccia, le sere, le mattine, i pomeriggi ecc.). Anche l'uso reiterato del pronome «all» che ha insito in sé il concetto di moltiplicabilità, e il suo riprodursi a livello grafico in parole come «fall», «wall», e a livello fonico in «shawl», gioca un ruolo importante ai fini del concetto di ripetitività.

È per tutto questo e «[for] so much more» che egli non riesce ad immaginare di instaurare in un ambito così pubblico e mondano una vera confessione intima, mormorata a bassa voce, in cui dare un significato profondo alle parole e coinvolgere l'interlocutrice. Tuttavia, mentre le conversazioni dalle quali è escluso sono riferite per frammenti, e quelle alle quali partecipa, soltanto nominando oggetti metonimicamente connessi ad



esse, il colloquio intimo, è invece descritto in dettaglio sebbene sia con estrema riluttanza che egli si inoltra in questo progetto; e ciò perché fin dall'inizio lo sente come incompatibile con la normatività della conversazione salottiera, che risponde ad un codice ben preciso. La domanda «So how should I presume?» [v. 54] tradisce già la consapevolezza che la conversazione intima comporterà una violazione di tale «codice» e rischia, dunque, di non essere compresa o, se compresa, di non essere accettata.

Di fronte a questo rischio, Prufrock si prepara anticipatamente a girare le spalle e proprio per questo sceglie una strategia verbale che comporti violazioni della norma tali da predeeterminare il fallimento del colloquio. La prima ipotesi di confessione («Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets / And watched the smoke that rises from the pipes / Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...», [vv. 70-72]) sembra essere scartata in quanto metaforizzazione troppo obliqua e sfumata della propria condizione di isolamento, di inutilità, di paura: Prufrock, dopo averla presa fuggevolmente in considerazione, preferisce tentare di adagiarsi ancora una volta nel proprio torpore esistenziale («And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully! / Smoothed by long fingers, / Asleep... tired... or it malingers, / Stretched on the floor, here beside you and me.», [vv. 75-78]). Ma, ormai, l'impulso che lo ha indotto a formulare tale ipotesi non può più essere represso: ed ecco, così, prodursi la prima variante del progetto, assai più audace («Should I [...] Have the strength to force the moment to its crisis?» [vv. 79-80]), ma immediatamente ridimensionata da accenni ad un contesto incongruo («after the tea and cakes and ices» [v. 79]) e poi da un moto di stanca autoironia («I am no prophet – and here's no great matter» [v. 83]). Si noti, in questa parte del componimento, il passaggio dal futuro («*shall I?*») al condizionale («*should I?*»), al quale ne segue un altro altrettanto significativo. La seconda variante del progetto di colloquio, quella più «scandalosa», inopportuna, inadatta è infatti, non a caso, affidata al condizionale passato («And would it

have been worth it, after all» [v. 87]) e dunque, di fatto, è già morta prima di nascere. Essa dunque rappresenta la sanzione definitiva di quella condizione di morte-in-vita dalla quale egli potrebbe effettivamente liberarsi se riuscisse a dire «'I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all'» [vv. 94-95]. Ma nel salotto queste cose non si dicono e non le dirà comunque mai Prufrock che, osserva Angelo Righetti [1984: 69], «ha da 'dire' ciò che per sua natura concettuale e contestuale è ineffabile e non può essere recepito, ed è pertanto rigettato, da lui prima, e dal destinatario (destinataria) poi». Di quest'ultima, infatti, il monologante prevede immediatamente l'atteggiamento di fastidio e di noia che ne anticipa la risposta verbale inevitabilmente deludente: «'That is not what I meant at all. / That is not it, at all'» [vv. 97-98]; «'That is not it at all, / That is not what I meant at all' [vv. 109-10].

Di nuovo Prufrock – e ciò accade nell'intero componimento – non si vede preso sul serio dalle donne, che lo escludono dalle loro conversazioni e lo osservano con l'atteggiamento di fredda ripulsa che si userebbe per un insetto (il «they» dei versi 41 e 44 andrebbe forse inteso come «esse»). A sua volta egli sembra nutrire nei confronti dell'altro sesso una sorta di paura, tradita dalla sua stessa riluttanza ad individuare la figura femminile che, in questo episodio del colloquio intimo, è indicata da un asessuato «one», prima di determinarsi come «her» e resta comunque fino in fondo una figura amorfa.

Il passo in cui Prufrock immagina di presentarsi come un Lazzaro redivivo, rappresenta il *climax*, ma non la fine del suo colloquio-confessione; esso è seguito da un ultimo tentativo di stabilire un contatto con l'interlocutrice, contatto che egli cerca di attuare sostituendo alla modalità melodrammatica quella analitico-scientifica e cioè immaginando di descriverle dettagliatamente, pacatamente le proprie nevrosi: «It is impossible to say just what I mean! / But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen» [vv. 104-105].

Ma se diverso è il suo approccio all'argomento – che è sempre comunque il proprio Io e che gli preclude in partenza il

contatto con l'altra – pressoché identica è la risposta, affidata ad una formula di tipo fortemente idiomatrico, «that is not what..., that is not it», che di per sé pone l'interlocutrice su una diversa lunghezza d'onda, la omologa a quel contesto salottiero nel quale è possibile fare soltanto un certo tipo di discorsi, cioè quelli frivoli e banali che non producono vero contatto.

Così, in sostanza, la conversazione non riesce ad instaurarsi per una questione di stile, termine che qui va preso anche nella sua accezione linguistica: non si instaura per l'impraticabilità del linguaggio inevitabilmente «alto» a cui Prufrock vorrebbe affidare l'espressione delle proprie angosce e paure esistenziali, che confida così soltanto a quell'innocuo «you», il quale è poi parte del suo «I», una volta tornato, sconfitto, dalla propria visita fantasmatica.

È in questa parte finale del monologo drammatico, la cui separazione dalla precedente è evidenziata dai puntini di sospensione posti tra i versi 110 e 111, che viene esplicitamente meno quell'identificazione con il principe Amleto da Prufrock subdolamente incoraggiata in precedenza: riconosciutosi diverso dal principe danese nel lignaggio e nel linguaggio e preso atto della propria inadeguatezza come «voce solista», egli si vede uno tra tanti, «deferente, cauto e politico», quale in effetti dimostra di essere nell'ambiente dei salotti.

Dopo aver constatato l'impossibilità di «forzare il momento alla sua crisi» a Prufrock, non resta pertanto che chiudersi nel guscio del proprio narcisistico ego, dove *you* and *I* si fondono in un *we* e cessano di imporre i più laceranti tormenti a chi, come lui, è una «dried voice» incapace di comunicare, una «Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Eliot (1974 [1963]: *The Hollow Men* – 1925, vv. 11-12).

*Bibliografia*

Clark, Herbert H.

1987. «Four dimensions of language use», in *The Pragmatic Perspective*, edited by J. Verschueren and M. Bertuccelli Papi, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia.

Eliot, Thomas Stearns

1974 [1963]. *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London.

Gozzi, Francesco

1985. *Lecture eliotiane*, Ets, Pisa.

Johnson, Anthony L.

1976. *Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, Ets, Pisa.

Nietzsche, Friedrich

1977 [1876]. *La nascita della tragedia*, cap.VII, Adelphi, Milano.

Righetti, Angelo

1984. *Dittico eliotiano*, Il Segno, Verona.

Serpieri, Alessandro

1973. *T.S.Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna.

Smith, Grover

1967 [1950]. *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, University of Chicago Press, Chicago and London.