

L'importanza di essere Polonio: Eliot e l'*Amleto* shakespeariano

Renzo
S. Crivelli

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool.

T.S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock".

Così si esprime J. Alfred Prufrock in uno dei tanti ritratti *in negativo* che abitano il "Love Song", scritto da Eliot all'inizio degli anni dieci. Ritratti che sembra ricreare al solo scopo di "allontanare da sé" ogni possibile autoidentificazione e con l'intento di predisporre una "galleria" di personaggi drammatici, biblici o letterari, ispirata forse dalla assidua frequentazione dei lussuosi salotti bostoniani tanto eruditi quanto vacui. Tutto ciò che Prufrock, il tipico intellettuale modernista affetto da una incipiente sindrome da "inazione" alimentata da una solitudine strutturale quale estrema, dolorosa ed inquietante, forma di difesa dal mondo esterno, dice di "non essere" ci appare come una forzatura; come il ricorso magniloquente ad una galleria di personaggi più o meno eroici "scelti" da un raffinato collezionista il quale, con la stessa malcelata voluttà del Duca di "My last Duchess" di browninghiana memoria che mostra le opere d'arte del palazzo allo stupefatto Messaggero del Conte,

ci invita a trovare il nesso segreto tra quelle figure apparentemente così diverse e la “colpa” che si cela nelle pieghe più profonde della sua anima.

E in effetti questo nesso esiste, ed è costituito da una contrapposizione strumentale (e quindi ambigua) che, ad un interlocutore non privo di capacità analitiche quasi holmesiane, appare a poco a poco tra la figura di Amleto (cui si aggiunge, tangenzialmente, San Giovanni Battista) e quella di Polonio, il “consigliere fraudolento” della nuova famiglia reale composta dalla Regina, una madre dura ma amorevole, e dall’usurpatore Claudio. Prufrock, come emerge dall’esile *plot* della poesia eliotiana, attraversa le strade “tediose” della città per recarsi ad un incontro culturale ed è ben consapevole che in quella casa dove sta andando, alla sommità delle scale che portano ad una delle tante porte “invalicabili” della sua esistenza, una donna lo sta attendendo oppure “si lascia attendere” sperando in una profferta amorosa. Lì, oltre quelle mura popolate di tentazioni muliebri neppure troppo nascoste e tra stimolanti profumi in grado di sviarlo, potrebbe insorgere, improvviso e sconvolgente come una “overwhelming question”, il rifiuto della fisicità altrui – nient’altro che il paralizzante riflesso di una paura di castrazione – il cui *correlativo oggettivo* è dato dalla disgustosa peluria antiestetica distribuita sulle “arms that are braceleted and white and bare” (13).

Il ripudio della figura femminile, segno doloroso di una *frammentazione* dell’Io nelle due componenti del desiderio e dell’inibizione (si pensi solo alle due immagini-chiave, tutte mentali, dell’ansia sessuale bloccata: quella del gatto sinuoso ma acciambellato in oziente attesa e quella degli uomini soli che al crepuscolo, grevi di fantasie frustrate, fumano la pipa alle finestre in maniche di camicia), ci riconduce al rapporto morboso tra Amleto e la madre, nel contesto d’un complesso d’Edipo non ancora superato nonostante l’età adulta e l’auspicabile maturità (che dovrebbe essere ormai un dato acquisito per un uomo di mezza età come Prufrock). È questo un punto ribadito dallo stesso Eliot nel suo discusso saggio “Hamlet”, del 1919, in cui, oltre a presentarci la prima codificazione del concetto di *correlativo oggettivo* unitamente ad una macchinosa ma rivelatrice teoria sulla sovrapposizione di identità tra il Principe di Danimarca e lo stesso Shakespeare (vale a dire tra un personaggio e il suo autore), afferma – in linea con uno studio coevo di J. M. Robertson – che “the essential emotion of the play is the feeling of a son towards a guilty mother”(144).

Il rapporto fra una madre “colpevole” ed un figlio desideroso di “pren-

dere il posto del padre nel suo letto” è sicuramente al centro del “Love Song”, come ha ricordato T. Pinkney:

We may thus ignore Prufrock’s caveat and consider the value the figure of Hamlet has for him. His exclamation succeeds his phantasy confrontation with the woman and thereby points its own relationship to Hamlet’s decisive encounter with his mother in Act III, scene iv. There it is the task of the Prince to persuade his mother to submit to the law of the father by foregoing sex with Claudius, just as it is his own duty to accede to his father’s vacated role by avenging his death; and in neither of these aims is he unequivocally successful (42-43).

Nell’affermare con assoluta veemenza che no, lui “non è Amleto”, né era “destinato ad esserlo”, Prufrock sembra avvalorare un’insofferenza nei confronti dell’universo femminile che trae le sue radici dalla inconfessabile profondità di una patologia: la disperata ricerca di un padre resa ancor più difficile dall’“opprimente domanda” d’amore (l’“overwhelming question”, per l’appunto) di una madre iperprotettiva. E in questo è possibile riscontrare una curiosa analogia con la situazione familiare eliotiana, in cui l’assenza del padre Henri Ware, un uomo d’affari scarsamente interessato alla letteratura e che stima assai poco il figlio, è perniciosamente compensata dalla madre Charlotte Champe, donna frustrata e mai paga di *accudire* il giovane Thomas.

Se tale è il livello più profondo (legato al complesso di Edipo), occorre ricordare che esso appare nel “Love Song” come la parte terminale di una stratificazione inibitoria il cui punto emergente ci riconduce alla demonizzazione della donna in generale. Lo vediamo, per esempio, nelle molteplici descrizioni frammentate della fisicità femminile: laddove, invece di una sola immagine unitaria – psiche e corpo in un tutto armonico –, troviamo parti anatomiche quasi ingigantite da un attonito microscopio sensoriale, mani di cera che lasciano impronte cadaveriche sulle tazzine da caffè, braccia che mostrano i pori piliferi, occhi in primo piano che dilatano paurosamente il campo visivo. Del resto, a giudicare da un altro personaggio cui Prufrock dichiara di non assomigliare, San Giovanni Battista, è l’idea della donna che uccide, o più specificamente della donna castratrice, a produrre i reiterati dinieghi e il senso di terrore che domina la scena.

But though I have wept and fasted, wept and prayed,

Though I have seen my head (grown slightly bald)
brought in upon a platter,
I am no prophet – and here's no great matter (15).

L'allusione alla testa di Giovanni portata su di un vassoio, secondo i Vangeli di Marco (6:17-29) e di Matteo (14:3-11), ci conduce alla causa della morte del profeta: la richiesta di Salomé ad Erode di uno "smembramento" del suo corpo la cui spettacolarizzazione sembra collegarsi al "merito" di essersi offerta tramite la danza senza appagare il suo osservatore. Ed introduce, sempre a beneficio della complessa rete di autogiustificazioni messa in atto da Prufrock per ritardare prima e poi negare ogni "abbandono alla sessualità", il motivo della necessaria *rottura degli indugi* di fronte al richiamo della passione contenuto nei versi finali di "To His Coy Mistress", del poeta secentesco Andrew Marvell. Citata nel testo eliotiano, questa poesia rivela un amante focoso mentre invita la sua "ritrosa" donna a rinunciare ad una inutile verginità destinata solo alla corruzione dei vermi: "...then worms shall try/ That long-preserved virginity,/ And your quaint honour turn to dust,/ And into ashes all my lust" (26).

Ma non assistiamo a nessuna *rottura degli indugi* nel "Love Song", dove la lussuria abita superficialmente le scollature provocanti delle donne del salotto letterario, le cui rotondità servono solo a scimmiettare l'O spalancato delle labbra segnate dai rossetti (secondo la moda vistosa d'inizio secolo); donne che ripetono, riempiendosi la bocca di falsa erudizione e di frasi che hanno "sentito dire", giudizi affettati su Michelangelo: "In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo", in cui è evidente l'accentuazione fonica, in chiave parodistica, proprio delle O (11-12). E il senso di fastidio permea tutti i tempi della poesia, ricalcando quell'intenso disagio sottilmente descritto in "Hysteria", un breve componimento prosastico anch'esso inserito nella raccolta *Prufrock and Other Observations*, che oscilla, come in questo caso, tra l'immagine delle labbra femminili che potrebbero "fagocitare" l'interlocutore – "I was drown in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark cavern of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles" – e il *décolleté* che "disturba" la correttezza della conversazione: "I decided that if the shaking of her breasts could be stopped, some of the fragments of the afternoon might be collected" (32).

Dunque Prufrock non è nè San Giovanni Battista, totalmente vittima dei

capricci sensuali di una giovane donna, né Amleto, vittima della volontà amorosa di possesso della madre la cui lussuria inquina il delicato rapporto di integrazione tra padre e figlio, segno di una reale maturità sessuale ormai conseguita e di un effettivo ingresso nel mondo degli adulti. Più che altro, è entrambi, in una commistione di magniloquenza e pusillanimità proprio perché rifugge da ogni consapevolezza del suo ruolo e tiene conto, esclusivamente, dei fallimenti di questi due personaggi: il primo è talmente al di sopra della “fisicità strumentale” di Salomé da finirne “smembrato”; il secondo è così separato dal padre (che l’usurpatore ha ucciso e allontanato da lui per sempre) da non riuscire a ristabilire il giusto equilibrio neppure tra la figura materna (oscenamente desiderata) e quella della compagna Ofelia (oscenamente cacciata ed invitata ad andare in un convento che assomiglia ad un bordello).

E allora, quale alternativa resta? Tra i ritratti esemplari della sua immaginaria “galleria” Prufrock trova congeniale assumere la maschera di Polonio: un personaggio marginale, ininfluenza, votato ad origliare dietro gli arazzi per poi consigliare ingannevolmente. In una realtà culturale in cui la domanda di coinvolgimento emotivo è così forte, su cui incombono – come segno dei tempi – un disperato bisogno di identità intellettuale ed un imperativo militante di tipo etico (moralizzare, estirpare il “marciume” d’un Regno di Danimarca che si identifica con tutto l’Occidente), in cui occorre, come aveva già fatto Baudelaire, lasciarsi attraversare dal Male per capirne davvero le scaturigini (o, se si vuole, lasciarsi attraversare dalla sessualità per testimoniarla come valore, ancorché in termini di moderazione), ecco che Prufrock sceglie di non scegliere nulla. Gettato sul palcoscenico dalla mano sapiente dell’autore (non scordiamo l’incongrua identità tra il giovane Principe e Shakespeare teorizzata da Eliot nel saggio “Hamlet” in curiosa deroga al principio della spersonalizzazione del poeta) con gli abiti del protagonista, sguscia impercettibilmente dietro le quinte per ricomparire con gli abiti del cortigiano.

Perché Polonio è al centro di tutto. Ed è, paradossalmente, il contrario del buon catalizzatore descritto da Eliot nel saggio “Tradition and the Individual Talent”, l’elemento che rende impossibili — anziché favorirle — le reazioni più travolgenti; quelle che avverrebbero naturalmente se solo Amleto propendesse per l’azione. Prufrock ci conduce attraverso quella “galleria di ritratti” tanto tragici quanto assertivi al solo scopo di mostrarci la maschera di Polonio: come a dire che l’unica possibilità di sopravvivenza in un mondo in cui si è

sgretolata la centralità dell'uomo romantico risiede nella scelta di essere marginali a tutto, anche all'amore, sia esso materno o per una compagna. Non a caso la citazione iniziale del "Love Song" ci presenta come figura centrale quella di Guido da Montefeltro nel XXVII canto dell'*Inferno*, la cui colpa, secondo Dante, consiste nell'essere stato un "consigliere fraudolento" né più né meno del fedele Polonio ma il cui "pregio" per Eliot risiede nel rifiuto di comunicare con chicchessia per non nominare la propria colpa (si aprirà con l'Alighieri solo perché è convinto dell'inutilità di farlo, dato che parla ad un'ombra che ha le stesse proprietà di uno specchio).

Nel "Love Song" Prufrock si definisce "an attendant lord, one that will do/ To swell a progress, start a scene or two,/ Advise the Prince" e spiega che le proprie mansioni si limitano ad essere "an easy tool,/ Deferential, glad to be of use,/ Politic, cautious, and meticulous;/ Full of high sentence, but a bit obtuse; at time, indeed, almost ridiculous"(15). E qui sta la falsa contrapposizione cui si accennava all'inizio: quella tra il cortigiano e il Principe, laddove appare manifesto che, per Eliot, la prima figura non è altro che il complemento della seconda. In breve, si può essere Amleto e fingere di essere Polonio. Finché dura! Poi, si vedrà. Prufrock magari potrà indossare qualche altra maschera più adatta a non figurare mai come protagonista; anche quando, sulla scena, sa benissimo di essere Amleto mascherato da Polonio. L'importante è che questa confessione così sconvolgente, questa verità che potrebbe causargli tremendo dolore ed annientarlo del tutto nel momento in cui affiora la tragedia dell'Edipo irrisolto e quella, non inferiore, della paura di "castrazione" legata all'amore per una donna che possa divenire la compagna della sua vita (la molla inibitoria così ben descritta in "Hysteria"), resti un fatto personale; un segreto che, come Guido da Montefeltro, egli può lasciar intravedere solo a se stesso.

Al di là di ciò, sotto quella maschera che Prufrock ha deciso di portare – "There will be time, there will be time/ To prepare a face to meet the faces that you meet" (12) – emerge con deludente chiarezza il decalogo comportamentistico dell'intellettuale d'inizio secolo: sarà, come si è visto, "politic, cautious, and meticulous;/ Full of high sentence, but a bit obtuse" (15). Sarà opportunista quanto necessario, attento a non scoprirsi eccessivamente, buon calcolatore con una pedantesca attitudine al dettaglio, magniloquente quel tanto che basta per fare di una nullità un eroe socialmente "spendibile" – di un Polonio un Amleto, per intenderci, e viceversa – e, in ultima analisi, sarà un

cultore della mediocrità senza troppi rischi personali. Prufrock, inoltre, si dice disposto anche ad apparire ridicolo proprio perché ha capito, in quel momento e in quella società, l'importanza di essere Polonio. Solo colui che sa più degli altri, che conosce – o crede di conoscere – tutto della vita, è in grado di scegliere la marginalità come rifugio e protezione (la passività come forma di equidistanza) e, se possiede il senso del ridicolo, gli è ancora più facile sopportare la consapevolezza della propria vigliaccheria. Forse per questo, finita l'esperienza della collateralità di Polonio (morto ai margini di una quinta senza neppure apparire alla luce del palcoscenico), egli potrà indossare un'altra maschera in apparenza ancora più secondaria della precedente: quella di Yorick, il buffone di corte. Un teschio qualsiasi, cavato dalla terra come un banale reperto antropologico entro cui inscenare la commedia della Morte. E diventerà “almost, at times, the Fool” (15). Ma solo quando sarà costretto, solo quando la finzione abbisognerà di qualche buona pennellata di realismo e di un tono grave, adeguato all’“invadenza” dell’interlocutore. O, meglio, dell’interlocutrice.



Opere Citate, Works Cited,



Zitierte Literatur

Eliot T.S. “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. *Collected Poems 1909-1935*. London: Faber and Faber, 1954.

-----.“Hamlet”. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1949.

-----.“Hysteria”. *Collected Poems 1909-1935*. London: Faber and Faber, 1954.

Marvell A. *The Poems and Letters*. Oxford: Clarendon Press 1952.

Pinkney T. *Women in the Poetry of T.S. Eliot*. London: Macmillan 1984.

