

VALENTINA MONATERI

PRUFROCK E IL QOÈLET

Le narrazioni delle origini in The Love Song of J. Alfred Prufrock di T. S. Eliot

ABSTRACT: This proposal intends to connect *Modernist Studies* with the research strand of the *Narrations of Origins*. The paper aims to investigate the biblical-sapiential presence, specifically of the book of *Qohelet*, in a central text of the Euro-American modernism: T. S. Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915). Scope of the essay is to investigate, through the lens of the *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts*, Eliot's early modernist formal experimentation.

KEYWORDS: Modernism; *Narrations of Origins in World Cultures and the Arts*; Comparative Literatures; T. S. Eliot; *The Love Song of J. Alfred Prufrock*; *Qohelet*.

Narrazioni delle origini tra critica e morfologia letteraria

Nel seguente saggio si analizzerà la presenza biblico-sapientiale del libro del *Qoèlet* in un testo centrale della stagione dei modernismi euro-americani: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915) di T. S. Eliot. Un'opera *prima*, questa, fondamentale anche nell'intera produzione eliotiana e oggi vista come paradigmatica nel passaggio per T. S. Eliot da una forma di *Georgian Lyrics* a una di sperimentazione *modernista*.¹

* In questa sede, l'edizione di riferimento per le citazioni da *The Love Song of J. Alfred Prufrock* è T. S. Eliot. 2015. *Collected & Uncollected Poems. The Annotated Text. The Poems of T. S. Eliot*. Volume I. In C. Ricks and J. McCue (eds.). London: Faber & Faber. Abbreviato qui come *CP*.

Il presente lavoro approfondisce e segue il commentario critico inserito nel *Commentary I*, 381-383 dell'edizione sopra citata, in cui si suggerisce che i vv. 24-39 di *The Love Song* riprendano *Ecclesiastes* 3,1-8: "24-39 there will be time . . . Time to: Ecclesiastes 3: 1-8 (see East Coker I 9-11 and note)".

¹ È nota la critica contro il *Georgianism*, portata avanti da T. S. Eliot nella *issue* "Reflections on Contemporary Poetry" del giornale «The Egoist». Come ha dimostrato P. Howarth, queste forme di critica, mosse contro la vecchia generazione di poeti georgiani, erano molto popolari presso la futura generazione di poeti modernisti: "Edward Thomas shared Eliot's distaste for John Masefield's and Gibson's theatrical sincerity, and his own uninflected meditative style has become one influential response. But Eliot saw their emotional and stylistic defects as a symptom of the insular, rootless self-satisfaction of *Georgianism's* English middle-class readership, implying *Georgianism* was a cultural problem as much as a poetic movement. Criticizing *Georgianism* as "a style quite remote from life" ("Prose and Verse", *Chapbook* 22 [April 1921]), Eliot and Pound's formal shock tactics still sought the same vital and unimpeded relation between art and audience as *Georgian Poetry* originally wanted. And in the fact that Eliot would publish many Georgians in Faber's "Ariel Poems" series of 1927-28 suggests

Scopo del saggio è quello di dimostrare come lo studio della manifestazione di una specifica morfologia letteraria, legata al recupero delle *narrazioni delle origini*, possa favorire lo sviluppo di una critica che, applicata anche al di là dei confini letterari nazionali, illumini nuove prospettive di interpretazione sulla stagione dei modernismi euro-americani. L'obiettivo ultimo della ricerca è quello di analizzare le *narrazioni delle origini* nel modernismo come un filtro, uno strumento critico attraverso cui leggere in prospettiva comparata l'evoluzione delle morfologie poetiche e narrative dei primi trent'anni del ventesimo secolo, ricercando quell'*atto creativo* che sta alle spalle di una *moderna* tradizione di sperimentazione letteraria occidentale.²

Come ha recentemente indicato Chiara Lombardi:

What do we talk about when we talk about origins? If the term “origin” generally refers to a point at which something begins, from a metaphysical point of view it implies the birth of the universe, of the divine and all that concerns humanity – including being, knowing, time and space. Much of the world cultural heritage stems from narrations and representations of origins. Have communities and individuals not always wondered about their origins and felt *the sense of a beginning*, to paraphrase Frank Kermode's essay *The Sense of an Ending*? Since this desire to know cannot receive a definitive answer, there follows the reiteration and recasting of an *enigma* that throughout time has required different approaches and produced various theories. . . . The imaginative potential that human beings developed around origins was very productive on a literary and artistic level, and it is at the root of specific archetypes or mythologems and, in certain respects, of the very essence of mythical thought (Lombardi 2022, 13-15).

Il proliferare di studi sul rapporto tra *mito* e *moderno*, tra *ricezione dell'antico* e *modernismo europeo* e *occidentale*, tra *mitologia* e *morfologia letteraria* apre dunque molte possibilità a una ricerca finalizzata allo studio del *senso dell'origine* nella modernità, anche grazie a una metodologia comparata che ha già conosciuto ampie e autorevoli sistematizzazioni.³ Da *Creation and Recreation* (1980), così come *The Great Code* (1982) di Northrop Frye, agli studi di Marie-Louise Von Franz sui *miti di creazione* (1989), passando per gli studi di Mircea Eliade sulla teoria della spiritualità (1978), attraverso il contributo massiccio dato da Lévi-Strauss allo studio del rapporto tra *mito* e *simbologia* (1978), fino alle ricerche – anche di folklore – di Joseph Campbell dedicate alla relazione tra *mito* e *modernità* (1990)⁴, è possibile riscontrare, attraverso pochi esempi, l'interesse

that they were less enemies to be eradicated than individual poets of varying talents belonging to a rival “-ism”, whose cultural difficulties with being both authentic and accessible modernism would itself take over” (Howarth 1993, 556). Cf. anche Christ 1981.

Per un'interpretazione ampia del peso politico e culturale dell'opera eliotiana, vedi F. Moretti 1975.

² Cfr. Jordan, “Experiment”, 2020, 136-139.

³ Vedi von Franz 1989; Sproul 1979; Leeming 1994; Brockleman 1999.

⁴ Vedi von Franz. 1989. *I miti di creazione*; Eliade. 1978. *A History of Religious Ideas. From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*; Lévi-Strauss. 1978. *Myth and Meaning*; Campbell. 1990. *Transformations of Myth Through Time*.

peculiare che la comparatistica degli anni settanta, ottanta e novanta del secolo scorso ha dedicato all'idea di *mitizzazione*, di *creazione* e di *ricreazione letteraria*.

Tuttavia, l'incontro tra *narrazione dell'origine* e *racconto di creazione* non è sempre reciproco e coincidente. Come ha descritto lo stesso Frye:

The question 'when did it all begin?', however inevitable it may seem, is a totally unanswerable question, because it is impossible to conceive a beginning of time. One may of course say that there was a creation which created time as well as everything else, or that our perception and experience of time are a result of our fallen state, but these are only verbal formulas concealing the fact that the beginning of time is an unthinkable thought (Frye 1980, 34).

La *creazione*, dunque, non è tanto un "unthinkable thought" quanto lo è l'*origine*: "the beginning".

Proprio l'ambiguità dell'origine, l'impossibilità di tradurla in pensiero, ne determinano le potenzialità di scrittura e di ri-scrittura sotto il segno della metafora e della trasfigurazione; ed è in questi termini che risulta particolarmente interessante valutare quale portata assuma questo concetto nella ri-significazione del "mythical thought" tipica della stagione artistica dei modernismi euro-americani. La presenza del mito all'interno di una visione "polemica della modernità razionale" costituisce un filo rosso tra le innumerevoli strategie discorsive finalizzate alla ripresa dell'arcaico nella modernità e nel modernismo. Come ha dimostrato Van den Bossche, se ci si muove tra "alcune definizioni del mito nel romanticismo tedesco", passando per "la musica dionisiaca ed il mito tragico di Nietzsche", attraverso la " 'fonction fabulatrice' di Bergson" e "la psicologia del profondo d'ispirazione junghiana", per le "teorie del sacro di Roger Caillois o di Mircea Eliade" e se si valuta infine "la rivalorizzazione del mito in varie definizioni del postmoderno" è facile notare come tutte queste esperienze estetiche e filosofiche abbiano in comune proprio l'elevazione del mito a "paradigma alternativo" di un razionalismo occidentale "sentito come eccessivo, unilaterale, repressivo" (Van den Bossche 2001, 20-21).

Il discorso mitico emerge come un elemento di opposizione nei confronti del razionalismo europeo, arrivando a coincidere con la ripresa novecentesca anche del sacro e delle scritture. In questi termini, un'indagine che tenti di illuminare l'idea dell'origine nella modernità, permette di valutare in maniera innovativa il rapporto che si instaura tra ripresa mitica e ripresa biblica nella stessa produzione modernista ed eliotiana.⁵

⁵ Cfr. a titolo d'esempio, per i richiami biblici e classico-mitologici nell'opera joyciana O Heir - Dillon 1977. Per i richiami biblici nella produzione modernista euro-americana, vedi Frye 1980; Id. 1982. Per i richiami biblici nel fin-de-siècle francese e in Baudelaire, vedi Avni 1973. Per l'intertestualità biblica in Baudelaire e Verlaine, vedi Watthee-Delmonte 2009. Per un'introduzione alla "religious consciousness" nel Modernismo, vedi Lewis 2007, 156-161. Per uno studio d'insieme delle ri-scritture bibliche nella cultura occidentale, vedi Boitani 2004, 9-20.

The Love Song of J. Alfred Prufrock si configurerà in questa sede come un *case study*. Le considerazioni che seguiranno, fondate sulle teorie di Allyson Booth in *Reading the Waste Land from the Bottom Up* (2015), dove l'autrice ha ricostruito il grande impiego del testo biblico – e specificatamente del libro del Qoèlet – in *The Waste Land*, saranno finalizzate a ricostruire quanto la prima sperimentazione eliotiana – risalente agli anni dieci del Novecento – fosse fondata proprio sulla ri-semantizzazione delle *narrazioni delle origini*, del mito e della tradizione scritturale.

“There will be time to murder and create”: *Prufrock e il Qoèlet*

The Love Song of J. Alfred Prufrock viene composta tra il 1910 e il 1911, inizialmente pubblicata da Harriette Monroe sul «Poetry magazine» di Chicago nel 1915, in seguito inserita nella *Catholic Anthology 1914-1915* edita da Ezra Pound e, infine, dopo essere stata riunita nella raccolta *Prufrock & Other Observations*, appare sul periodico londinese «The Egoist» nel 1917, contestualmente ai componimenti *Portrait of a Lady*, *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night*, *Morning at the Window*, *The Boston Evening Transcript*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*, *Mr. Apollinax*, *Hysteria*, *Conversation Galante* e *La figlia che piange*. La raccolta manterrà il nome *Prufrock* come titolo risonante per via del grande successo ottenuto dalle prime pubblicazioni del singolo componimento.⁶

Nella presente sezione si tenterà di dimostrare come, con tutta la sua portata nichilista, il testo vetero testamentario del Qoèlet infesti polisemicamente la prima produzione eliotiana, così come la composizione del *Prufrock*.

Come ha ricostruito Peter Ackroyd, T. S. Eliot, nel suo passaggio dall'unitarianismo all'anglicanesimo, “was instinctively attracted to the spectacle of the organized Church: his extension lectures of 1916 had suggested that a ‘classicist in art and literature’ (the sphere in which he placed himself) would be likely to ‘adhere ... to the Catholic Church” (Ackroyd 1984, 138). Nel rivolgersi all'Anglo-Cattolicesimo, infatti, intorno agli anni dieci del secolo, Eliot si avvicinò a un insieme di discipline spirituali e di pratiche liturgiche di eredità cattolica, e praticate nel culto anglicano, che godevano di particolare fortuna presso l'“Oxford Movement”: un movimento conservatore nato intorno agli anni trenta dell'Ottocento e totalmente in antitesi con l'idea di cristianità che Eliot aveva incontrato nella sua educazione all'Unitarianesimo (Spurr 2017, 189).

In questi termini, il recupero delle scritture e della sapienza biblica, nell'opera dell'autore modernista, sia testimoniano una coincidenza biografica, sia collaborano alla costruzione di una specifica morfologia poetica che risulta particolarmente interessante nella prima sperimentazione eliotiana risalente agli anni dieci del Novecento.

⁶ Cfr. lettere di auguri e complimenti tra il 1915 e il 1916: V. Eliot. In Haughton (ed.). 2011, 110-116.

The Love Song of J. Alfred Prufrock è, infatti, un componimento finalizzato alla ricerca espressiva di una “divided consciousness”, che Eliot ereditava dalle sue letture di Henry James e Joseph Conrad (Lewis 2007, 120-121). Nelle parole di Pericles Lewis, in *Prufrock* – opera che Eliot aveva abbozzato già all’età di ventitré anni – l’autore “had already adopted the voice of a weary middle-age” (Lewis 2007, 121).

La nota sperimentazione letteraria eliotiana prende avvio da diversi processi di ricercatezza formale che comprendono la drammatizzazione dell’io lirico, l’oggettivizzazione dell’espressività e una personalissima forma di “auto-modernizzazione”.⁷ Come dichiarò Pound per convincere Harriette Monroe a pubblicare *Prufrock*: “he has actually trained himself and modernized himself on his own” (Pound 1950, 40),⁸ e come ebbe modo di sostenere, dal punto di vista critico, l’autore stesso nella lettera del 2 febbraio del 1915, indirizzata a Pound e incentrata sui primi successi di *Prufrock*:

I have been reading some of your work lately. I enjoyed the article on the Vortex (please tell me who Kandinsky is). I distrust and detest Aesthetics, when it cuts loose from the Object, and vapours in the void, but you have not done that. The closer one keeps to the Artist’s discussion of his technique the better, I think, and the only kind of art worth talking about is the art one happens to like. There can be no contemplative or easychair aesthetics, I think; only the aesthetics of the person who is about to do something. I was fearful lest you should hitch it up to Bergson or James or some philosopher, and was relieved to find that Vorticism was not a philosophy (Eliot. In V. Eliot 2011, 115-116).

Un giudizio, questo, da parte di un giovane *protégé*, particolarmente interessante e animato e, soprattutto, illuminante sullo stadio germinale di quelle che saranno le future considerazioni eliotiane sulla necessità moderna dell’oggettività poetica, poi maggiormente strutturate in *Hamlet and His Problems* (1920) dove comparirà anche la prima formulazione dell’*objective correlative*.⁹

Ma con quale effetto e con quale scopo la voce del *Qoèlet* risuoni in *Prufrock* è una domanda che richiede un’attenta analisi. In un articolo dedicato alle riprese dell’*Ecclesiaste* in tutta la produzione eliotiana, Thomas Esposito (2021) ha scritto che ciò che avvicina teoreticamente T. S. Eliot a *Qoèlet* “is this basic understanding of thwarted human desire ... to transcend our capabilities and possess a godlike perspective on life, on time, on everything” (Esposito 2021, 115). Una “godlike perspective” avvicina, dunque, Eliot a *Qoèlet* e, inoltre, illumina una possibile interpretazione del libro stesso

⁷ È noto il giudizio poundiano di un Eliot “worth watching”. Vedi Pound. In H. Haughton (ed.). 2011, 110.

⁸ E. Pound, [Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941] 1950, 40.

⁹ Vedi T. S. Eliot [1920] 1998, 58. Cfr la definizione di correlativo oggettivo: «a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked». Cfr. anche B. Greenburg 2002, 216.

delle *Ecclesiaste* che, secondo la tradizione esegetica, presenta importanti parallelismi con *Genesi* 1,1-11.¹⁰

Uno studio di Jean-Jacque Lavoie ha ricostruito come, nella storia dell'esegesi biblica, la teoria secondo cui *Qoèlet* dovrebbe essere letto come una risposta a *Genesi* 1,1-11, iniziata da D. B. Macdonald in *The Hebrew Literary Genius* (1933) e presente indipendentemente anche nel commentario *Der Prediger* (1932) di Hans Wilhelm Hertzberg, è una teoria che ha avuto molti sostenitori e oppositori (Lavoie 1992, 46-50). Sebbene – ammette Lavoie – in un confronto puramente linguistico non ci siano coincidenze dirette tra il libro della *Genesi* e il libro del *Qoèlet*, il legame intertestuale è rilevante a livello contrastivo, in quanto, rispetto a *Genesi*: “Qohelet refuse la fuite en avant (1,9) comme la fuite en arrière (7,10). Autrement dit, le Qohélet refuse le regret du Paradis perdu”. *Qoèlet*, rispetto a *Genesi*, è una negazione del Paradiso Perduto, nella sua affermazione di un pessimismo cosmico, nel suo voler radicalizzare l'idea dell'umana finitezza inserita *nella* storia (Lavoie 1992, 69). Un'immagine, questa, che ci avvicina all'incapacità espressiva evocata dall'“overwhelming question” di *Prufrock* (Esposito 2021, 99-109; Vedi anche Bianchi 2018, 324-325; Brown 2012).

‘Qoèlet’ è un *nom de plume* costituito dal participio femminile ebraico dalla radice *qhl* (“chiamare all'assemblea”) (Esposito 2021, 99) e indica il nominativo della figura sapienziale protagonista di questa riflessione. Qoèlet è un io lirico, presente soltanto all'inizio e alla fine del libro, che abbraccia la ciclicità dell'esistenza e si rassegna all'idea che la ricerca umana della sapienza non possa che coincidere con il dolore: un nesso, questo, che ha fatto spesso pensare all'incontro tra sapienza scritturale e correnti stoiche ed epicuree (Gilbert 2009, 120–125). Tuttavia, recenti studi,¹¹ nella ricostruzione del legame tra testi sapienziali biblici e fonti extra-bibliche, hanno tracciato dei rapporti tra il testo del *Qoèlet* e una forma di *epica* ancora più arcaica: quella accadica. Gli studi di Nili Samet (2015) hanno tentato di dimostrare dei parallelismi tra la versione standard del testo babilonese, noto come *Epopoea di Gilgameš*, e la fonte biblica del *Qoèlet*, rintracciando così un percorso che va dall'epica mesopotamica alla tradizione sapienziale semitica del IV e III secolo c.ca. a. C.

Notoriamente, tuttavia, il termine *epica*, applicato in riferimento all'*Epopoea* sumerica, appare come un termine di comodo in quanto “the word has no counterpart in the Akkadian language” (George 2000, 3).

È questa una teoria di A. R. George (2000), secondo cui l'opera mesopotamica – “a piece of ‘wisdom’ literature with a message for posterity” (George 2000, 4) – avrebbe poco a che fare con la nostra visione occidentale dell'*epos* spesso associata all'eredità omerica, mentre manterrebbe un legame profondo con la scrittura sapienziale del III

¹⁰ Vedi il riassunto di questo dibattito in Lavoie 1992, 46-50. Cfr. anche citati in Lavoie: Forman 1960, 256, 263; Macdonald 1933; Breton 1980; Caneday 1986.

¹¹ Cfr. N. Samet 2015 e M. Suriano 2017.

secolo a. C., in un'ottica di *continuità* tra la tradizione mesopotamica e quella ellenistica e semitica, che è stata rintracciata anche altrove (Ginsberg 1963, 47-59; Jones 1990, 349-379).

Samet ha così descritto la somiglianza tra *Qoèlet* e fonti greche: “Qoèlet sometimes uses Hellenistic ideas, but he does not follow specific Hellenistic phraseology”, sostenendo, sulla base di queste considerazioni, una diretta dipendenza letteraria del *Qoèlet* da fonti extra-bibliche e, propriamente, dall'*Epopèa di Gilgameš*.¹²

Gilgameš è il protagonista di un diluvio *pre-deluge*, un abitante di un giardino *pre-edenico* e un eroe *pre-epico*, ma è anche il saggio consapevole della *vanità del mondo* e dell'impossibilità dell'immortalità: qui il suo incontro con *Qoèlet* (Cf. George 2000, 3-5).

Allontanandosi da una dimensione più propriamente occidentale dell'*epos* omerico e rintracciando l'aspetto intimistico, esperienziale e di didattica morale più proprio dell'*epopea* accadica, è possibile qui ricostruire un parallelismo fruttuoso tra il sostrato sapienziale del *Qoèlet* e la produzione poetica modernista, arrivando a concordare con von Franz che le narrazioni archetipiche e i “miti di creazione non descrivono tanto fenomeni esteriori, situati all'origine dei tempi, quanto piuttosto un processo interiore” (Von Franz 1972, 230).

Sia *Qoèlet* che Gilgameš, infatti, approdano allo stesso tipo di esperienza sapienziale, fondata su una serie di insegnamenti morali così similmente delineati: un godimento *per diem* dell'esistenza, una venerazione per la ciclicità naturale, una concezione dell'*hebel* – della vanità – inteso come “alito di vento” e, soprattutto, una consapevolezza di essere approdati alla fine dell'esistenza avendo *conosciuto tutto* (Meek 2016, 279-297).

In riferimento all'*epopea*, la didattica morale del personaggio di Siduri – una *alewife* (direttrice di taverna) – è spesso stata associata alla voce sapienziale di *Qoèlet*. Di fronte a Gilgameš, sofferente per un lutto, la *alewife* suggerisce che invece di inseguire l'immortalità, invece di cercare il segreto dell'esistenza nel proprio errare, Gilgameš dovrebbe accettare la ciclicità, la morte, la rigenerazione e costruire una famiglia (George

¹² Vedi Samet 2015, 367. “Scholars have identified close parallels to individual saying in *Qohelet* in Egyptian or Egyptian-Aramaic sources Yet upon closer inspection it turns out that these parallels do not necessarily point to a literary dependence between the relevant ancient texts and the biblical book. The few examples of such parallels never go beyond an isolated proverb. There are no examples of intensive, multi-component analogies between *Qohelet* and any known extra-biblical wisdom collection. When adding to this consideration the oral nature of proverbial sayings, it is difficult to establish a literary dependence in these cases. A [third] type of indirect relation has been suggested between *Qohelet* and early Greek texts. The similarities of this type are almost always thematic rather than phraseological. That is, *Qohelet* sometimes uses Hellenistic ideas, but he does not follow specific Hellenistic phraseology. It seems that *Qohelet's* exposure to Hellenistic thought was indirect in nature, and it probably did not include first-hand reading of written classical texts, at least not in their currently known form. In contrast to these inconclusive parallels between *Qohelet* and other ancient texts, one case stands out as a bold exception. The Mesopotamian epic of Gilgamesh provides an example of a parallel which allows us to trace a direct literary dependence of *Qohelet* on an extra-biblical source”.

2003, 279). Un passo che, per George, sembra essere richiamato, in linea teorica, in *Qoèlet* 9, 7-9: “Va', mangia il tuo pane con gioia e bevi il tuo vino con cuore lieto, perché Dio ha già gradito le tue opere / Le tue vesti siano bianche in ogni tempo, e l'olio non manchi mai sul tuo capo. / Godi la vita con la moglie che ami per tutti i giorni della tua vita di vanità, che egli ti ha concesso sotto il sole, / perché questa è la tua parte nella vita e nella fatica che compi sotto il sole” (Cf. George 2003, 275).¹³

Ricerca della conoscenza, esperienza della fatica e del dolore sono dunque alcuni degli elementi e dei temi centrali di questa tradizione sapienziale che fonda le sue radici nell'epopea accadica, cambia leggermente le prospettive di *Genesi* 1,1-11 e si concentra non tanto sull'idea di *creazione* dei tempi, ma sul *perché* dell'esistenza e sul destino dei “viventi sotto il sole”.¹⁴ Laddove *Genesi* parla del primo essere umano, *Qoèlet* fa entrare nel testo l'intera creazione, leggendola nel segno della ricerca e dell'acquisizione della sapienza: “Là où la Genèse parle de l'être humain seul, le Qohélet parle de tout ce qui existe” (Lavoie 1992, 69).

Con alle spalle l'ipotesi di finzione secondo cui il libro sarebbe stato scritto dal re Salomone in vecchiaia, l'obbiettivo di *Qoèlet* è quello di dimostrare che *tutto è vanità* e di accompagnare ritualmente la ciclicità dell'esistenza, affermando che “per ogni cosa c'è il suo momento, il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo. / C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante” (*Qoèl.* 3,1-3; vedi Brown 2012, 33-35). Ammonimenti, questi, evocati anche dai versi di *Prufrock*:

[...]
 And indeed *there will be time*
 For the yellow smoke that slides along the street,
 Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
 That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
 And time yet for a hundred indecisions,
 And for a hundred visions and revisions,
 Before the taking of a toast and tea (*CP*, 9; mio corsivo).

Sono questi versi rappresentativi di una drammaticità poetica che è stata definita come “pastoral”, in quanto Eliot annuncia con *The Love Song* “a radical new poetic with

¹³ *Qoèl.* 9, 7-9. Tutti i riferimenti testuali biblici sono tratti da La Bibbia TOB. 2018. Traduzione CEI. In E. Bianchi (ed.). Torino: Elledici.

¹⁴ *Qoèl.* 4, 15.

his elevation of urban drabness to something akin to pastoral” (Rae-Hulse 2011, 107). *The Love Song* presenterebbe quindi una forma compositiva “pastorale”, dalla forte chiamata petrarchista, che, per sua stessa definizione, può essere secolarizzata, così come cristiana.¹⁵ Nel tentativo di arginare la *vanità* dell’esistenza, il testo del *Qoèlet* (contestualmente al richiamo al poema esiodeo *Le opere e i giorni*: “And time for all the works and days of hands”), nel suo rapporto contrastivo con *Genesi* e nel suo rapporto intertestuale con l’*Epopea* sumerica, risuona in *The Love Song* proprio attraverso l’insistente formularietà del “there will be time”.

Martin Warner, nell’articolo *Reading the Bible “as the report of the Word of God”: The Case of T. S. Eliot* (2012), ha dimostrato come la citazione letterale e Verbatim del testo biblico non rappresenti un elemento fondamentale del metodo compositivo di T.S. Eliot, che si sarebbe spesso dichiarato fiero oppositore del “the Bible as literature movement” (Warner 2012, 543). Pur tuttavia, la sonorità e l’evocazione metaforica del testo dell’*Ecclesiastes* nella *King James Version* dimostrano una certa familiarità con *Prufrock*:

To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heaven:
 A time to be born, and a time to die; a time to plant, and a time to pluck up that which is planted;
 A time to kill, and a time to heal; a time to break down, and a time to build up;
 A time to weep, and a time to laugh; a time to mourn, and a time to dance;
 A time to cast away stones, and a time to gather stones together; a time to embrace, and a time to refrain from embracing;
 A time to get, and a time to lose; a time to keep, and a time to cast away;
 A time to rend, and a time to sew; a time to keep silence, and a time to speak;
 A time to love, and a time to hate; a time of war, and a time of peace (*Qoèl.* 3, 1-8).

Prufrock rimarca, infatti, l’idea veterotestamentaria che esista una stagione precisa per tutte le cose che accadono sotto il sole e, tuttavia, nella sua costante esitazione ad agire, punta alla procrastinazione e rimanda incessantemente il proprio finale. Quella di Prufrock è un’angoscia dell’affermazione che arriva addirittura a esprimersi nel timore di *disturbare l’universo*:

And indeed there will be time
 To wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”
 Time to turn back and descend the stair,
 With a bald spot in the middle of my hair —

¹⁵ Vedi come ha descritto Gaylord 2012, 1007. “Verse on pastoral themes is ubiquitous: virtually every significant modern poet (among them John Milton, Luis de Góngora, and Giambattista Marino) uses the mode to treat themes of love and loss, often borrowing tropes and sentimental postures from troubadour lyric, Petrarch’s *Canzoniere*, oral lyric and ballad traditions, and rustic vernacular dialects. But the kind makes room for Christian themes, as in Sannazzaro’s short Latin epic *De partu virginis* (On the Virgin Birth, 1526), Luis de León’s contemplative vernacular odes, and the mystical *Cantico spiritual* (*Spiritual Canticle*, 1548; 1586-91) of St. John the Cross”.

(They will say: “How his hair is growing thin!”)
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
 My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
 (They will say: “But how his arms and legs are thin!”)
Do I dare Disturb the universe?
 In a minute there is time
 For decisions and revisions which a minute will reverse.
 [...] (CP, 9; mio corsivo).

La struttura formale di *The Love Song* corrisponde a quella del monologo drammatico, pur presentando anche una relazione ansiosa e tensiva verso la forma sonetto – frammentata, spezzata, oscura – che si manifesta nella ricerca di un petrarchismo modernista fondato sull’exasperazione dell’*enjambement*. È questa una teoria di Brian Clifton che, nel recente articolo *Textual Frustration: The Sonnet and Gender Performance in “The Love Song of J. Alfred Prufrock”* (2018), ha tentato di dimostrare come la frammentaria forma sonetto del testo rispecchi la mancata affermazione della mascolinità prufrockiana. L’ampia presenza di *volte* e di *enjambements*, nella struttura compositiva del poema, è intesa a evidenziare, secondo Clifton, l’esitazione costante del protagonista di questa canzone d’amore, la quale avrebbe dovuto notoriamente intitolarsi: *Prufrock Among The Women* (Ricks 1996; Clifton 2018, 68-70). La procrastinazione prufrockiana, espressa in ogni contesto relazionale e sociale, approda alla medesima morale di Qoèlet – che coincide anche con l’insegnamento dell’*alewife* dell’epopea – ovvero con l’invito alla procreazione e al perpetuarsi delle generazioni.

Allo stesso modo, il correlativo oggettivo: “I have measured out my life in coffee spoons”, con tutta la sua carica ironica e triviale, da un lato, suggerisce un legame tra la *Love Song* e la concezione sapienziale del Qoèlet che insiste sul *misurare* l’esistenza, sull’assecondare la ciclicità delle stagioni, *topos* proprio anche della poesia pastorale; e, dall’altro, lascia spazio al dato pessimistico e nichilistico che – in *Prufrock* come in Qoèlet – emerge solo in un secondo momento, a rimarcare una sorta di monito, come un “Et in Arcadia ego”:

For I have known them all already, known them all:
 Have known the evenings, mornings, afternoons,
 I have measured out my life with coffee spoons;
 I know the voices dying with a dying fall
 Beneath the music from a farther room.
 So how should I presume?

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?
And how should I presume?*

*And I have known the arms already, known them all—
Arms that are braceleted and white and bare
(Bit in the lamplight, downed with light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.
And should I then presume?
And how should I begin?¹⁶ (CP, 10; mio corsivo).*

Prufrock che *ha conosciuto tutto*, dalle mattinate, agli oggetti di gusto, agli occhi e alle braccia delle donne – tra cui si ritrova – è spaventato dell’azione, dall’idea di dover “sputar fuori tutti i mozziconi dei miei giorni e delle mie abitudini”.¹⁷ Come ha notato Anne Stillman, in questi versi, è possibile riscontrare la somiglianza tra *The Love Song* e *Portrait of a Lady*, componimento presente nella raccolta e che ritorna sul problema dell’iniziare e del concludere: “(But our beginnings never know our ends!)” (Stillman 2017, 45). Stillman ha sottolineato come entrambi i componimenti presentino un’insistenza ossessiva sulla ripetizione dei finali e degli inizi, dal momento che in entrambi viene citata la “dying fall” della *Twelfth Night* shakespeariana:

*If music be the food of love, play on,
Give me excess of it that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die.
That strain again, it had a dying fall.
O, it came o’er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour. ([Twelfth Night 1.1, vv. 1-6] W. Shakespeare. *Tutte le opere*, 2015, 1728; corsivo mio).*

Il discorso del duca shakespeariano, inserito sia in *Portrait of a Lady* che in *The Love Song*, mostra come Orsino provi affanno nel riascoltare il finale della musica e nell’udire “endings begin again” (Stillman 2017, 46).¹⁸ Allo stesso modo, per Prufrock, il problema

¹⁶ T. S. Eliot [1917] [1939] 2009, 10-12; mio corsivo.

¹⁷ Si fa riferimento qui alla traduzione a cura di Sanesi 2011, 165.

¹⁸ Vedi Stillman 2017, 45-46. “The cross-contact between poems in Prufrock can be heard at the end of *Portrait of a Lady* – ‘This music is successful with a *dying fall* / Now that we talk of dying – / And should I have the right to smile?’ – as it alludes to the beginning of *Twelfth Night*: ‘If Musicke be the food of Love, play on, / Give me excesse of it: that surfetting, / The appetite may sicken, and so dye. / That straine agen, it had a dying fall: / O, it came ore my eare, like the sweet sound / That breathes upon a bank of Violets; / Stealing, and giving Odour.’ The poem folds the beginning of a play into its end, as if to double back on the earlier exclamation in *Portrait of a Lady*, parenthetically emphasised and subdued, ‘(But our beginnings never know our ends!)’

non consiste tanto nella ricerca di un *sensu della fine* – poiché la fine è conosciuta, è data, è sicura – quanto nel *come iniziare*.

Prufrock rifugge il *caos* e ricerca nel suo vagare metropolitano la “godlike perspective” su quello che lo circonda, la prospettiva da cui farsi creatore *à-la-Michelangelo*, alla cui opera fanno riferimento i celebri versi: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo” (CP, 8-9).

Come ha suggerito Logenbach, la poesia eliotiana oscilla tra il frammento e la totalità, incapace di trovare una mediazione tra i due estremi, ma sempre sottesa a un ordine formale e compositivo (Logenbach 1999, 120). La ricerca eliotiana dell’oggettività poetica, rilevante per tutta la rivoluzione modernista, e ancora in nuce all’epoca di queste sperimentazioni, è, allora, nel *Prufrock*, giocata sull’immagine dell’artista-creatore, come viene teorizzato, in quegli stessi anni, anche da James Joyce in *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) per bocca di Stephen Dedalus: “The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails” (Joyce [1916] 2004, 167).¹⁹

L’artista come creatore, nel senso joyciano, osserva la materia dall’alto, senza intervenire, lasciando l’universo nell’anarchia e nel caos: quel *chaosmos* che sarà di *Finnegans Wake* (1939)²⁰ e che ha grande rilevanza in tutta l’opera joyciana. Il caos, infatti, in Joyce, rappresenta l’ipotesi che “l’origine sia nell’alfa e nell’omega, ma anche nella loro dinamica circolarità” (Lombardi 2022, 33).

Come Dedalus, il personaggio del poema eliotiano acquista significato anche in relazione a un processo di *Bildung*, proprio perché come il Guido da Montefeltro dantesco – evocato nell’epigrafe della *Love Song* – Prufrock ha raggiunto quella parte della vita “ove ciascun dovrebbe / calar le vele e raccogliere le sarte”²¹; e sebbene non subisca una conversione, come invece accade al Guido dantesco, Prufrock soppesa il tempo trascorso domandandosi: “And would have been worth it, after all” (CP, 11).

Prufrock begins with the end of a life in its dedication; here, we end up inside another beginning. Orsino’s speech is itself preoccupied with hearing endings begin again. The ‘dying falls’ of music, love, appetite, repetition, the yearning for return and the return of detumescence, combine in the atmosphere of *Portrait of a Lady* on several levels: pairs of rhymes reconfiguring across sections of the poem; ‘the voice’ returning ‘like the insistent out-of-tune / Of a broken violin’; the self ‘returning as before’ in the final section; and a ‘street piano, mechanical and tired’ that ‘Reiterates some worn-out common song’. The tune of Orsino’s longing is perhaps just such a worn-out song. This song is playing again in *Portrait of a Lady* as the ‘dying fall’ at its end follows *The Love Song of J. Alfred Prufrock*: ‘I know the voices dying with a dying fall / Beneath the music from a farther room’”.

¹⁹ Cf. su Joyce e il *Portrait* Natali 2008.

²⁰ Cf. Lombardi 2022.

²¹ *Inf.* XXVII, 80-81. La nota epigrafe dantesca del *Prufrock* è: “S’io credessi, che mia risposta fosse / A persona, che mai tornasse al mondo, / Questa fiamma staria senza più scosse; / Ma però che già mai di questo fondo / Non tornò vivo alcun, s’i’ odo il vero, / Senza tema d’infamia io ti rispondo” (*Inf.* XXXVII, 61-66).

Il personaggio eliotiano fatica ad accettare la circolarità del tempo ordinario e cerca un senso di appartenenza al tutto che lo porta a vagheggiare una sorta di metamorfosi e di fusione nell'elemento naturale: "I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas". (CP, 10). Così, mentre si alternano elementi naturali, braccia ingioiellate e momenti temporali: "evenings, mornings, afternoons", emerge come il dilemma di Prufrock sia "that he cannot use time but is used by it" (Gish 1981, 11).²²

Prufrock oppone infatti al tempo ordinario una bergsoniana "inner duration". Questo personaggio della canzone d'amore è consapevole della futilità del mondo che abita, degli eventi sociali, delle cerimonie da tè, e, così, da un lato, si immagina eroico: "to have squeezed the universe into a ball", ma, dall'altro, viene sopraffatto dagli eventi del quotidiano: "And time yet for a hundred indecisions / And for a hundred visions and revisions / Before the taking of a toast and tea [...] / And when I am formulated, sprawling on a pin / When I am pinned and wriggling on the wall, / Then how should I begin" (CP, 9-10).

La divisione tra vita personale e vita pubblica – tra un bergsoniano tempo interno e uno esterno – conduce il personaggio alla ricerca di un insegnamento sapienziale che punta alla trascendenza (Gish 1981, 11) e che il testo del *Qoèlet* accentua e radicalizza nel momento in cui descrive il mistero divino come il limite di ogni sapienza.

È infatti proprio la mondanità, nella sua immanenza e temporalità, a rappresentare un elemento di grande rilevanza per il Prufrock vagabondo e *voyeur* del paesaggio metropolitano (Clifton 2018, 73). Come già accennato, il personaggio si fa cantore della totalità e ammira la creazione domandandosi se avrà il coraggio "to disturb the universe". Nella sua costante *diminutio* del sé: "... I am no prophet — and here's no great matter..."; "... No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be..."; "... I do not think that they will sing to me...", Prufrock è una delle infinite personificazioni di quella crisi spirituale ed espressiva che costituisce il bacino di molto modernismo europeo.²³

Secondo *Qoèlet*, la fatica è la principale attività attraverso cui l'umanità è partecipe della creazione e in *The Love Song* la rappresentazione di un'umanità che collabora attivamente all'opera divina si realizza attraverso un senso di attività, di modernizzazione

²² Vedi sullo studio del tempo nell'opera di T. S. Eliot: Latta 2014.

²³ Per la crisi dell'espressività e l'idea di una "metafisica del modernismo" vedi M. Bell, in Levenson 1999, 9-33. Vedi anche, in relazione al romanzo modernista, Lombardi 2021, 22-23. "In generale, il romanzo modernista mette in discussione il pensiero cartesiano-newtoniano e, con esso, il determinismo, la causalità, la possibilità di una predizione certa di ogni evento futuro pur collegato a dati noti e sperimentati. Come hanno dimostrato gli studi sul personaggio da De-benedetti a Bottiroli, inoltre, dal modernismo in poi la finalità descrittiva tende a prevalere su quella predittiva, e la possibilità, o la concezione *modale*, dominano sulla proprietà, nella rappresentazione e nella combinazione di tratti che presiede alla costruzione stilistica e narrativa dell'*homo fictus*".

e di produttività borghese che vedono Prufrock come un inerme, come colui che non osa forzare il momento “to its crisis” (Brown 2012, 30-40).

Nel posporre costantemente la domanda “overwhelming”, nella sua incapacità di definirsi e nella sua attesa del giusto tempo per domandare: “Do I dare?”, Prufrock è un *dandy*, un collezionatore, uno spirito romantico a caccia, per la città metropolitana, degli elementi della creazione da inneggiare e da ri-cantare in poesia.

Così Gilgameš come eroe *pre-epico*, la sapienza di Qoèlet, la diversa prospettiva su *Genesi* sono tutti elementi intertestuali, culturali e narrativi che aiutano a interpretare la domanda angosciante di Prufrock: “And how should I begin”. La dicotomia uccidere/creare viene rappresentata in *The Love Song* attraverso la rappresentazione di un dubbio amletico che nella tarda modernità non trova e non troverà mai soluzione e che viene particolarmente caricato proprio dall’innovativo e sperimentale dato drammatico della poesia eliotiana. In quanto rovescio dell’*homo faber*, Prufrock rappresenta l’immagine infranta dell’io lirico classico e *pastoral*, racchiuso nella sua incapacità di *osare* e di *agire* a livello politico, sessuale, e in tutti i contesti sociali, in un parallelo della figura dell’inetto che altre letterature europee contemporanee conoscono.²⁴

In conclusione, Prufrock incarna l’io lirico frantumato dal nuovo dato dialogico e drammatico caratteristico della scrittura eliotiana. *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (che, come ha testimoniato lo stesso Eliot, nel titolo richiama *The Love Song of Har-Dyal* di Rudyard Kipling²⁵) è un componimento rilevante in tutta la produzione eliotiana soprattutto secondo la teoria che la canzone d’amore – solo successivamente ricercata dall’autore nel Trecento italiano e nell’immaginario romanzo²⁶ – può trovare posto nella tarda modernità attraverso il recupero delle scritture e nella ricerca dell’arcaico e del mito. Non è infatti tanto il *mito* che entra nel *moderno* con la sua carica simbolica, quanto il *moderno* che collabora alla fondazione – seppur frammentaria, imperfetta e interrotta – di *nuovi miti*, anche e, soprattutto, aprendosi a nuove categorie della rappresentazione, di cui le *narrazioni delle origini* sono solo uno dei molteplici esempi.

²⁴ Cf., per esempio, per i temi condivisi tra modernismo anglosassone e italiano, Graziano [2018] 2020. Cf. anche Lewis 2007.

²⁵ Eliot 1959. “The Unfading Genius of Rudyard Kipling”.

²⁶ Per Eliot e l’immaginario medievale e romanzo vedi: Shapiro 1940, 210-213; Locke 1963, 51-59; Fuchs 2012.

BIBLIOGRAFIA

- ACKROYD, P. 1984. *T. S. Eliot*, New York: Hamish Hamilton.
- AVNI, A. 1973. "The Bible and Les Fleurs du mal". *PMLA* 88.2: 299-310.
- BELL, M. 2006. *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOITANI, P. 2004. *The Bible and its Rewritings*. Oxford: Oxford University Press.
- , Di Rocco, E. 2013. *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma: Laterza.
- BRETON, S. 1980. "Qoheleth: Recent Studies", *Theology Digest* 28: 150-15.
- BROCKLEMAN, P. 1999. *Cosmology and Creation*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, W. P. 2012 [2011]. *Qoèlet*. Trans. by A. Del Sette, Torino: Claudiana.
- CALVINO, I. 1991. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- CANEDAY, A. B. 1986. "Qoheleth: Enigmatic Pessimist or Godly Sage?", *GTJ* 7: 42-53.
- CAROL, T. 1981. "T. S. Eliot and the Victorians". *Christ Source: Modern Philology* 79.2: 157-165.
- CLOONAN, W. 2018. *The French in American Literature, Americans in French Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- CLIFTON, B. 2018. "Textual Frustration: The Sonnet and Gender Performance in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock.'" *Journal of Modern Literature* 42.1: 65–76.
- ELIOT, T. S. [1923]. "Ulysses, Order and Myth". *The Dial*, November: 480-483.
- . 1959. "The Unfading Genius of Rudyard Kipling." *The Kipling Journal* 129.xxvi: 9-13.
- . 1996. In Ricks, C. B. (ed.). *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*. New York City: Harcourt Brace and World.
- . 1998 [1920]. *The Sacred Wood and Major Early Essays*, New York: Dover Publications.
- . 2011. [1966]. *Poesie*. In Sanesi, R. Milano: Bompiani.
- . 2015. *Collected & Uncollected Poems. The Annotated Text. The Poems of T. S. Eliot*. Volume I. In C. Ricks and J. McCue (eds.). London: Faber & Faber.
- ELIOT, T. S., & Eliot, V. 2019. *The letters of T. S. Eliot: Volume 1*. London: Faber & Faber.
- ESPOSITO, T., O. Cist. 2021. "Echoes of Ecclesiastes in the Poetry and Plays of T. S. Eliot." *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 24.2: 98-123.
- FORMANN, CH. C. 1960. "Koheloth's Use of Genesis". *JSST* 5: 256 263.
- FOX, M., V. 1989. *Qohelet and his Contradictions*. Sheffield: Almond.
- FRYE, N. 1980. *Creation and Recreation*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- . 1982. *The Great Code: The Bible and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- FUCHS, D. 2012. "The Bavarian-Austrian Subtext of T.S. Eliot's 'The Waste Land.'" *Poetica* 44. 3/ 4: 379-393.
- GAYLORD, M. M. 2012. 'Pastoral'. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th ed. Princeton: Princeton University Press.
- GEORGE, A. R. 2000. *The Epic of Gilgamesh: the Babylonian epic poem and other texts in Akkadian and Sumerian*. Trans by A. R. George. London: Penguin.
- . 2003. *The Babylonian Gilgamesh epic: introduction, critical edition and cuneiform texts*. Oxford: Oxford University press.
- GILBERT, C. 2009. *A Complete Introduction to the Bible: A Literary and Historical Introduction to the Bible*. Mahwah: Paulist Press.
- GINSBERG, H. L. 1963. *The Quintessence of Koheloth, Biblical and Other Studies*. In A. Altmann (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- GISH, N. 1981. *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme*. London: Palgrave Macmillan.

- GRAZIANO, M. [2018]. (2020). *Il modernismo italiano*. In M. Tortora (ed.). Roma: Carocci.
- GREENBURG, B. 2002. "Eliot's Impudence: "Hamlet", Objective Correlative, and Formulation, *Criticism* 49. 2: 215-239.
- JOYCE, J. 2004. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Barnes & Nobel Classics.
- HEIR, B. O., DILLON, M. 1977. *A classical lexicon for Finnegans Wake : a glossary of the Greek and Latin in the major works of Joyce including Finnegans Wake, the Poems, Dubliners, Stephen Hero, A Portrait of the Artist as a Young Man, Exiles, Ulysses*. Berkley: University of California Press.
- HERTZBERG, H.W. [1932] 1963. "Der Prediger". *KAT*.17,4.
- HOWARTH, P. 2012. 'Georgianism'. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th ed. Princeton: Princeton University Press.
- HULSE, M., S., RAE. 2011. *The 20th Century in Poetry*. London: Ebury Press.
- JONES, B., W. 1990. *From Gilgameš to Qoèlet, The Bible in Light of Cuneiform Literature, Scripture in Context III*. New York: W.W. Hallo et al.
- JORDAN, J. 2020. 'Experiment'. *The Edinburg Dictionary of Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LATTA, C. 2014. *When the Eternal can Be Met: The Bergsonian Theology of Time in the Works of C. S. Lewis, T. S. Eliot and W. H. Auden*. Cambridge: The Lutterworth Press.
- LAVOIE, J. 1992. *La pensée du Qohélet. Étude exégetique et intertextuelle*. In G. Courtier (ed.). Montréal: La Corporation des Edition Fides.
- LEEEMING, D. A. 1994. *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- LEVENSON, M. H. 1999. *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS, P. 2007. *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOCKE, F.W. 1963. "Dante and T. S. Eliot's Prufrock". *MLN*78.1: 51–59.
- LOGENBACH, J. 1999. *Modern Poetry*. In Levenson, M. H. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LOMBARDI, C. 2022. "What do we talk about when we talk about Origins?". In C. Lombardi (ed.). *Complit. Journal of European Literature, Arts and Society* 1-3: 13-26.
- . 2022. "Joyce e l'archetipo del *chaosmos* nella narrativa contemporanea". In *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*. In M. Tortora e A. Volpone (ed.). Milano: Ledizioni: 15-55.
- MACDONALD, D. B. 1933. *The Hebrew Literary Genius*. Princeton: Princeton University Press.
- MEEK, R. L. 2016. "Twentyeth- and Twenty-first-century Readings of Hebel (הֵבֶל) in Ecclesiastes". *Currents in Biblical Research* 14.3 :279-297.
- MORETTI, F. 1975. *Interpretazioni di Eliot*. Roma: Savelli.
- NATALI, I. 2008. *The Ur-Potrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*. Firenze: Firenze University Press.
- POUND, E. 1950. *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. In D. D. Paige (ed.). New York: New Directions.
- SAMET, N. 2015. "The Gilgameš Epic and the Book of Qoèlet: A New Look". *Biblica* 96.3: 375-390.
- SHAPIRO, L. 1940. "The Medievalism of T. S. Eliot". *Poetry* 56.4: 202–213.
- SHAKESPEARE, W. 2015. *Tutte le opere. Le commedie*. Volume II. In F. Marengo (ed.). Milano, Bompiani.
- SPROUL, B. C. 1979. *Primal Myths. Creating the World*. San Francisco: Harper & Row.
- SPURR, B. 2017. "Anglo-Catholic in Religion': T. S. Eliot and Christianity". *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*. In J. Harding (ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 187-203.
- STILMANN, A. "Prufrock and Other Observations". *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*. In J. Harding (ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 41-55.

SURIANO, M. 2017. "Kingship and 'Carpe Diem', Between Gilgamesh and Qoheleth." *Vetus Testamentum* 67.2: 285–306.

von FRANZ, M. 1972 [1995]. *Creation Myths*. Boston: Shambhala.

WATTHEE-DELMOTTE, M. 2009. "L'intertextualité biblique chez Baudelaire et Verlaine: Le contretypage du 'grand code'". *Les Lettres Romanes* 63.1-2: 53–65.

WARNER, M. 2012. "Reading the Bible 'as the report of the Word of God': The Case of T. S. Eliot". *Christianity and Literature* 61.4: 543-64.

WESTON, J. L. 2005 [1919]. *From ritual to romance*. Trad. ita. di Laura Forconi Ferri, *Indagine sul Santo Graal*. Palermo: Sellerio.

La Bibbia TOB. 2018. Traduzione CEI. In E. Bianchi. Ed.). Torino: Elledici.

La divina commedia. 2015. *Inferno*, C. V, vv. 80-81, [1321]. In A. M. Chiavacci-Leonardi (ed.). Volume 2. Milano: Mondadori.