

## T.S. ELIOT: «INVENTIONS OF THE MARCH HARE» E I PRIMI “CITYSCAPES” ELIOTIANI

*a knowledge of the whole, or at least of a very large part, of a poet's work, makes one enjoy more because it makes one understand better, any one of his poems*<sup>1</sup>

La recente pubblicazione del volume *Inventions of the March Hare* ha riattualizzato il dibattito critico attorno alla figura e all'opera del primo Eliot.

Il volume, edito presso la casa editrice Faber & Faber nel 1996 e curato da Christopher Ricks, autorevole studioso di Milton e Tennyson oltre che dello stesso Eliot, ha reso noto per la prima volta il contenuto di un taccuino di poesie che l'autore della *Waste Land* compose tra il 1909 e il 1917.

La presentazione di tale volume ha rappresentato una sorta di caso letterario: se da un lato ha dato modo al grande pubblico di accostarsi ad oltre cinquanta *juvenilia* eliotiani in precedenza consultabili solo presso la New York Public Library, dall'altro ha contribuito ad esacerbare la spaccatura tra entusiasti sostenitori ed inaspriti detrattori del poeta americano.

La reputazione del poeta – è stato notato – «has possibly not been lower in the last eighty years»<sup>2</sup>, anche a seguito delle accuse di antisemitismo e misoginia mosse al poeta da Anthony Julius<sup>3</sup> e, indubbiamente, *In-*

<sup>1</sup>) T.S. Eliot, *What is "Minor" Poetry?* (1944), in *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1957, pp. 39-52, qui pp. 49-50.

<sup>2</sup>) B. Everett, *How unpleasant to meet Mr. Eliot!*, in M. Thormählen (ed.), *T.S. Eliot at the Turn of the Century*, Lund, University of Lund Press, 1994, pp. 198-214, qui p. 198.

<sup>3</sup>) Vd. A. Julius, *T.S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. L'analisi di Julius prende l'avvio dall'idea che l'antisemitismo sia centrale e imprescindibile all'interno della poesia di Eliot. L'atteggiamento con il quale l'o-

*ventions of the March Hare*, rivelando anche i *jeux d'esprit* scatologici del giovane Eliot, non fa che gettare benzina sul fuoco.

I motivi che hanno suscitato tanto clamore sono da individuarsi nell'insolita veste editoriale scelta dal curatore<sup>4</sup> ma anche nella ragione d'essere del volume stesso. Eliot non desiderava che i versi contenuti nel taccuino venissero resi pubblici, li considerava prodotti minori, abbozzi incompiuti dai quali eventualmente attingere in un secondo momento. Molti critici si sono dunque domandati il motivo di tanto zelo da parte della vedova Eliot nell'accordare il proprio beneplacito alla pubblicazione di versi considerati «unpublishable» dal loro stesso autore<sup>5</sup>. Rispolverare varianti di poesie già note, versi comici destinati alla corrispondenza personale o stralci di composizioni eliminati dalle versioni definitive può effettivamente sembrare eccessivo, persino per gli studiosi più scrupolosi.

Eppure ignorare *Inventions of the March Hare* e il suo contenuto equivarrebbe a tralasciare un tassello importante della complessa figura di Eliot e dunque il suo interesse documentario è tutt'altro che secondario. Gli anni della composizione del taccuino sono fondamentali per delineare il percorso artistico del poeta sebbene siano nel contempo tra i più oscuri della sua vita<sup>6</sup>. Quel quaderno marrone di appena settantadue pagine<sup>7</sup> rappresenta pertanto «the only direct [...] record of his private experience during these years»<sup>8</sup>, testimone silenzioso della maturazione letteraria di Eliot.

Fino agli anni Sessanta si pensava che il manoscritto originale di *Inventions of the March Hare* fosse andato distrutto, rinvenuto poi casual-

pera del poeta è valutata è reso molto chiaramente nella recensione di tale volume apparsa su «American Literature» 69, 2 (June 1997), pp. 424-425, nella quale si legge: «T.S. Eliot is very much "on trial" here».

<sup>4</sup>) Ricordo che Ricks non ha correlato i componimenti di alcuna interpretazione o possibile spiegazione: ha piuttosto dotato il volume di un imponente apparato di note nel quale ripercorre le poesie verso per verso, indicando possibili fonti dalle quali il poeta può aver tratto ispirazione e stabilendo parallelismi più o meno diretti tra il lessico eliotiano e le sue letture giovanili. Oltre alle note, egli ha inserito nel volume quattro appendici: la prima contenente dei versi comici e osceni, le due successive le varianti di poesie già pubblicate nelle passate raccolte del poeta. L'ultima, intitolata «Influence and Influences», offre una selezione dall'opera critica dello stesso Eliot in merito alla questione degli influssi letterari.

<sup>5</sup>) Tale la definizione dello stesso Eliot in merito al contenuto del suo taccuino. Cfr. B.L. Reid, *The Man From New York: John Quinn and his Friends*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 540.

<sup>6</sup>) Manju Jain, *T.S. Eliot and American Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 5.

<sup>7</sup>) D. Gallup, *The "Lost" Manuscripts of T.S. Eliot*, «The Times Literary Supplement» 7 (November 1968), p. 1238. Gallup, bibliografo del poeta, ha fornito una dettagliata descrizione del taccuino e del manoscritto originale di *The Waste Land* in occasione del loro ritrovamento presso la New York Public Library nel 1968.

<sup>8</sup>) P. Ackroyd, *T.S. Eliot*, London, Penguin, 1984, p. 37.

mente tra i lasciti di John Quinn – mecenate americano amico di Eliot e Pound. Tuttavia anche dopo la scoperta della sua esistenza, il contenuto del taccuino è stato per molti anni deliberatamente ignorato dalla critica, non potendo essere visionato con facilità né riprodotto neppure in minima parte senza il consenso degli eredi di Eliot<sup>9</sup>.

Dalla pubblicazione del volume il responso della critica in merito al "nuovo" materiale si è dimostrato tutt'altro che unanime e vagliare le disparate interpretazioni da esso scaturite lascia l'impressione che per il momento si sia lontani da un approccio critico equilibrato.

Si è parlato principalmente dei "versi inediti" come di poesie d'apprendistato ma, per quanto tra essi non figurino *masterpieces* – «Eliot knew that they were not as good as the poems he wanted to make his name on» ha rammentato Ricks<sup>10</sup> – il taccuino apre una finestra su quello che Eliot stesso ebbe a definire come «private poetry-workshop»<sup>11</sup>, laboratorio in cui poesie compiute e abbozzi si mescolano, *summa* degli interessi del giovane Eliot durante i suoi anni formativi.

## 1. *La città come luogo della modernità*

*How much more self-conscious one is in a big city!*<sup>12</sup>

Le poesie del taccuino anticipano – anche dal punto di vista formale – i componimenti delle raccolte eliotiane più note: *cityscapes*, sketches satirici, *prose-poems* e *love-poems* di derivazione laforguiana. Ciò che prevale è tuttavia il *cityscape*, il paesaggio urbano, che – sia pure come *urban interior* – è predominante nella prima fase della produzione del poeta<sup>13</sup>.

La città è una vena inesauribile di materiale poetico per Eliot, fonte di ispirazione che informa le sue composizioni più celebri, da *Rhapsody on a Windy Night* e *Preludes*, fino a *The Waste Land*, culmine della *urban poetry* eliotiana<sup>14</sup>. Essa è tema portante oltre che *setting* delle sua poesia, una co-

<sup>9</sup>) C. Ricks (ed.), *Inventions of the March Hare: Poems by T.S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1996, p. xviii. Da qui in poi citato come *IMH*.

<sup>10</sup>) S. Lyall, *40 Poems that Eliot wanted to Hide*, «The New York Times», 23 September 1996.

<sup>11</sup>) T.S. Eliot, *The Frontiers of Criticism* (1956), in *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1957, pp. 103-118, qui p. 106.

<sup>12</sup>) V. Eliot (ed.), *The Letters of T.S. Eliot. Volume 1: 1898-1922*, London, Faber & Faber, 1988, pp. 74-75. La citazione è tratta da una lettera del 13 dicembre 1914 indirizzata dal poeta all'amico Conrad Aiken.

<sup>13</sup>) B. Bergonzi, *Eliot's Cities*, in Thormählen, *T.S. Eliot at the Turn of the Century* cit., pp. 59-76, qui p. 59.

<sup>14</sup>) *Ivi*, p. 73.

stante che si riaffaccia con insistenza anche nelle poesie escluse dalla pubblicazione.

D'altronde fin dall'infanzia l'immaginario di Eliot fu stimolato e alimentato da paesaggi urbani ed egli trascorse, per scelta, la vita in grandi centri urbani: St. Louis, Boston e Parigi in gioventù e infine Londra, eletta a dimora definitiva<sup>15</sup>.

Già dal 1909 – come attesta il taccuino – Eliot si dedica all'esplorazione di scenari urbani che forniscono alle sue tematiche ricorrenti un contesto di immagini disturbate ed antiartistiche. L'ambientazione cittadina diviene in questi anni

lo scenario necessario, il "correlativo oggettivo" dei turbamenti del giovane Eliot, scenario disgustoso ma anche affascinante, comunque impre-scindibile: non c'è orizzonte oltre la città.<sup>16</sup>

L'inevitabilità della scelta del *setting* urbano è dovuta all'evidenza con la quale esso viene a coincidere *tout court* con l'esperienza stessa della modernità<sup>17</sup>. La città è vista come fagocitante realtà in perenne evoluzione e movimento, essa turba ed ammalia l'individuo. La conseguenza di ciò è un'inesplicabile senso di smarrimento:

[...] in the modern world, the phenomenological character of experience is less unified, coherent, or continuous than it was in earlier historical periods [...]. It has become harder to assign a stable meaning or value to individual things and experiences. It has become harder to connect the individual components of experience with each other.<sup>18</sup>

Pertanto la città che T.S. Eliot presenta non fa che rispecchiare «la crisi dell'io moderno»<sup>19</sup>, alle prese con un tipo di esperienza la cui natura è sostanzialmente paradossale: stimolante e variegata ma allo stesso tempo destabilizzante e incomprensibile.

Il primo approccio del giovane poeta con la realtà cittadina fornisce un riscontro di tale senso di sotterraneo malessere. Tanto più che, è bene ricordarlo, Eliot conobbe la città per lo più nei suoi aspetti negativi: la St. Louis della sua infanzia rifletteva un senso di decadenza; Harvard non di-

<sup>15</sup>) R. Crawford, *The Savage and The City in the Work of T.S. Eliot*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 6.

<sup>16</sup>) M. Bacigalupo, *La città di Pound ed Eliot*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991, pp. 497-503, qui p. 500.

<sup>17</sup>) G. Cianci - M.R. Cifarelli (a cura di), *La Città 1830-1930*, Fasano, Schena, 1991, p. 353.

<sup>18</sup>) D. Brand, *The Spectator and the City in the 19th Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 2.

<sup>19</sup>) Bacigalupo, *La città di Pound ed Eliot* cit., p. 500.

stava molto dalla zona operaia di Cambridge e Parigi lo attrasse in particolare modo nei suoi aspetti più crudi<sup>20</sup>. Sebbene la città di Eliot sia priva di connotazione geografica, un archetipo più che un luogo reale e concreto, è dunque dalla propria conoscenza che egli trae i *settings* da dipingere: «My urban imagery was that of St. Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed» – ricorderà il poeta<sup>21</sup>.

Le prime composizioni di tema urbano di cui il poeta si occupa rispecchieranno altresì la mappa dei suoi spostamenti dall'America all'Europa. Alcuni esempi interessanti sono forniti dai brevi componimenti intitolati *Caprices*, risalenti agli anni 1909-1910. Già i titoli dei componimenti si rivelano degni di nota: il termine di "capriccio" – un riferimento all'ambito musicale non infrequente in Eliot<sup>22</sup> – nel ribadire l'idea di un estro singolare, di una sorta di laforguiana istrionica inventiva, insiste sull'idea di accidentalità e imperscrutabilità che si apre agli occhi dell'osservatore nel suo sperimentare la città.

I primi due sono ambientati a Cambridge, il terzo – risalente al soggiorno parigino del poeta – subì una sorta di ricollocazione: Eliot ne cambiò il titolo, sostituendo l'originaria ambientazione a North Cambridge in favore di Montparnasse<sup>23</sup>. Questo a significare che per il poeta nel mondo moderno tutte le città sono una sola città: una visione in seguito amplificata in *The Waste Land*, laddove città antica e moderna si uniscono nel collasso delle culture.

Vediamo un esempio:

#### FIRST CAPRICE IN NORTH CAMBRIDGE

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

<sup>20</sup> Ricordo a questo proposito l'ammirazione del poeta nei confronti del romanzo di Charles Louis Philippe *Bubu de Montparnasse*, opera cui si avvicinò in questo periodo e nella quale trovò ampie descrizioni delle parti più malfamate di Parigi. Il poeta ammise – nella prefazione al libro di cui si occupò nel 1932 – quale forte impatto ebbe su di lui la lettura del libro di Philippe durante il suo soggiorno parigino: «The book has always been for me [...] a symbol of the Paris of that time. [...] To me *Bubu* stood for Paris as some of Dickens' novels stand for London». Per la citazione completa vd. *IMH*, p. 405.

<sup>21</sup> T.S. Eliot, *The Influence of Landscape upon the Poet*, «Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences» 89, 2 (1960), pp. 422.

<sup>22</sup> Il taccuino è – a partire dalle «Inventioni» del titolo della raccolta – denso di richiami ad immagini di musica. D'altronde l'opera di Eliot è costantemente aperta alle analogie tra musica e poesia. Rimando a proposito ai saggi di E. Calogero e G. Costigliola in A. Lombardo (a cura di), *Presenza di T.S. Eliot*, Roma, Bulzoni, 2001, che forniscono anche una interessante bibliografia sull'argomento.

<sup>23</sup> Il «capriccio» ambientato a Montparnasse è indicato, nel titolo, come quarto. Il terzo non appare nel taccuino: non esiste o, più verosimilmente, è andato distrutto. Cfr. *IMH*, p. 111.

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

Oh, these minor considerations! ...<sup>24</sup>

Il paesaggio cittadino, in questo come nei restanti *cityscapes* “inediti”, viene percepito per frammenti – la pianola, gli spazi vuoti, i vetri rotti, la sera gialla – annoverati casualmente a formare una sorta di collage di detriti urbani. Sono dettagli che catturano l’occhio dell’osservatore nel suo vagabondare senza meta e che il poeta convoglierà anche nelle sue opere più celebri. Tali frammenti vengono accompagnati da rumori che evocano immagini d’angoscia nei quartieri meno abbienti e che sostituiscono i rintocchi a lutto dei pianoforti nei salotti borghesi delle *Dimanches* laforguiane<sup>25</sup>. Anche laddove i suoni dovrebbero essere legati a immagini positive essi finiscono con il lasciare spazio ad un senso di ineluttabile fatalità: pianola e voci di bambini saranno – simili a lamenti – insistenti e sgradevoli, seguiti dall’immagine di uno stormo di passeri che condivide l’aspetto di squallore dell’ambiente circostante. Proprio le immagini legate al mondo dei volatili – ricorrenti in Eliot fin dalle prime poesie<sup>26</sup> – costituiscono una sorta di presagio, in questo caso negativo, essendo queste creature depositarie di una conoscenza superiore:

Often, they carry the knowledge of something urgently important to human being, something men fail to recognize, must not be told, or have forgotten.<sup>27</sup>

Montparnasse sarà un altro luogo di grigiore e decadenza, priva – come North Cambridge – di concreti punti di riferimento identificabili. L’assenza di un nesso con la realtà esterna, con la reale metropoli, fa sì che il *cityscape* eliotiano appaia come un luogo sospeso su se stesso, senz’altro legame che con la propria misteriosa spazialità, una sorta di proiezione della mente spaesata dell’uomo moderno.

<sup>24</sup>) *IMH*, p. 13.

<sup>25</sup>) In Laforgue vi sono numerosi componimenti intitolati *Dimanches*, in cui vuote domeniche si aprono su interni borghesi nei quali il suono del pianoforte è in genere ricorrente con una valenza negativa. Ricordo anche la poesia intitolata *Complainte des pianos qu’on entend dans les quartiers aisés* dalla raccolta *Les Complaintes* (1885). Cfr. J. Laforgue, *Poesie*, Roma, Newton & Compton, 1997.

<sup>26</sup>) Sempre all’interno di *Inventions of the March Hare* compaiono per esempio aironi e «lotos-birds» nella composizione *Hidden under the heron’s wing*, o ancora, nella terza sequenza di *Mandarins*, delle gru: *IMH*, pp. 21 e 82.

<sup>27</sup>) M. Thormählen, *Eliot’s Animals*, Lund, University of Lund Press, 1984, p. 56.

## FOURTH CAPRICE IN MONTPARNASSE

We turn the corner of the street  
 And again  
 Here is a landscape grey with rain  
 On black umbrellas, waterproofs,  
 And dashing from the slated roofs  
 Into a mass of mud and sand.  
 Behind a row of blackened trees  
 The dripping plastered houses stand  
 Like mendicants without regrets  
 For unpaid debts  
 Hand in pocket, undecided,  
 Indifferent if derided.

Among such scattered thoughts as these  
 We turn the corner of the street;  
 But why are we so hard to please? <sup>28</sup>

Il sinistro lamento della pianola di strada a Montparnasse è sostituito dal rumore della pioggia. La scelta dei singoli lemmi e dei fonemi non è mai casuale in Eliot, nemmeno in questa fase giovanile. L'utilizzo che il poeta fa dei suoni anche in questo caso si rivela funzionale alla concretizzazione poetica di uno stato d'animo di diffusa inquietudine. La pioggia sarà allora resa come una sorta di sotterraneo brusio, un movimento insinuante introdotto da suoni in consonante sibilante culminante nell'endiaide «mud»/«sand». L'intera poesia si struttura in un crescendo: all'interruzione costituita dalla fine del primo periodo segue un verso i cui suoni più ripetuti in /nd/ rimandano a un senso di inesorabile fissità – suoni come «behind»/«blackened»/«stand» molto vicini a termini come «end», come «dead». La negazione e la mancanza d'azione sono ribaditi, d'altronde, anche nei tre versi finali della prima strofa: sono parole introdotte da un prefisso di negazione, un- o in-. I suoni in /tt/ e /th/ degli ultimi versi regalano un ultimo movimento di possibile riscatto, un guizzo in contrasto con la parte precedente del componimento. Sarà tuttavia solo un movimento illusorio prima della ricaduta nell'abulia nell'ultimo verso conclusivo.

## 2. Città, tradizione letteraria e flânerie

*No poet, no artist, has his complete meaning alone* <sup>29</sup>

A concorrere alla formazione dell'immaginario urbano eliotiano vi è una tradizione letteraria ben delineabile. Se *Inventions of the March Hare*

<sup>28</sup>) *IMH*, p. 14.

<sup>29</sup>) T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent* (1919), in F. Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1975, pp. 37-44, qui p. 38.

si può considerare una *summa* degli interessi letterari di Eliot, il suo contenuto potrà contribuire ad evidenziare a quale tipo di tradizione in particolare il poeta rivolga la propria attenzione. Egli stesso in maturità ammise che spesso un giovane artista può essere estremamente selettivo al principio del proprio percorso, al punto che – alla stregua di un avvocato difensore – mette da parte ogni imparzialità in merito agli autori dai quali ha appreso<sup>30</sup>. Così, afferma, «his knowledge is likely to be partial: for his studies will led him to concentrate on certain authors to the neglect of others»<sup>31</sup>. Basti pensare – è il caso della formazione del giovane Eliot – a quanto sia stato maggiormente determinante l'apporto di un poeta *sui generis* come Jules Laforgue<sup>32</sup> rispetto ad autori forse più illustri.

Le *Dimanches* laforguiane con il loro senso di insofferente abulia e il loro stile aperto al prosaico, hanno contribuito in modo non indifferente alla genesi del *cityscape* eliotiano. Riprendendo gli esempi precedentemente menzionati, sarà sufficiente soffermarsi, non tanto sull'uso di un lessico volutamente impoetico, quanto sulla struttura metrica impostata sul *verse libre* o su quei versi conclusivi, frasi esclamative esasperate emesse come sospiri – in bilico tra l'ironico e il malinconico – generati dalla vacuità di tante «minor considerations».

Tuttavia sarà Baudelaire a dare nuovo respiro al *cityscape* eliotiano:

I think that from Baudelaire I learned first, a precedent for the poetical possibilities, never developed by any poet writing in my own language, of the more sordid aspects of the modern metropolis, of the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of the juxtaposition of the matter-of-fact and the fantastic. From him, as from Laforgue, I learned that the sort of material that I had, the sort of experience that an adolescent had had, in an industrial city in America, could be the material for poetry.<sup>33</sup>

Per Eliot guardare a letterature di altri paesi e ad autori del passato<sup>34</sup> è imposto dall'assenza di maestri di cui farsi seguace: «Whatever may

<sup>30</sup>) T.S. Eliot, *The Music of Poetry* (1942), in Kermode, *Selected Prose* cit., pp. 107-114.

<sup>31</sup>) *Ivi*, p. 107.

<sup>32</sup>) Come ha sottolineato Luciana Frezza, brillante traduttrice della sua opera, Laforgue è difficilmente associabile alle correnti letterarie a lui coeve. Vd. Laforgue, *Poesie* cit., p. 7 ss.

<sup>33</sup>) T.S. Eliot, *What Dante Means to Me* (1950), in *To Criticize the Critic, and other writings*, New York, Ferrar, Straus & Giroux, 1965, p. 126.

<sup>34</sup>) Non va dimenticato l'ascendente che la «città dolente» dantesca ebbe nella formazione dell'immaginario urbano eliotiano. Il poeta, sia pur con il supporto di traduzioni inglesi, pervenne alla lettura di Dante approssimativamente nello stesso periodo in cui si avvicinò a Baudelaire. Cfr. R. Crivelli, *Introduzione a T.S. Eliot*, Bari, Laterza, 1993, p. 24.



have been the literary scene in America between the beginning of the century and the year 1914, it remains in my mind a complete blank» – ricorderà<sup>35</sup>.

Certo è bene rammentare che il tema della realtà urbana non era stato ignorato dagli autori di lingua inglese. Al contrario, la letteratura inglese può vantare una tradizione di autori tutt'altro che a proprio agio nella città moderna. Già William Blake aveva posto l'accento sulla triste condizione delle masse cittadine, in special modo dei bambini. Wordsworth aveva trattato la città per contrapporla al potere ristoratore e salvifico della Natura, luogo di conforto di fronte al dolore. Gradualmente la Natura visionaria di questi era stata svuotata del suo significato fino a cedere il passo all'idea di una natura benigna e familiare, rifugio di fronte al dilagare dell'industrializzazione e della miseria urbana. La natura viene a coincidere allora con il *countryside* inglese, luogo di vagheggiamento e soggetto della celebrazione dei poeti georgiani, mentre la concezione della città permarrà sul versante opposto, quello di un mondo estraneo ed inadatto alla poesia<sup>36</sup>.

Tuttavia il giovane Eliot viene colpito in particolare da alcuni autori secondari – quali ad esempio gli scozzesi James Thomson<sup>37</sup> e John Davidson<sup>38</sup> – che apportano, in momenti diversi, sfumature peculiari alla tematica urbana. Il poeta rammentò di aver letto Thomson appena sedicenne, proprio nello stesso periodo in cui si stava interessando alla poesia inglese di fine secolo, tra cui figura anche Davidson<sup>39</sup>. Dopotutto è proprio l'Inghilterra *fin de siècle* a dar mostra di una nuova attitudine nei confronti della città<sup>40</sup>. Essa, come era avvenuto per la Parigi di Baudelaire, diviene in questo momento forma concettuale, fondamento di costruzioni simboliche. E se Thomson nella sua *The City of Dreadful Night* aveva esplorato una città da incubo, ispirata alla Londra contemporanea, è soprattutto Davidson – che eleva un semplice impiegato della City al ruolo di protagonista della sua *Thirty Bob a Week* – a fornire un perfetto esempio di corrispondenza tra contenuto e linguaggio.

<sup>35</sup>) T.S. Eliot, *Ezra Pound*, «Poetry» 68, 5 (1946), p. 328.

<sup>36</sup>) Cfr. J. Mayer, *T.S. Eliot's Silent Voices*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 302-303; interessante a questo proposito anche B. Pike, *The image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

<sup>37</sup>) Grover Smith traccia numerose relazioni tra le opere minori di questo poeta ed Eliot. Cfr. G. Smith, *T.S. Eliot's Poetry and Plays: a Study in Sources and Meaning*, 2<sup>a</sup> ed., Chicago, Chicago University Press, 1974, p. 101.

<sup>38</sup>) John Davidson (1857-1909), dotato poeta di ballate scozzesi, legò il suo nome al Rhymers' Club, tra i cui membri figuravano altri poeti dell'Inghilterra *fin de siècle*, quali Symons e Ernest Dowson.

<sup>39</sup>) Crawford, *The Savage and the City* cit., p. 60.

<sup>40</sup>) Bergonzi, *Eliot's Cities* cit., p. 63.

«From these men – si legge in una prefazione alle poesie di Davidson scritta da Eliot nel 1961 – I got the idea that one could write poetry in an English such as one would speak oneself. A colloquial idiom»<sup>41</sup>.

Come Davidson, dopotutto, anche Eliot aveva «a good many dingy urban images to reveal»<sup>42</sup>.

#### FIRST DEBATE BETWEEN THE BODY AND SOUL

The August wind is shambling down the street

A blind old man who coughs and spits sputters  
Stumbling among the alleys and the gutters.

He pokes and prods  
With senile patience  
The withered leaves  
Of our sensations –

And yet devoted to the pure idea  
One sits delaying in the vacant square  
Forced to endure the blind incoscient stare  
Of twenty leering houses that exude  
The odour of their turpitude  
And a street piano through the dusty trees  
Insisting: “Make the best of your position” -  
The pure Idea dies of inanition  
The street piano through the trees  
Whine and wheeze.

Imaginations  
Masturbations  
The withered leaves  
Of our sensations

The eye retains the images,  
The sluggish brain will not react  
Nor distils  
The dull precipitates of fact  
The emphatic mud of physical sense  
The cosmic smudge of an enormous thumb  
Posting bills  
On the soul. And always come  
The whine and wheeze  
Of street pianos through the trees

Imagination's  
Poor Relations

<sup>41)</sup> *IMH*, p. 398. La prefazione in questione è: *John Davidson: A Selection of His Poems*.

<sup>42)</sup> *Ibidem*.

The withered leaves  
Of our sensations.

Absolute! Complete idealist  
A supersubtle peasant  
(Conception most unpleasant)  
A supersubtle peasant in a shabby square  
Assist me to the pure idea –  
Regarding nature without love or fear  
For a little while, a little while  
Standing our ground –  
Till life evaporates into a smile  
Simple and profound.

Street pianos through the trees  
Whine and wheeze

Imagination's  
Defecations  
The withered leaves  
Of our sensations – <sup>43</sup>

Di poco successivo ai *Caprices*, questo *cityscape* del gennaio 1910 era intitolato originariamente *Reflections in a Square* <sup>44</sup>. In esso si intrecciano richiami ad ambiti letterari ed extraletterari: se il titolo evoca i poeti metafisici del diciassettesimo secolo <sup>45</sup> il componimento, incentrato sull' irrisolvibile opposizione tra materia e spirito, si nutre anche di numerose immagini che il poeta desume dal proprio bagaglio filosofico <sup>46</sup>. Per la sua struttura invece – l'interpolazione di quartine costituite da termini reiterati in tutto il componimento – rimanda ancora una volta a Laforgue: la presenza di *ritournelles* o *refrains* è ricorrente nelle *debate-poems* laforguiane, così come ricorrente è la riflessione sulla relazione corpo-anima <sup>47</sup>. In particolare, tuttavia, colpisce il debito nei confronti di Baudelaire. L'esempio più esplicito è l'immagine del vecchio mendico cieco – un anticipo

<sup>43</sup>) *IMH*, p. 64.

<sup>44</sup>) *IMH*, p. 228.

<sup>45</sup>) In particolare, Ricks addita come possibile precedente per questo componimento Andrew Marvell e la sua *A Dialogue between the Soul and Body*. Cfr. *IMH*, p. 228. Il *Debate* eliotiano ha effettivamente in comune con esso alcuni vocaboli.

<sup>46</sup>) L'ascendente che gli studi di filosofia ai quali il poeta si dedica in questo periodo – in particolare la lettura dell'opera di Bergson – si rivela chiaramente nella produzione giovanile. Le scelte lessicali del poeta ne sono un esempio: la stessa immagine dell'occhio che preserva le immagini richiama in modo esplicito il Bergson di *Materia e Memoria*. Quanto all'influenza di Bergson sul poeta e sulla produzione letteraria americana in generale, vd. P. Douglass, *Bergson, Eliot and American Literature*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986.

<sup>47</sup>) Cfr. Laforgue, *Poesie* cit., pp. 7-19.

di Gerontion – che ricorre nei componimenti del taccuino: la similitudine conclusiva del capriccio montparnassiano ne è ulteriore riprova<sup>48</sup>.

Al di là dei rimandi più evidenti, il componimento da mostra di quanto il poeta abbia saputo apprendere efficacemente l'arte baudelairiana di mescolare sordido e fantastico<sup>49</sup>, nella combinazione di immagini comuni, dato il loro legame con la quotidianità, e nel contempo aliene, per la loro evocatività.

Il componimento in effetti si apre su di una «shabby square» destinata ad animarsi. Il paesaggio prende il sopravvento tramite una serie di personificazioni – il vento, le case, la pianola, la vita stessa nella terz'ultima strofa che si materializza ed evapora simile ad una sorta di Cheshire-Cat carrolliano<sup>50</sup> – dotate di una valenza sinistra e foriere di presentimenti infausti. Emerge chiara la contrapposizione e l'inconciliabilità tra corporeità – tradotta in termini negativi, legati alla trivialità (le case che trasudano turpitudine, il senso di sordidezza dell'insistente *refrain*) – e spirito. L'Assoluto, l'Idea Pura alla quale la voce poetica si rivolge quale fonte di salvezza rispetto alla gretta materialità, muore di inedia: condannata dalla sua stessa mancata azione sarà anzi fonte di frustrazione-«masturbations ...». Così come frustrante e vano sarà lo scrutare in cerca di risposte sensazioni devitalizzate.

Non da ultimo, il componimento risulta paradigmatico per sottolineare come Eliot derivi da Baudelaire, con grande originalità, quella voce poetica che poco più tardi si incarna in Prufrock, *city dweller* esitante di una non ben identificata città di inizio secolo. Già nei primi paesaggi urbani inizia infatti a prendere corpo in quell'osservatore passivo e disorientato attraverso i cui occhi il poeta costruisce il proprio paesaggio di «strade semideserte».

Il Baudelaire teorico aveva infatti già affrontato diffusamente il tema dell'influsso del paesaggio urbano sulla produzione artistica contempora-

<sup>48</sup>) L'immagine riecheggia *Au Lecteur* (vv. 3-4) del 1857, poesia a cui Eliot si rifece anche a conclusione della prima sezione di *The Waste Land*.

<sup>49</sup>) Cfr. il passo sopra menzionato di *What Dante Means to Me* cit., p. 126.

<sup>50</sup>) Moltissimi i riferimenti a Lewis Carroll presenti in *Inventions of the March Hare*. Anche la parola «Inventions» potrebbe celare un rimando a Carroll, in particolare al racconto del 1872 *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, sequel del più noto *Alice's Adventures in Wonderland*. Uno dei capitoli di *Through the Looking-Glass* è intitolato proprio «It's my Own Invention»: espressione che uno dei personaggi – il bizzarro White Knight – non fa che ripetere ad Alice in modo ossessivo. Il poeta fece riferimento esplicito all'influsso del famoso racconto in una intervista pubblicata sul «New York Times Book Review», 29 novembre 1953, e durante una serie di conferenze su Carroll, Lear e Swinburne che furono da lui tenute presso l'UCLA nel 1933: cfr. Ackroyd, *T.S. Eliot* cit., p. 198. Si veda anche l'articolo di E. Sewell, *Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets*, in N. Braybrooke (ed.), *T.S. Eliot: A Symposium for his Seventieth Birthday*, New York, Farrar, Straus & Cudahay, 1958, pp. 49-56.

nea in un saggio famoso del 1863 intitolato *Le Peintre de la Vie Moderne*. Per la prima volta<sup>51</sup> viene qui abbozzato un fenomeno tipico del diciannovesimo secolo, ossia la diffusione e l'utilizzo da parte degli artisti di «literary types» figli della *modernité*, concretizzazione artistica del cittadino moderno. In particolare, sottolinea il poeta francese, la città genera il *dandy*, altero ed impassibile accentratore d'attenzione, ed il *flâneur*, sradicato e privo di meta, entrambi distaccati osservatori della modernità<sup>52</sup>.

Anche lo *urban spectator* di Eliot fornisce un mezzo adeguato alla rappresentazione della vita urbana dell'epoca, ma è ormai già distante dalla figura di cui aveva parlato Baudelaire. Se infatti *dandy* e *flâneur* sono a proprio agio in mezzo alla folla – attenti ai mutamenti della città in evoluzione con il fine di distillare il poetico dal quotidiano, o meglio di «estrarre l'eterno dall'effimero» –<sup>53</sup> il *city dweller* eliotiano è al contrario spaesato e non reattivo. Egli subisce passivamente le immagini che la città gli fornisce e ciò che vede non provoca in lui alcun mutamento. Se la passività era per Baudelaire una delle caratteristiche proprie dello spettatore moderno – in grado di inglobare indiscriminatamente immagini dalla realtà urbana come base fondante di nuove forme di creatività – la passività del disilluso *urban spectator* di Eliot è, al contrario, una sorta di apatia<sup>54</sup>.

Eliot delinea in conclusione una sorta di *flâneur* modernista. Tutt'altro che desideroso di fornire un «philosophical insight» della società che lo attorni<sup>55</sup>, e paralizzato dalla propria abulia, l'osservatore eliotiano è più che altro simile ad un nomade, un «parasitical city dweller, traditionless, utterly matter-of-fact, religionless, clever, unfruitful»<sup>56</sup>.

Tanto meno il poeta intende – tramite il proprio osservatore – effettuare una redenzione di quegli aspetti degradanti che la città cerca scrupolosamente di celare o – per mezzo della poesia – pervenire a quella «riappropriazione del negativo della città» che lo stesso Baudelaire, prima di

<sup>51</sup>) Brand, *The Spectator and the City* cit., p. 3 ss. È Jurgen Habermas, riporta Brand, ad attribuire tale primato a Baudelaire.

<sup>52</sup>) C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, parte iv, in *Opere*, a cura di G. Raboni - G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, p. 1285.

<sup>53</sup>) *Ibidem*.

<sup>54</sup>) *Ibidem*. Brand ricorda come anche Wordsworth, nella prefazione alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* (1800), parli di «savage torpor» riferendosi all'indolenza intellettuale dell'uomo moderno come ad un male da rifuggire. Per Baudelaire invece tale passività ha una valenza del tutto opposta. L'uomo di città, soggetto rappresentativo della modernità, dovrà servirsi della propria compulsiva tendenza ad assimilare passivamente gli stimoli di una realtà in costante evoluzione, al fine di dar vita a nuove forme d'arte.

<sup>55</sup>) *Ivi*, p. 7. Il *flâneur* assume, in particolare nella riflessione che emerge dagli scritti di Benjamin, l'aspetto di colto interprete della società.

<sup>56</sup>) C. Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Paintings in Europe 1900-16*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 136.

lui, ha cercato<sup>57</sup>. In tale rifiuto risiede la modernità stessa di T.S. Eliot, insieme all'utilizzo di quegli strumenti con i quali il Modernismo ha affrontato l'instabilità del mondo circostante e che il poeta ha fatto propri: il sarcasmo e l'ironia.

### 3. *Urban interiors, free verse e common speech*

*the music of poetry must be a music latent in the common speech of its time*<sup>58</sup>

Uno sguardo più attento alla struttura dei componimenti “inediti” sarà a questo punto interessante al fine di sottolineare il costante dialogo del poeta con i suoi predecessori, ma soprattutto al fine di ribadire il valore autonomo delle poesie di *Inventions of the March Hare*, troppo spesso lette alla luce dei versi eliotiani più celebri o, più semplicemente, bollate come «minori»<sup>59</sup>. Non che un'analisi eccessivamente circostanziata di tali componimenti possa giovare in senso assoluto. «A study of anatomy will not teach you how to make a hen lay eggs», osserverà il poeta con acume e ironia, in merito alla rigidità delle regole di scansione metrica<sup>60</sup>. Eppure in tutta la produzione eliotiana, critica e poetica, vi è una continua tensione verso l'individuazione di problemi formali. «La forma – ci dice – scaturisce dal tentativo di esprimere qualcosa»: non mero orpello, bensì parte integrante del significato dell'arte<sup>61</sup>. Un problema, quello dell'individuazione di una «forma», di una modalità compositiva, che non sorge certo in lui solo in maturità, e che altresì accomuna la ricerca stilistica del giovane Eliot a tutte le poetiche d'avanguardia e a quelle del suo stesso mentore Pound.

<sup>57</sup>) L. Villa, *Henry James: la metropoli e il suo soggetto*, in Cianci - Cifarelli, *La Città 1830-1930* cit., pp. 107-122, qui pp. 109-110 nt. 4. Numerose – oltre a quelle di Baudelaire – sono state infatti le soluzioni «di redenzione estetica della città modernista» proposte per risolvere le «aporie della città nell'ambito della coscienza individuale». Villa cita ad esempio in ambito letterario H. James o i vittoriani o, in ambito filosofico, G. Simmel. Tuttavia, giunti all'era modernista – e con Eliot in modo particolare – ogni processo di redenzione risulta ormai improponibile.

<sup>58</sup>) Eliot, *The music of poetry* (1942) cit., p. 112.

<sup>59</sup>) Nel primo caso si prenda ad esempio Mayer, *T.S. Eliot's Silent Voices* cit., interessante studio della prima produzione eliotiana. Quanto all'opinione che *Inventions of the March Hare* non contenga che poesie «minori», o addirittura di scarso o dubbio valore, sia sufficiente qui citare D. Calimani, *Le oscenità di T.S. Eliot*, «La Rivista dei Libri», 10 maggio 1997, pp. 14-17, o la recensione del volume ad opera del meno agguerrito D. Chinitz, in «ANQ» 11, 3 (Summer 1998), pp. 56-64.

<sup>60</sup>) Eliot, *The music of poetry* cit., p. 108.

<sup>61</sup>) T.S. Eliot, *La musica della poesia*, in *Opere: 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1992, p. 938. Qui nella traduzione di R. Sanesi.

Le poesie del taccuino rivelano una cura in merito ai problemi stilistici che le rende perciò in tutto e per tutto non meno meritevoli della restante *œuvre* eliotiana. La scelta del verso, le sfumature semantiche, la disposizione delle lemme nel verso: in una parola la musica che traspare dai versi – nel senso comune di «musicalità della poesia» fatta di giochi di rime, assonanze, ripetizioni, variazioni di ritmo – rivela già nei primi esperimenti poetici quella «mastery» che a detta dello stesso Eliot è alla base di una corretta versificazione<sup>62</sup>.

Le direttrici verso le quali si indirizza la ricerca formale di Eliot sono sostanzialmente due: da un lato vi è il tentativo di liberare il verso da ciò che il poeta definì «fixity», dall'altro egli cerca di rendere in esso il «common speech», linfa vitale della poesia<sup>63</sup>.

Il seguente *urban interior* del febbraio 1911 costituisce un caso eloquente. Più volte nel taccuino l'usuale paesaggio urbano lascia posto a interni fumosi di bar, a night club rumorosi o soffitte ammobiliate.

The smoke that gathers blue and sinks  
 The torpid smoke of rich cigars  
 The torpid after-dinner drinks  
 The overpowering insolence  
 Of matter "going by itself"  
 Existence just about to die  
 Stifled with glutinous liqueurs  
 Till hardly a sensation stirs  
 The overoiled machinery...

What, you want action?  
 Some attraction?  
 Now begins  
 The piano and the flute and two violins  
 Someone sings  
 A lady of almost any age  
 But chiefly breast and rings  
 «*Throw your arms around me – Aint you glad you found me*»  
 Still that's hardly strong enough –  
 Here's a negro (teeth and smile)  
 Has a dance that's quite worth while  
 That's stuff!  
 (Here's your gin  
 Now begin!)<sup>64</sup>

<sup>62</sup> T.S. Eliot, *Reflections on "vers libre"* (1917), in *Selected Prose* cit., p. 35.

<sup>63</sup> In merito a questi concetti faccio riferimento in particolare ai già menzionati *The music of poetry* e *Reflections on "vers libre"*.

<sup>64</sup> *IMH*, p. 70.

Il poemetto si struttura in due parti composte da versi irregolari. Si tratta in prevalenza di tetrapodie giambiche, non infrequenti in Eliot. L'approdo a tale verso – sulla scia, ancora una volta, del *vers libre* laforguiano<sup>65</sup> – per quanto libera e personale, da mostra del non venir mai meno, da parte di Eliot, all'ossequio nei confronti della tradizione poetica a lui precedente. Di qui il richiamo costante ad una forma semplice e riconoscibile – quel verso tipico della poesia britannica che è il pentametro giambico<sup>66</sup> – e un altrettanto costante allontanamento da esso. Ed è nel contrasto tra «fixity and flux», che aleggia dietro un scansione apparentemente irregolare del metro, che si gioca quella «unperceived evasion of monotony» che è «the very life of verse»<sup>67</sup>.

La variazione del metro influenza, come è ovvio, il ritmo. Il poeta è già molto attento alla disposizione di determinate cadenze di accenti e di suoni che costituiscono appunto la «musica» della poesia. Ci sarà allora un tempo più lento nella prima parte del componimento con versi più lunghi e ripetizioni insistenti (i primi tre versi) a creare il senso di torpore indotto dal fumo e dall'alcool. Il fumo si materializzerà e prenderà corpo espandendosi a dismisura – «immense», «overpowering» – nel fastidioso modo insinuante suggerito dalle assonanze in sibilante dei versi conclusivi della prima strofa. Un bel contrasto con il ritmo sincopato della seconda parte del componimento. Sono versi brevi, questi, con rime frequenti, per lo più bacciate: musica, canto e danza si sovrappongono con la sensazione di un vorticoso turbinio.

La seconda direzione verso la quale si muove il poeta abbiamo detto essere la propensione per l'uso di un «common speech».

Si è già menzionato l'interesse di Eliot nei confronti della resa di una poesia il più possibile vicino al «colloquial idiom». La poesia – ci rammenta – deve essere sempre incentrata sull'idea di una comunicazione, «one person talking to another»<sup>68</sup>, al punto da rendere necessario il ricorrere alla comune lingua quotidiana.

Tale problematica, affrontata dall'Eliot critico nel corso di diversi anni in svariati saggi, troverà la sua più riuscita attuazione poetica in *The Waste Land*.

La poesia sopra menzionata può tuttavia fornire già un esempio esplicativo di come Eliot concretizzi il «language of common intercourse».

<sup>65</sup> Il *vers libre* francese tuttavia non è esattamente uguale al *free verse* di lingua inglese. Il primo è un tipo di verso che non contiene un numero di sillabe fisso. Nel caso del *free verse* il discorso è un po' diverso: si tratta di un genere di poesia in cui non vi sono *abstract forms* prevedibili ossia schemi metrici fissi, il numero delle sillabe è secondario. Cfr. J. Marlot, *A Manual of English Meters*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 211.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 42 ss. e 182.

<sup>67</sup> Eliot, *Reflections on "vers libre"* cit., p. 33.

<sup>68</sup> Eliot, *The music of poetry* cit., p. 111.



Il ricorso a domande, incisi con una forte connotazione colloquiale («That's stuff») e *slang* americano («You want action?») evidenzia infatti come la poesia non debba «stray too far from the ordinary everyday language we use and hear»<sup>69</sup>. Questo perché il poeta, al pari di uno scultore, deve lavorare la materia a sua disposizione, pena il contatto con il proprio tempo e la mancanza di verità che reca al lettore sentimenti – di completezza, di empatia – che la poesia del passato non può, anche nel più alto degli esempi, fornire<sup>70</sup>. A questo punto persino dissonanze ed asprezze trovano un loro contesto – l'incontro sgradevole di suoni consonantici vibranti ai primi cinque versi – così come l'impiego delle varietà basse del parlato, di registri diversi. In questo caso vediamo il poeta inserire un verso tratto da una canzonetta popolare<sup>71</sup> insieme a una serie di incisi che suonano come frasi fatte (la connotazione scontata del ballerino di colore – «teeth and smile», la frase tipica del barman – «here's your gin», e ancora l'americanissimo «that's stuff») che, per la loro musicalità facile, riportano il lettore alla banale quotidianità. Nella parte precedente del componimento spicca invece quella coloritura filosofica data alla materia – «going by itself»<sup>72</sup>. Eppure anche qui il poeta si sposta ambiguo su piani differenti e «matter» diventa un attimo dopo sinonimo di un meccanismo più simile ad un'automobile – «overoiled machinery», «action»<sup>73</sup>.

La prossimità della poesia al parlato risulta dunque frutto di grande elaborazione da parte dell'autore – anche perché tale rapporto di vicinanza non consta di regole esatte<sup>74</sup>. Sta alla «mastery» del poeta – innegabile nel caso di Eliot, fin dalle primissime prove – saper amalgamare il metro del parlato a quello della versificazione tradizionale.

Le *city poems* «inedite», per concludere, continuano ad approfondire ed intensificare l'analisi di tematiche a cui Eliot si dedica insistentemente: il problema della comunicazione, l'alienazione dell'individuo nel mondo moderno, la frammentarietà della personalità dell'uomo intrappolato in una realtà disumanizzata. L'interesse accessorio di tali componimenti de-

<sup>69</sup> *Ivi*, p.110.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 112-113.

<sup>71</sup> Chinitz, «ANQ» cit., p. 61. La canzone in questione, *The Cubanola Glide*, del 1909, è tratta dalla commedia musicale omonima di Von Tilzer e Bryan. Nel manoscritto originale della *Waste Land* comparivano alcuni versi tratti dalla stessa canzone: cfr. A. Serpieri (a cura di), *La Terra Desolata*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1982, p. 135. Ricks ha invece attribuito tale verso ad una canzone del 1907 di Williams e Van Alstyne, cfr. *IMH*, p. 245.

<sup>72</sup> Cfr. *IMH*, p. 244. Per Ricks si tratta di un riferimento ad una non ben precisata filosofia vitalista.

<sup>73</sup> È più probabile, dunque, dato il tono dell'intero componimento, un riferimento a una qualche contemporanea pubblicità. Dopotutto lo stesso Prufrock nasce da un cartellone pubblicitario: cfr. Crivelli, *Introduzione a T.S. Eliot* cit., p. 23.

<sup>74</sup> Eliot, *The music of poetry* cit., p. 111.

riva tuttavia dal rendere esplicito il percorso di crescita artistica che il poeta avvertiva come indispensabile per chiunque intenda scrivere «beyond his twenty-fifth year»<sup>75</sup>. La riuscita ottimale del verso è frutto di disciplina e di una tensione al miglioramento, di dettami rigidi, ma anche di apertura verso il proprio tempo, così come verso il passato. Solo così, tramite un accurato lavoro di cesello, si può affrancare il verso riuscito dal caos che la contemporaneità ha riversato in letteratura: «there is only good verse, bad verse, and chaos»<sup>76</sup>.

VALENTINA PONTOLILLO D'ELIA  
valentinapontolillo@hotmail.com

<sup>75</sup>) Eliot, *Tradition and Individual Talent* cit., p. 38.

<sup>76</sup>) Eliot, *Reflections on "verse libre"* cit., p. 36.