

DARIO CALIMANI

STRUTTURA METRICA E APORIE DEL SENSO:
UNO SPECIMEN ELIOTIANO

« *Vers libre* does not exist », afferma polemico T.S. Eliot nel saggio « *Reflections on vers libre* »¹. La sua concezione di verso libero si avvicina infatti all'idea di *vers libéré*, come fa notare in un suo interessante studio Graham Hough²; è l'idea dei simbolisti francesi di *liberare* la struttura tradizionale del verso dalle convenzioni classiche. Ma è un verso, quello *libéré*, che si basa ancora sul numero delle sillabe e sulla rima. Anche Eliot, nel saggio citato, pensa in qualche modo a un verso *liberato*. Egli parla di « skilful evasion of iambic pentameter », e sostiene, e precisa, che « the most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one »³.

Il saggio « *Reflections on vers libre* » risale al 1917, ed è successivo alla composizione delle prime poesie, pubblicate in raccolta nello stesso 1917 con il titolo *Prufrock and Other Observations*.

È chiaro che la tendenza di Eliot in questa prima raccolta è quella di seguire la prima delle due alternative prospettate: « taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it ». Eppure, questa osservazione non è sufficiente a spiegare tutto della struttura del verso nel primo Eliot. Un verso che spesso dà la sensazione di celare dietro la propria apparenza più di quanto il poeta stesso non intendesse, e invita a ricercare il rapporto esistente fra il significato e il significante.

¹ « *Reflections on vers libre* », in *To Criticize the Critic*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1965, p. 183.

² « *Free Verse* », in *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*, London, Duckworth, 1960, pp. 84-107.

³ « *Reflections on vers libre* », p. 185.

Prendiamo come campione d'analisi, e problema, i vv. 56-57 di *Portrait of a Lady*:

The voice returns like the insistent out-of-tune
Of a broken violin on an August afternoon.

Le immagini fonico-musicali di questi due versi hanno un loro ruolo preciso nel contesto di *Portrait of a Lady*, in quanto fanno parte di una metafora strutturale attentamente organizzata. Lo sviluppo di questa *extended metaphor* avviene su due direttrici parallele, destinate a trovare il loro punto di massima caduta metaforica proprio nei due versi da noi presi in esame. La prima direttrice sviluppa l'immagine fonica della voce e l'effetto uditivo (metaforizzato) che ne deriva; la seconda direttrice sviluppa l'immagine musicale, che nei vv. 56-57 si fonderà esplicitamente con la voce stessa attraverso un meccanismo figurato misto di similitudine e di metafora.

Nella prima parte della poesia l'io lirico-narrativo riferisce che « We have been, let us say, to HEAR the latest Pole / TRANSMIT the PRELUDES, through his hair and fingertips » (vv. 8-9), e precisa in seguito i contorni dell'evento menzionando « CHOPIN » (v. 10) e una « CONCERT-ROOM » (v. 13). La conversazione del giovane con la Lady prosegue fra « ATTENUATED TONES of VIOLINS / mingled with remote CORNETS » (vv. 16-17). Al v. 20 — « In a life COMPOSED so much, so much of odds and ends » — si delinea un'allusione alla vita come a un'opera di composizione musicale, per quanto frammentaria.

Il quadro di perfetta armonia comincia a incrinarsi chiaramente ai vv. 29-36:

Among the WINDINGS of the VIOLINS
And the ARIETTES
Of CRACKED CORNETTES
Inside my brain a DULL TOM-TOM begins
Absurdly HAMMERING a PRELUDE of its own,
CAPRICIOUS MONOTONE
That is at least one definite « FALSE NOTE ».
— Let us take the AIR...

Fra i termini musicali evidenti, altri si inseriscono mediante la loro carica allusiva. Così, « windings » fa pensare a *wind instruments* (strumenti a fiato); « hammering » è il martellare del pianoforte,

che ai primordi della sua storia si chiamava *Hammerklavier*; « Capricious » fa pensare alle composizioni strumentali dette appunto « capricci »; « air », nel richiamare « arietes », è ambigualmente ultimo riferimento musicale e insieme un accenno al desiderio di cambiar l'aria, di darcela a gambe lontano dalla Lady. Allo stesso tempo la metafora strutturale funziona per definire fonicamente l'effetto delle voci (« windings », « cracked », « dull », « hammering », « windings », « arietes », « arietes ») e l'istintiva (« capricious ») reazione (« cracked ») ad essa, insistente fino al tormento (« tom-tom », « hammering », « monotone », « dull »), tanto da farne scaturire una nota disarmonica (« false note »). La mancanza di sintonia fra il giovane e la Lady, già ironicamente accennata nei primi versi (« An atmosphere of Juliet's tomb »), è qui resa in maniera inequivocabile attraverso l'opposizione metaforica.

Nella seconda parte, la metafora strutturale raggiunge il suo apice nei due versi 56-57: « The VOICE returns like the insistent OUT-TUNE / OF a BROKEN VIOLIN on an August afternoon ». Qui la voce si esplicita verbalmente e si carica del colore connotativo di « broken » che, riferito al parlato, può denotare improprietà di linguaggio oppure una voce rotta dall'intensità dell'emozione. I due versi rappresentano l'estremo senso di fastidio espresso mediante l'immagine musicale. Il senso di disagio nell'io sarà risvegliato quando « a street PIANO, MECHANICAL and tired / Reiterates some worn-out common SONG ».

Nella terza parte della poesia, la metafora musicale riappare soltanto verso la fine. La pressione emotiva esercitata dalla Lady sul giovane durante il loro rapporto, e soprattutto nel loro ultimo incontro, finisce per avere la meglio. Il giovane è assalito da dubbi e scrupoli. Il suo distacco ironico di benevola e sorridente superiorità si riconosce sconfitto di fronte al pensiero della morte di lei: « This MUSIC is successful with a 'DYING FALL' »⁴.

⁴ Per un'attenta analisi delle immagini musicali in *Portrait of a Lady*, si veda A. RIGHETTI, *Dittico eliotiano*, Verona, Editrice Il Segno, 1984; cfr. anche A.L. JOHNSON, *Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1976, pp. 29-32.

I vv. 56-57 costituiscono la massima concentrazione, oltre che il fondo, della parabola metaforica musicale sviluppata nel corso della poesia.

Il distico sviluppa un rapporto di similitudine dietro il quale si scopre presto, per un impercettibile processo di trasformazione, un rapporto metaforico. La « voce », dapprima paragonata alla « stonatura » di un violino rotto, assunte agli orecchi del lettore le qualità stesse di quello strumento imperfetto, diventa alla fine lo strumento stesso, caricandosi delle sue connotazioni negative. Il veicolo (« the insistent out-of-tune / Of a broken violin ») non ha più soltanto il valore di un confronto descrittivo con il tenore⁵ (« The voice »), all'interno del processo figurato, poiché i due termini si influenzano reciprocamente in uno stretto rapporto metaforico: la voce acquista la qualità stonata del violino nello stesso momento in cui il violino infranto si carica della vitalità sofferta della voce umana. Fra voce e violino avviene un vicendevole rapporto di definizione.

La « voce » è inoltre un'immagine metonimica riduttiva del personaggio della Lady, un passo verso la disintegrazione della sua personalità nell'ottica dell'io narrativo. Il personaggio, oggetto diegetico, non solo risulta frantumato, ma perde anche la concretezza dei suoi contorni fisici⁶. L'io tende a disumanizzarlo con un effetto di straniamento che ha per fine il distacco emotivo dalla situazione in cui si trova coinvolto. La strategia figurata dell'io non manca di avere un risvolto ironico, per il fatto che anche l'emittente del messaggio diegetico della poesia è solo la *voce* di un narratore per noi senza volto. E mentre la Lady sta perdendo, ad opera e nella prospettiva dell'io narrativo, i propri contorni fisici, l'io stesso gradualmente si definisce ai nostri occhi, assumendo lineamenti interiori sempre più chiari, grazie alla verbalizzazione della propria realtà emotivo-psicologica. Di conseguenza, ciò che era fisicamente definito si offusca, mentre ciò che era interiormente opaco acquista trasparenza e si illumina.

« Voce » e « violino » sembrano cercare un'identificazione a metà

⁵ 'Veicolo' e 'tenore' (dall'inglese *vehicle* e *tenor*) sono termini introdotti e discussi da I.A. RICHARDS in *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, O.U.P., 1965 (1936), pp. 89-138 (trad. it. *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967).

⁶ Del « Processo di frantumazione » e degli « smontaggi dell'immagine » parla A. SERPIERI in *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, il Mulino, 1985 (1973), p. 52.

strada: al processo di deconcretizzazione disumanizzante della Lady, infatti, ne corrisponde uno di inverso in cui il violino, già di per sé oggetto concreto, assume caratteri umanizzanti. La sua stonatura è « insistent », come a suggerire la presenza di una volontà attiva che insiste nello stonare. Lo strumento stesso è « broken », che in senso figurato può richiamare — come si è già notato — l'idea di una voce rotta dall'emozione, oppure, secondo la lettura di A.L. Johnson, può costituire con la sua rottura fisica una connotazione di estrema povertà⁷; ma si può anche pensare a un'associazione fonica con l'*idiom* « to be broke » = essere al verde. In ogni caso, ne deriva la suggestione di un violino umanizzato. Veicolo e tenore, come si diceva dianzi, si influenzano a vicenda e si vengono incontro, quasi a cercare un momento di ideale fusione.

Il campo metaforico comune, quello che I.A. Richards definisce « ground », fra la voce e il violino è quello del fastidio procurato dai due suoni, entrambi sgradevoli, per cui $\frac{\text{VOICE} = \text{VIOLIN}}{\text{OUT-OF-TUNE}}$, essendo il vero rapporto figurato non tanto fra la voce e la stonatura quanto fra la voce e il violino.

Seguendo la relazione analogica aristotelica ripresa da A. Henry⁸, si ha l'equivalenza $\frac{\text{VIOLIN}}{\text{OUT-OF-TUNE}} = \frac{\text{VOICE}}{\text{X}}$, dove X sta per il fastidio suggerito dal sillogismo metaforico.

Ma i rapporti semantico-formali all'interno del distico non si fermano qui. Nel primo dei due versi si riconosce una struttura segnica $a : b = a^1 : b^1$, poiché $\text{VOICE} : \text{RETURNS} = \text{OUT-OF-TUNE} : \text{INSISTENT}$; o, se si vuole, $\frac{\text{VOICE}}{\text{RETURNS}} = \frac{\text{OUT-OF-TUNE}}{\text{INSISTENT}}$, e infatti l'analogia fra la voce e la stonatura si riconosce nella natura ripetitiva che le accomuna. D'altro canto, nel secondo verso la negatività connotativa del contenuto dei due emistichi fa sì che $\frac{\text{VIOLIN}}{\text{BROKEN}} = \frac{\text{AFTERNOON}}{\text{AUGUST}}$.

⁷ Cfr. *Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, p. 32.

⁸ Cfr. A. HENRY, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, cap. IV.

Infatti, « violin » e « afternoon » ricevono la loro connotazione negativa, rispettivamente, da « broken » e da « August ».

Oltre a queste relazioni segnico-formali all'interno di ciascun verso, se ne scoprono altre indotte da una sorta di proprietà transitiva dell'uguaglianza. E dunque $\frac{\text{VOICE}}{\text{RETURNS}} = \frac{\text{VIOLIN}}{\text{BROKEN}}$, in quanto la negatività della voce (come si ricaverà dal significato globale del distico) sta nel suo 'ritornare', così come quella del violino sta nel fatto di essere « rotto ».

Scopriremo poi che, benché « on an August afternoon » contribuisca a definire e a mettere meglio a fuoco la sgradevolezza del violino rotto, fra i due sostantivi del sintagma esiste un rapporto simile a quello delle coppie sintattiche già considerate. Ne consegue che $\frac{\text{VOICE}}{\text{RETURNS}} = \frac{\text{AFTERNOON}}{\text{AUGUST}}$.

Riassumendo, si otterrà:

$$\frac{\text{VOICE}}{\text{RETURNS}} = \frac{\text{VIOLIN}}{\text{BROKEN}} = \frac{\text{AFTERNOON}}{\text{AUGUST}}$$

E così avremo termini di denotazione neutra al numeratore e termini di connotazione negativa al denominatore. Sarà solo aggiungendo l'ultima frazione dell'equivalenza che anche il numeratore di tutte le altre frazioni assumerà un valore negativo:

$$\frac{\text{VOICE}}{\text{RETURNS}} = \frac{\text{VIOLIN}}{\text{BROKEN}} = \frac{\text{AFTERNOON}}{\text{AUGUST}} = \frac{\text{OUT-OF-TUNE}}{\text{INSISTENT}}$$

L'accostamento comparativo di tutti i termini al numeratore trova giustificazione, oltre che nei nessi logici, anche nel rapporto sintattico, che vede posti così sullo stesso livello tutti i sostantivi presenti nei due versi.

Ma proviamo ora a considerare la realtà formale del distico. Una scansione metrica dei due versi darebbe il seguente risultato:

Thě vōice / rētūrns // like thē insīst/ēnt ōut-/ōf-tūne
Ōf ā brō/kēn vī/ōlīn // ōn ān Āu/gūst āf/tērnōn.

Un pentametro e un esametro, dunque, aventi la seguente struttura metrica:

giambo / giambo // anapesto / pirrico / giambo
 anapesto / pirrico / giambo // anapesto / pirrico / giambo

Si osserva come il distico inizi sulla decisa cadenza del giambo per poi allungare, allentare la cadenza, ritardando sempre più la venuta dell'accento: il terzo piede del primo verso ha due sillabe brevi, e prima dell'accento seguente (o, più propriamente, di quella che dovrebbe essere la vocale lunga) si devono attendere tre sillabe brevi. Dalla scansione metrica si ricava anche che il secondo emistichio del primo verso e i due emistichi del secondo verso hanno un'identica struttura: anapesto / pirrico / giambo. Il rallentamento del ritmo, ripetuto tre volte, con un'insistenza formale che ricalca e ribadisce l'« insistente stonatura » del testo, conferisce ai tre emistichi un tono di languida oziosità.

Considerati da un punto di vista sillabico, i due versi si rivelano constare rispettivamente di undici e quattordici sillabe. Ma si è costretti a notare che il primo verso non ha per nulla il ritmo dell'endecasillabo, tanto è forte l'effetto troncante della cesura fra il secondo e il terzo piede.

Se finalmente analizziamo il distico secondo i criteri dello *strong-stress metre* (la metrica accentuativa), appuriamo che il ritmo è dato proprio dei quattro accenti che cadono su ciascuno dei due versi, due per emistichio:

The voice returns // like the insistent out-of-tune
 Of a broken violin // on an August afternoon.

Affermare però che siano soltanto i quattro accenti per verso a dare il ritmo al distico non appare né sufficiente né esatto, soprattutto in considerazione del significato del secondo verso. È infatti nel rapporto fra la forma del significante e il significato che ci si pone — e si può risolvere — il problema della struttura metrica.

Si noterà innanzitutto che, se interpretato alla luce della sua forma metrica, il distico appare chiaro nel suo significato:

La voce ritorna come l'insistente stonatura
 di un violino rotto in un pomeriggio d'agosto.

Avremmo potuto tradurre « incrinato » o « infranto » invece di « rot-

to », ma questo problema lo affronteremo in seguito. È certo che sia la mancanza di punteggiatura sia l'accostamento in un solo verso del « violino rotto in un pomeriggio d'agosto » rendono perplessi di fronte al senso dell'immagine globale. Ci si chiede che specificità, che arricchimento di comprensione poetica possa dare l'agosto al paragone proposto fra la voce e il violino rotto. E perché poi in « un pomeriggio d'agosto »? Il significato lo si deduce dalla giustapposizione delle due immagini eterogenee, più che dalla concezione dell'immagine contestualizzata del violino. La sensazione che la giustapposizione può suggerire è infatti quella del suono sgradevole di un violino « rotto » — in senso letterale — e quindi stonato, in un afoso, e di conseguenza altrettanto sgradevole, pomeriggio d'agosto trascorso nell'ozio. Un ozio che potrebbe essere quiete, e invece è solo fastidio. Il pomeriggio estivo, poi, è la condizione necessaria per consentire (poeticamente) al suono molesto del violino di entrare in casa attraverso le finestre, aperte nella speranza di un po' di sollievo dalla soffocante calura estiva.

L'accostamento di immagini pone alla voce narrante anche il problema della scelta: evitare il disturbo del suono chiudendo le finestre e sopportando la calura o, viceversa, rassegnarsi al suono molesto pur di rendere l'aria un po' meno soffocante. Questa alternativa sensoriale riflette l'imbarazzo dell'io narrativo, dibattuto fra la paziente indulgenza di fronte alla pressione emotiva esercitata dalla Lady e il desiderio di fuga, la tentazione di chiudere l'audio, di confinare oltre le finestre chiuse la voce « non intonata » alla propria disposizione di spirito.

La forma del verso è volutamente fuorviante e ambigua. Ma l'immagine che ne risulta è talmente suggestiva, sia da un punto di vista visivo sia da un punto di vista fonico, che, distratti nell'intento di decifrarne l'enigmaticità, si rischia di non coglierne la duplice valenza logica. Non può sfuggire infatti un altro rapporto esistente nella poesia, fra l'agosto e il ciclo delle stagioni che si susseguono a cadenzare l'azione e a segnare lo sviluppo nel tempo. Dal « December afternoon » del primo verso, agli « April sunsets » del v. 53 nella seconda parte, e poi, appunto, « an August afternoon » del v. 57, per giungere, infine alla « October night » che apre la terza parte della poesia, al v. 84.

Naturalmente, pur permanendo il fascino ammaliatore dell'immagine prodotta con subdola malizia dalla giustapposizione, il significato

del testo appare ambiguo. E sembrerebbe forse più chiaro se la sua disposizione in versi fosse stata la seguente:

The voice returns
Like the insistent out-of-tune of a broken violin
On an August afternoon

da cui risulterebbe in modo più evidente il legame logico del primo verso con il terzo, e la qualità incidentale del secondo verso, che propone la similitudine. Non si può negare che il risultato poetico sarebbe però modesto, se non scadente. Ritmo, effetto di rima e ambiguità semantica ne risentirebbero in modo fatale. È vero peraltro che l'io narrativo si stacca dal piano mimetico dei versi precedenti con « The voice returns »: lo scarto dal parlato suggerisce un'esitazione, o magari uno stacco temporale. Forse si tratta di un altro incontro, avvenuto in un pomeriggio d'agosto.

Per comprendere il testo non è necessario, comunque, alcun stravolgimento formale, perché nella forma e nell'effetto fonico creati da Eliot esiste il filo che consente di apprezzare la bidirezionalità del senso. Torniamo allora a considerare la struttura dei versi:

x' x' // x x' x x x'
x x' x x x' // x x' x x x'

Rappresentando con delle 'x' le sillabe non accentate, vediamo come il primo verso sia composto di due emistichi rispettivamente di 4 e 7 sillabe; il secondo verso, di due emistichi di 7 sillabe ciascuno.

Il primo emistichio — « The voice returns » —, per la brevità che lo distingue, crea un effetto di sospensione. Rimangono, uguali per numero di accenti e di sillabe e per struttura metrica (come si è avuto modo di osservare), gli altri tre emistichi; ed è un po' anche questo effetto di scorrevole corrispondenza fra di loro a produrre il senso di ambiguità poetica.

Fra i due versi, però, si scopre una giustapposizione fonica: fra il primo emistichio di ciascun verso, da un lato, e i secondi due, dall'altro. « Voice » risuona in « violin », con il ripetersi della [v] e l'inversione delle vocali [oi] in [io]. E ciò sottolinea la relazione comparativa proposta fra le qualità della voce e quelle del violino infranto. Un violino infranto/incrinato/rotto, come può essere incrinata o rotta una voce singhiozzante, o artificiosamente modulata per far presa sulle emozioni di chi ascolta. E allora, al duplice livello di let-

tura di « broken » corrisponde un duplice livello di lettura di « out-of-tune », non più letteralmente riferito al violino, bensì figuratamente inteso per il suo valore contestuale. È la stonatura rappresentata dal violino lamentoso in disarmonico rapporto con il bisogno di silenzio e di quiete nel caldo, e già di per sé insopportabile, pomeriggio estivo. È la stonatura della voce della Lady, in dissonanza con la disposizione di spirito della voce narrante.

Di stonatura ve n'è anche un'altra: non può sfuggire infatti la possibilità di una connotazione sessuale nel « broken violin », nel senso di una perdita verginità. Il mese stesso, l'agosto, è il tempo della maturità già degradante, immediato preludio all'autunno, la stagione del declino. Ugual senso di declino è dato da « afternoon », che prelude a sua volta alla conclusione del ciclo diurno. Ma l'agosto termina ironicamente nel segno della Vergine, il che, considerati i segni di deflorazione e declino, lascia trasparire un'insanabile contraddizione, quasi una burla del linguaggio ai danni della matura Signora in cerca di calore umano. La stonatura è allora quella della Lady che, inservibile all'amore come un violino rotto è inservibile alla musica, si ostina in un canto d'amore fuori stagione.

Al richiamo fonico fra « voice » e « violin » nel primo emistichio di ciascuno dei due versi, fanno riscontro nei secondi due emistichi altre analogie e richiami fonici. Riecheggiano i suoni [st] in « insistent » e « August », [a...t] in « out » e « afternoon », [n] in « insistent ... tune » e « on an ... afternoon », e ovviamente la rima, o meglio la *half-rhyme*, « tune »/« afternoon », che ricorda da vicino il tipo di rima dell'antica poesia islandese, irlandese e gallese, e rafforza essa stessa il senso di stonatura del testo. Si possono notare poi altri riecheggiamenti minori fra emistichi incrociati, ad esempio fra il primo e il quarto, con la consonanza [t...rn] di « returns » e « afternoon ». Il suono [rn] gioca poi un ruolo non secondario anche in « broken », nel terzo emistichio, benché vi si ritrovi sdoppiato. Sempre fra gli stessi due emistichi vi è la calcata analogia della [o] aperta e accentata (la /ɔ/, secondo la trascrizione fonetica della IPA) di « voice » (/vɔis/) e « August » (/ˈɔ:gəst/) ⁹.

⁹ Si noterà in ogni caso che le corrispondenze evidenziate non rappresentano esattamente esempi di *coupling*, secondo le concezioni di S.R. LEVIN (*Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton, 1962, pp. 3-41), in quanto i gruppi fonici accoppiati non hanno sempre in comune l'accento ritmico, o non ne condividono l'assenza. Un

Ma proseguendo nell'analisi dei due versi, si scoprono altre corrispondenze di carattere grammaticale e semantico. Innanzitutto, dopo il primo emistichio costituito fondamentalmente dalla coppia sintattica sostantivo+verbo, gli altri tre emistichi sono tutti costituiti da una coppia attributo+sostantivo, in un parallelismo di strutture sintattiche che conferisce maggiore risalto alla stretta rassomiglianza dei tre emistichi (« insistent out-of-tune »; « broken violin »; « August afternoon » — in quest'ultimo caso si ha un sostantivo in funzione attributiva). A queste osservazioni di carattere formale e grammaticale ne segue subito un'altra sui rapporti semantici che il distico sviluppa sul piano sintagmatico. I termini nucleari dei due versi sono tutti allineabili in due soli campi semantico-segnici. Il primo include « voice »-« out-of-tune »-« violin » attraverso l'immagine fonico-musicale. Il secondo collega « returns »-« insistent »-« broken »-« August afternoon », dapprima attraverso il rapporto semantico, con una graduale transizione dalla neutralità di « returns » alla negatività di « insistent », che richiama il senso della ripetizione petulante. Poi il collegamento avviene attraverso il segno della negatività: da « insistent » a « broken », a « August afternoon », a cui il segno negativo si trasmette *per contesto*, acquisito cioè nello sviluppo dei due versi.

Quanto si è osservato finora sulla struttura metrico-formale del distico, otterrà una conferma, sul piano del significato, grazie a un confronto con il complesso di analogie metaforiche di cui si è trattato in precedenza:

VOICE	VOLIN	AFTERNOON	OUT-OF-TUNE
RETURNS	BROKEN	AUGUST	INSISTENT

E si noteranno le analogie foniche che collegano, a coppie, numeratori e denominatori delle equivalenze (« voice »/violin », « afternoon »/« out-of-tune », « returns »/« broken », « August »/« insistent »).

La perfetta corrispondenza nel numero, nella qualità e nella posizione dei piedi del secondo, del terzo e del quarto emistichi, e il loro parallelismo sintattico, fa sì che essi si rendano paradigmaticamente intercambiabili, con perdita sicura di molti effetti (fra i quali, di

caso di *coupling* è proprio l'ultimo accennato, in cui il suono /ɔ/ è accentato sia in « voice » che in « August ».

volta in volta, rima, immagine, senso), ma con curioso risultato fonico. La proposta, per quanto paradossale, ha in vista l'obiettivo semantico. La corrispondenza fra il secondo emistichio di ciascuno dei due versi, in particolare — corrispondenza fonica, metrica, di rima, di struttura sintattica —, prepara alla loro reciproca sostituibilità (o alogica inversione). Ossia, il secondo emistichio del secondo verso è costruito in modo tale da poter essere contenuto, perfettamente e senza alcun mutamento di ritmo, nel primo verso, cosicché si potrebbe ottenere:

The voice returns on an August afternoon.

È questo infine il canovaccio iniziale sul quale appare svilupparsi il distico, ed è questo il senso primo veicolato surrettiziamente dal distico stesso. Questo *verso di partenza*, come lo si potrebbe definire, permette di apprezzare anche il rapporto di corrispondenza fonica fra « returns » e « afternoon ».

Nel verso di partenza la similitudine si introduce mediante un'invisibile parentetica, producendo una serie di ambiguità: prima fra tutte quella relativa al pomeriggio d'agosto, associabile, come dato referenziale, al ritorno della voce, o, con valore emotivo, al violino infranto. Le letture, pur escludendosi vicendevolmente sul piano semantico referenziale, convivono in pregnante giustapposizione sul piano poetico. Allo stesso modo, la lettura referenziale di « broken » per 'rotto fisicamente' conduce diretti alla « stonatura » del violino, e secondariamente all'atteggiamento della Lady, mentre la sua lettura emotiva per 'incrinato', come una voce emozionata, conduce a una lettura emotiva anche della « stonatura ». E anche in questo caso i due piani di significato coesistono negandosi con effetto ossimorico.

Dovendo definire retoricamente il procedimento eliotiano in questo distico, si potrebbe riconoscere il ricorso del poeta alla struttura dell'ipèrbato: l'ordine normale della frase subisce un mutamento dovuto all'inversione dei suoi elementi. Si tratta comunque, in questo caso, di un'inversione particolare, poiché il sintagma « The voice returns on an August afternoon » viene spezzato per inframmezzargli la similitudine. Si tratta quindi, più propriamente, di un procedimento che ricalca a livello fraseologico la figura di costruzione della tmesi, in cui l'inversione avviene per inserimento di un elemento fra due termini collegati (di solito le due parti di una parola composta). Ma la bellezza e l'effetto dell'inversione eliotiana — che purtroppo la

dissezione critica rischia di atomizzare — sono dati dalla fusione del procedimento della *tmese* con quello dell'*ipallage*, un'altra figura di costruzione in cui, nell'inversione dei termini, il nuovo ordine fraseologico prodotto accosta elementi non logicamente collegati, creando nuove possibilità semantiche (come il « *forgetful snow* » all'inizio di « *The Burial of the Dead* », nei versi « *Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers* »).

È questa nuova possibilità semantica, resa più suggestiva e seducente dallo sconcerto di un impatto enigmatico, che Eliot produce con il suo « *broken violin on an August afternoon* »: un correlativo oggettivo che accoppia due immagini visive, il violino incrinato e il pomeriggio d'agosto. Le due immagini visive nascondono e veicolano, a loro volta, due immagini sensoriali eterogenee — il suono stonato e lamentoso, con la duplice valenza semantica a cui si è accennato, e il senso di calura opprimente — con un effetto sinestetico d'insieme il cui stridore rispecchia il disagio psicologico della voce narrante, comunicandolo con penetrante intensità.