

Dario Calimani

T.S. Eliot e Magritte. Il suicidio della retorica

La retorica di Eliot, fino a *The Waste Land*, non si propone come filosofia e arte della persuasione, né costituisce una pura strategia formale, ma piuttosto un'arte della significazione che assiste il lettore nel compito imbarazzante di cogliere la totalità del *messaggio* profondo del testo. La retorica aggiunge nuovo senso al significato superficiale delle parole, della sintassi e della struttura stessa del testo.

Se si dovesse riconoscere nella persuasione il motore immoto della retorica eliotiana, allora l'obiettivo ultimo dell'azione retorica del testo dovrebbe essere individuato necessariamente non in un fruitore ideale, bensì nel testo stesso. Il testo si crea una retorica autoriflessiva e autotelica.

La vera qualità della strategia retorica eliotiana la si può riconoscere più distintamente considerando prima l'impiego e l'effetto della retorica nella pittura moderna. Si pensa in particolare a *La Réponse Imprévue*, di René Magritte, un quadro raffigurante una porta chiusa con impressa l'impronta nera di un attraversamento avvenuto ad opera di vaghe forme umane. L'impronta è l'immagine di un buco, forse formato da persone che, in tempi successivi, abbiano perforato quella porta con il loro passaggio, lasciandone su di essa il segno. O come se un gruppo di tre persone di età e sesso diversi (un uomo, una donna e un bambino) l'abbiano attraversata insieme, aggrappate l'uno all'altro. Ciò che rimane del loro passaggio è l'impronta nera dei loro corpi, il senso di un negativo che nessun fotografo sarà mai in grado di sviluppare.

La porta di Magritte, con il suo *cuore di tenebra*, è un esempio estremamente eloquente della natura dicotomica della coscienza modernista e della deformazione e dello stravolgimento del linguaggio rappresentativo dell'arte. Non è difficile

parlare di Magritte in termini di critica letteraria: la pittura di Magritte infatti è *pittura letteraria*, è pittura che esprime una coscienza poetica.

Con quel buco a forma di figure umane, la porta di Magritte è un segno di ambivalenza, ma è soprattutto il simbolo dell'ambiguità. L'effetto è intrigante. La porta di Magritte è una soglia che appare allo stesso tempo varco e barriera; è una soglia da poter valicare senza che vi sia neppure la necessità di aprire una porta, come se il buco, con quella forma di figure umane allacciate l'una all'altra, fosse lì per permettere a ogni nucleo di quelle medesime fattezze e dimensioni di entrare (o uscire) senza problemi. Ma il varco nella porta sembra anche respingere, escludere ogni forma diversa da quel buco, come se il buco fosse il corrispondente di un'impronta digitale su una carta di identità.

La porta, peraltro, è anche una barriera paurosa oltre la quale l'uomo si perde, si è perso: un vero e proprio buco nero che ha inghiottito la fisicità dell'uomo con tutta la sua luce e ne ha lasciato il segno del passaggio. Il buco nero è il segno di un vuoto, di un'assenza, ed è ora l'immagine oscura di un ricordo, il frammento di una storia, un memento minaccioso per la sopravvissuta umanità.

Naturalmente, la porta di Magritte, che ha per titolo *La Réponse Imprévue*, la risposta imprevista, è più una domanda sul significato dei segni che non una «risposta», benché «imprevista». La porta di Magritte, è un'immagine che non afferma¹, è un inequivocabile segno litotico che crea la realtà negandola: la realtà dell'umanità è affermata attraverso il segno della sua assenza. L'uomo esiste, o è esistito, perché ci rimane la prova del suo passaggio, del suo dileguamento nel buco nero di quella porta.

Questa affermazione di un'esistenza *in absentia* – un caso esemplare di paradosso modernista – ricorda la tecnica usata da Eliot nella terza sezione di *The Waste Land*. In «The Fire Sermon» («Il sermone del fuoco») la passata presenza dell'uomo

¹ Sulla non-affermazione e non-rappresentatività, oltre che sul rapporto fra segno pittorico e scrittura, nell'opera di Magritte, si veda lo studio di M. Foucault, *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988.

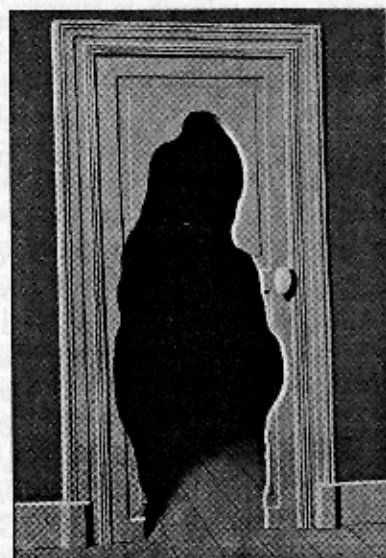


FIG. 1. «La Porta di Magritte».

lungo il fiume Tamigi è resa attraverso la sua assenza presente e, litoticamente, dall'assenza sul fiume di tutti quei rifiuti contaminanti che l'uomo è solito lasciarsi dietro, a riprova del suo passaggio:

The river bears *no* empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends,
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of City directors;
Departed, have left no addresses.

(F.S., vv. 177-181)²

Ma non è solo l'espedito della tecnica litotica a consentire l'accostamento di Eliot a Magritte. Quella porta, così chiusa eppure così aperta, è un segno di contraddittorietà modernista tanto quanto lo è l'uso eliotiano della retorica. La retorica del

² («Il fiume *non* porta bottiglie vuote, carte di tramezzini, / fazzoletti di seta, scatole di cartone, mozziconi di sigaretta, / o altre testimonianze di notti estive. Le ninfe si sono dipartite. / E i loro amici, gli eredi perdigiorno di direttori della City; / dipartiti, non hanno lasciato indirizzo».)

testo eliotiano, come già la sua umanità, viene inghiottita dal buco nero della porta di Magritte, perché, come la porta di Magritte, essa si crea per negarsi, spinta, da una forza oscura, all'autoannullamento. Sul paradigma della retorica, la poesia eliotiana mostra la propria dipendenza dalla tradizione e, contemporaneamente, la volontà di recidere quel cordone ombelicale.

Il buco nero della porta di Magritte risucchia buona parte dell'umanità eliotiana: da Prufrock, la cui coscienza vive nelle buie profondità del mare («I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas»)³ alle creature accecate dal disfacimento della carne di *Whispers of Immortality* (*Bisbigli di immortalità*) («Daffodil bulbs instead of balls / Stared from the sockets of the eyes!»)⁴, dalla sterile, quando non del tutto assente, umanità della *Waste Land* fino all'umanità cicca e sperduta di *The Hollow Men* (*Gli uomini vuoti*) («The eyes are not here / There are no eyes here / In this valley of dying stars... / In this last of meeting places / We grope together», IV)⁵.

Come ho avuto modo di osservare altrove⁶, la retorica eliotiana nella *Waste Land* si caratterizza fin dall'inizio per la personificazione della natura, quasi a compensare l'assenza dell'umanità o il vuoto nell'umanità. Basti citare:

April is the *cruellest* month, *breeding*
Lilacs out of the *dead* land, *mixing*
Memory and desire, *stirring*
Dull roots with spring rain.
Winter *kept* us warm, *covering*
Earth in *forgetful* snow, *feeding*
A *little* life with dried tubers.

(*The Burial of the Dead*, vv. 1-7)⁷

³ («Sarei dovuto essere un paio di ruvide chele / scorrazzanti sul fondo di mari silenziosi».)

⁴ («Bulbi di narciso in luogo di pupille / fissavano dalle orbite degli occhi».)

⁵ («Gli occhi non sono qui / non ci sono occhi qui / in questa valle di stelle morenti... / in quest'ultimo luogo di incontro / insieme brancoliamo».)

⁶ Cfr. D. Calimani, *T.S. Eliot. Lo spazio retorico*, Roma, Carucci, 1988.

⁷ («Aprile è il mese più crudele, generando / lilla dalla terra morta, mescolando / memoria e desiderio, destando / radici spente con pioggia di primavera. / L'inverno ci ha tenuto al caldo, coprendo / la terra di neve smemorata, nutrendo / un po' di vita con tuberi secchi».)

Per contro, l'umanità si dissolve man mano o nella sterilità della coscienza o nella più assoluta reificazione della realtà corporea. Si assiste così a un ineluttabile processo di deumanizzazione di cui la retorica risulta strumento e sicario. Si ricorda l'immagine shakespeariana delle orbite trasformate in conchiglie («Those are pearls that were his eyes», B.D., v. 48)⁸ e l'infemale folla dantesca attraverso il Tamigi/Acheronte («A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many», B.D., vv. 62-63)⁹, e ancora l'impiegato definito uno «human engine» che attende «Like a taxi throbbing waiting» (F.S., vv. 216-217)¹⁰. Questi sono soltanto alcuni degli esempi in cui l'umanità della *Waste Land* appare devitalizzata, risucchiata nel buco nero di una vita priva di coscienza, una vita al buio. È un'oscurità interiore che, proprio nel caso dell'impiegato, si materializza nel buio del reale, quando, dopo il fugace e sterile rapporto con la dattilografa, egli si ritrova improvvisamente sulle scale («And gropes his way, finding the stairs *unlit*...», F.S., v. 248)¹¹; dunque, in una situazione assai vicina a quella del quadro di Magritte: oltre la soglia, un buio senza scampo.

Ma i casi di omicidio dell'umanità, o anche solo della figura umana, sono ovunque nella *Waste Land*. Ci sono il marinaio fenicio annegato e impiccato, «The Hanged Man», nelle carte di Madame Sosostris (B.D., vv. 47, 55), c'è il cadavere che Stetson ha piantato nel suo giardino (B.D., v. 71), ci sono i morti che hanno perduto le loro ossa nel vicolo dei topi («A Game of Chess», vv. 115-116), c'è l'aborto di Lil (G.C., v. 159), c'è la voce di Ofelia che si congela prima di andare a morire (G.C., v. 172), ci sono le meditazioni di sapore shakespeariano sul naufragio di un fratello e sulla morte di un padre (F.S., vv. 191-192) e l'allusione all'orrida morte di Atteone, sbranato dai suoi cani (F.S., v. 197). Tiresia ricorda di aver camminato fra i morti (F.S., v. 246) e il cadavere di Phlebas il fenicio, «a fortnight dead»¹²,

⁸ («Sono perle quelli che erano i suoi occhi».)

⁹ («Una folla fluiva sul London Bridge, così tanta, / ch'io non avrei creduto che morte tanta ne avesse disfatta».)

¹⁰ («motore umano»); («come un taxi palpitante».)

¹¹ («cerca tentoni la strada, trovando le scale al buio».)

¹² («morto da due settimane».)

viene sballottato e decomposto dalle correnti del mare («Death by Water», vv. 312, 315-316). La quinta sezione infine, «What the Thunder Said», appare tutta un paesaggio infernale dominato dall'aridità e dall'assenza dell'uomo. Le poche immagini umane si profilano come creature di un sogno, di un incubo, e sempre calate nel più oscuro ed enigmatico anonimato: «He who was living is now dead» (W.T.S., v. 328)¹³, «Who is the third who walks always beside you?» (W.T.S., v. 359)¹⁴. L'umanità diventa, col procedere, un puro suono, un'eco privata della voce che l'ha originariamente prodotta: «voices singing out of empty cisterns and exhausted wells» (W.T.S., v. 384)¹⁵.

Anche là dove la *Waste Land* non aveva alcun carattere onirico, già il testo aveva annullato la personalità e la figura umana dietro l'anonimato del pronome personale «The Chair *she* sat in, like a burnished throne» (G.C., v. 77)¹⁶ o dietro l'anonimato del discorso mimetico: «My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me» (G.C., v. 111)¹⁷, dove l'identità dell'io lirico lascia ancora una volta perplessi.

L'umanità si disintegra nel testo al punto che, alla voce imperiosa del Tuono, risponderà non l'uomo, ma, ambigualmente, la barca:

*Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar*

(W.T.S., vv. 418-419)¹⁸

Per contro, dell'uomo appaiono i resti mutili delle mani, un'immagine che rinnova, mediante la retorica della sineddoche, l'orribile e doloroso ricordo delle mutilazioni letterali subite da Philomel e da Lil.

Anche nella visione del Tamigi, non vi è alcun segno di presenza umana; unica umanità è quella metaforica del fiume, che suda, mentre le chiatte alla deriva sembrano alludere a un abbandono da *day after*.

¹³ («colui che viveva ora è morto».)

¹⁴ («Chi è il terzo che ti cammina sempre accanto?».)

¹⁵ («voci che cantano da cisterne vuote e da pozzi esauriti».)

¹⁶ («Il Seggio su cui lei sedeva, come un trono brunito».)

¹⁷ («I miei nervi van male stasera. Sì, male. Rimani con me».)

¹⁸ («*Damyata*: La barca rispose / gaja, alla mano esperta di vela e remo».)

The river *sweats*
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.

(F.S., vv. 266-276)¹⁹

Il caso limite di questo omicidio della natura umana lo si riscontra con Philomel che, già violentata dalla brutalità della vita all'interno della finzione del mito, viene deumanizzata dalla metamorfosi, che la salva e la perde a un tempo: ella è salvata dalla vendetta di Tereo, ma perduta a qualsiasi forma di vita umana.

Perduta all'umanità a causa della sua metamorfosi in uccello, perduta alla vita a causa della sua elevazione a mito, che l'ha fissata e reificata nella sua immutabile eternità, Philomel è infine perduta anche alla realtà del mito, eterno e intangibilmente orale, a causa della reificazione operata dall'arte. L'arte, infatti, ne fissa la storia su una parete, la imprigiona nel chiuso di una stanza, lei giovane fuggitiva a cui solo la finzione del mito ha dato la libertà del volo, benché all'alto prezzo dell'umanità. Perduta all'umanità, alla vita, e al mito, Philomel viene salvata dall'arte, teatralizzata («Above the antique mantel was *displayed* / As though a *window* gave upon the sylvan *scenes*»)²⁰ rinchiusa nella forma, perché almeno il testo non la perda per sempre.

Il passo successivo, quello estremo, sembra la disperata rinuncia alla vita dell'uccello yeatsiano che canta dal ramo d'oro, il «golden bough»²¹, trasformato dall'artificio dell'eternità: una reincarnazione in cui la carne non gode di alcuno spazio.

¹⁹ («Il fiume *suda* / olio e catrame / le chiatte alla deriva / con la marea che si volge / vele rosse / aperte / a sottovento, ondeggiando sulla pesante alberatura. / Le chiatte spingono / ceppi alla deriva / giù per il tratto di Greenwich / oltre l'Isola dei Cani».)

²⁰ («Sul caminetto antico era *in mostra* / come una *finestra* aperta sulla *scena* silvana».)

²¹ W.B. Yeats, *Sailing to Byzantium*, in *Collected Poems* (1950), London, Macmillan, 1977.

Il mito di Philomel propone una soluzione al di fuori della storia e del tempo. La metamorfosi è una soluzione valida per il mito, ma non per la realtà della vita. Eliot ci ricorda tuttavia, con una sottile tecnica di straniamento attraverso significativi silenzi del testo, che la metamorfosi ha un destino anche peggiore: Atteone, colpevole di aver ammirato Diana al bagno con le sue ninfe, viene trasformato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani, e subisce così, dapprima, il processo di deumanizzazione, e, poi, il processo di reificazione: da uomo a cervo, da cervo a cibo.

È evidente che il mito eliotiano non è soltanto, come dice Eliot, «un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea»²². Il mito è anche uno degli innumerevoli frammenti che cadenzano e strutturano (forse si potrebbe dire *destrutturano*) la finzione del testo producendo un continuo e spesso ironico confronto con il reale. Ed è un confronto da cui entrambi i contendenti, mito e realtà, escono sempre alquanto malconci.

L'omicidio premeditato di cui la natura umana è vittima ad opera del testo eliotiano ha una complice primaria, anche se occulta: la retorica. Si pensi ai versi «Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me» (F.S., vv. 293-294)²³, dove la città moderna si personifica, acquista vita e crea a sua volta la vita («bore me») per poi distruggerla («undid me»). La città è madre e morte insieme.

O si pensi invece al suicidio retorico negli ultimi versi del «Fire Sermon», riecheggianti *Le confessioni di S. Agostino*, dove l'io lirico sembra rinunciare ambigualmente alla propria natura umana:

O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest

(vv. 309-310)²⁴

²² T.S. Eliot, «Ulysses, ordine e mito» (1923), in *Opere Complete 1904-1939*, Milano, Bompiani, p. 646.

²³ («Highbury mi fé. Richmond and Kew / mi disfecero».)

²⁴ («O Signore Tu mi strappi via / O Signore Tu strappi».)

Analizzando il testo sul puro piano retorico, si nota come la metafora provochi la metamorfosi dell'io in fiore; la realtà umana diventa realtà vegetale, una realtà deumanizzata che tuttavia può ancora essere strappata come un fiore alla vita, sottratta al ciclo dell'esistenza.

Forse il momento culminante di questa strategia deumanizzante della *Waste Land* lo si raggiunge con il verso «Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit» (W.T.S., v. 339)²⁵. Grazie alla metafora la montagna acquista una bocca e denti cariati: prende vita. La retorica stessa si rivitalizza, perché «mountain mouth» è una metafora morta rivivificata dal testo attraverso i precisi attributi anatomici. Ma tutto questo sforzo retorico di umanizzazione dell'inorganico è, ironicamente, del tutto vano, in quanto la montagna è morta, sul piano del significante, ancor prima che il verso le abbia dato vita: «Dead mountain mouth», dice il testo, togliendo qualsiasi speranza o illusione nel potere della retorica. La metafora appare vivificare e umanizzare la montagna al solo scopo di sopprimerla. E la morte della montagna risuona come un ironico commento sul valore e sulla funzione della retorica.

La retorica non si limita a distruggere l'umano, ma mina anche i presupposti del suo esistere. Nel perseguimento pertinace del metodo mitico, la retorica si libera della storia, annullando la stessa dimensione naturale dell'esistenza umana.

And other withered stumps of time
Were told upon the walls

(G.C., vv. 104-105)²⁶

«Stumps of time», ceppi di tempo, reifica e fossilizza il tempo fissandone il fluire in un'immagine della natura frammentata e devitalizzata.

Si è visto fin qui come la retorica eliotiana tenda ad annullare la presenza umana dal testo seguendo una strategia ad ampio raggio. Vien fatto di pensare a quanto dice José Ortega y Gasset, con grande appropriatezza, a proposito della metafora:

²⁵ («Morta bocca di montagna dai denti cariati che non può sputare».)

²⁶ («E altri ceppi di tempo inariditi / erano narrati alle pareti».)

«L'arma della poesia si rivolge contro le cose naturali e le ferisce o le uccide»²⁷. Si può giungere tuttavia a sospettare che, in questo sforzo di negare ogni segno di umanità, la retorica si ritrovi trascinata alfine, suo malgrado, nel buco nero della porta di Magritte.

Non è un caso che i versi di apertura della *Waste Land* presentino una personificazione della natura che sembra proporsi come surrogato vitale della sterile coscienza dell'uomo. Presto ci si accorge, infatti, dello stretto rapporto simbolico che intercorre fra natura vegetale e natura umana. A stabilire questo rapporto, che sottenderà poi tutta la *Waste Land*, è il passo di Stetson:

That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
O keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!

(B.D., vv. 71-75)²⁸

È questo passo a stabilire l'osmosi simbolica fra l'uomo e la pianta. Il cadavere dell'uomo si pianta come fosse un albero da far rifiorire, il suo letto è un'aiuola e, per un processo di reversibilità metaforica, le radici dell'albero sono ossa umane che il Cane può disseppellire, rendendo così vane la rinascita e la primavera. Questi versi svelano la retorica dell'umanizzazione e della deumanizzazione per la quale le ossa diventano rami e radici, e ogni legno – ceppo, ramo, remo o barca – appare come un frammento di umanità, «drifting logs», ceppi alla deriva, come sono Elizabeth e Leicester alla deriva sul Tamigi.

Il processo metaforico messo in atto dai versi eliotiani sembra precursore di un quadro di René Magritte dall'enigmatico titolo: *Découverte* (1927), scoperta, che rappresenta una donna nuda, alla Renoir, sul cui corpo appaiono, a tratti, segni di ve-

nature arboree. L'effetto sconcertante dell'immagine è che la donna stia diventando gradatamente materia, legno, in una nuova versione della metamorfosi di Dafne. Ma si può anche sospettare che il quadro rappresenti il legno che pian piano si sta trasformando in donna. Allo stesso modo, nel processo retorico della poesia si assiste alla tensione fra il tenore e il veicolo di una metafora. Come l'uomo/pianta di Eliot, la donna/albero di Magritte è l'immagine ambigua dell'osmosi fra la vita e la materia organica vegetale.

È proprio il passo di Stetson a mettere in atto il primo sorprendente suicidio della retorica eliotiana. Il cadavere piantato nel giardino, allusione ai riti della fertilità legati alla leggenda del Re Pescatore, è di per sé il simbolo di un ciclo: l'uomo devitalizzato a cadavere, il cadavere deumanizzato a pianta, e la pianta con la sua potenziale rigenerazione che riapre il ciclo. Le ossa dell'uomo/cadavere sono allo stesso tempo le radici dell'albero, il simbolo della possibile rinascita. Ma quando il verso dice: «O keep the Dog far hence that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again!», allora il simbolo viene distrutto dall'idea di quel dissepellimento da parte del cane; il cadavere dell'uomo torna ad essere trattato da mero cadavere e cessa dal suo ruolo di simbolo, viene riassorbito nella sfera di una visione letterale e fenomenica.

Ma il più bel suicidio della retorica eliotiana, quello più efficace e allo stesso tempo il più significativo, lo si trova ai versi:

A current under sea
Picked his bones in whispers.

(D.W., vv. 315-316)

«Una corrente sottomarina spolpò le sue ossa in bisbigli», dice il testo, e ricorda le immagini del vicolo dei topi:

I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones

(G.C., vv. 115-116)²⁹

²⁹ («Penso che siamo nel vicolo dei topi / dove i morti hanno perso le loro ossa».)

²⁷ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* (1925), Cosenza, Lerici, 1980, p. 59.

²⁸ («Quel cadavere che hai piantato l'anno scorso nel tuo giardino / ha cominciato a spuntare? Fiorirà quest'anno? / O il gelo improvviso ha disturbato il suo letto? / O tieni lontano da qui il Cane, che è amico degli uomini, / o con le sue unghie lo disseppellirà!»)

Ma l'azione di spolpare le ossa non può non riportare alla mente l'immagine del Cane che, disseppellendo il cadavere piantato da Stetson nel giardino, minaccia di impedire o, secondo altri³⁰, di favorire la rigenerazione. Operano simultaneamente nel testo le immagini del cane, del cadavere e delle unghie, un'immagine quest'ultima che verrà ripresa in seguito da una delle Figlie del Tamigi e collegata con l'immagine dell'acqua: «The broken fingernails of dirty hands» (F.S., v. 303)³¹.

Nei due versi di *Death by Water* («A current under sea / Picked his bones in whispers») il mare, l'immensa distesa d'acqua che, benché salata, potrebbe dare un'illusione di fertilità e di rinascita simbolica, è trasformata dalla metafora in un cane e, come tale, il mare divora la carne di Phlebas, e presumibilmente anche le sue ossa.

L'immagine del cane è presente nella corrente marina non solo attraverso il veicolo metaforico; il cane è infatti presente anche linguisticamente nella pronuncia americana di 'current' [kəˈrənt]: 'cur' è il cagnaccio la cui immagine si cela e risuona nel sembiante linguistico della corrente marina³². L'acqua, dunque, non è qui un agente di purificazione, e non offre alcuna salvezza; al contrario, si nutre del cadavere di Phlebas con la voracità di un cane famelico. Nel corpo del letterario Phlebas si reincarna il corpo del mitico Atteone, divorato dai suoi cani.

Come le ossa del cadavere di Stetson e come le ossa perdute dai morti nel vicolo dei topi, le ossa di Phlebas perdono il carattere simbolico di elemento vegetale rigenerabile e produttivo che esse hanno assunto sin dal passo di Stetson («That corpse you planted last year»). Lì ci si poteva aspettare che le ossa piantate potessero dare avvio alla rinascita, ora invece sono trattate per il loro puro valore referenziale, e il cane se le divora.

La strategia retorica di Eliot risulta a questo punto evidente. La corrente marina subisce una trasformazione metaforica ed appare come cane al solo scopo di distruggere, con l'arma della referenzialità, il valore simbolico delle ossa. Riassegnando

³⁰ Cfr. A. Serpicini, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 30.

³¹ («Le unghie spezzate di mani sporche».)

³² Devo quest'interessante osservazione all'amico, e studioso di Eliot, prof. Angelo Righetti. Si veda il suo *Dittico eliotiano*, Verona, Il segno, 1984.

alle ossa il loro puro valore denotativo, la retorica eliotiana consente la loro eliminazione dalla vista, dal pensiero e, in ultima analisi, dal testo stesso. La retorica eliotiana ha compiuto un atto di autodistruzione manifestando la propria tendenza suicida.

L'unica citazione successiva delle ossa nella *Waste Land* conferma la perdita definitiva del loro valore connotativo:

Dry bones can harm no one.

(W.T.S., v. 390)³³

Un'ultima ironica verità per ossa che non minacciano alcuna rigenerazione o salvezza. È il mare/cane si è dimostrato davvero «a friend to men», un amico dell'uomo, come il testo aveva profeticamente annunciato.

Ancor prima che mitica, la metamorfosi organica della *Waste Land* è retorica. La strategia di umanizzazione e deumanizzazione, che coinvolge tutta la realtà, informa di sé l'intera opera e ne costituisce il programma formale.

La metamorfosi mitica altro non è che un frammento narrativo, una meteora nello spazio formale di una strategia retorica in cui già si delinea il capovolgimento dei termini del reale.

Nel suicidio della retorica eliotiana si legge la crisi e insieme la ricerca di uno stile. La dissoluzione di cui Phlebas è vittima è l'erosione a cui sono soggetti il linguaggio e il testo modernista. È l'erosione del simbolo e della sua funzione retorica.

La retorica eliotiana è morta, sepolta nel giardino assieme al cadavere di Stetson; è annegata, spogliata e spolpata nelle profondità marine assieme al cadavere di Phlebas il fenicio.

La retorica del testo eliotiano è come una civiltà che, giunta ai limiti delle sue potenzialità, attivi il dispositivo di autodistruzione. È la retorica di una realtà impazzita, alla deriva, come le chiatte sul Tamigi. La disperazione dell'esistenza spinge la retorica dapprima a sopprimere l'uomo, suo creatore, poi ad annullare se stessa: dal parricidio al suicidio, come in un mito. Sembra quasi naturale che l'atto di violenza annientatrice ai danni di chi l'ha creata implichi, con immancabile ironia drammatica,

³³ («Aride ossa non possono nuocere a nessuno».)

anche la morte dell'omicida. La retorica eliotiana sembra partecipare di quell'odio di sé proprio dell'arte modernista a cui accenna José Ortega y Gasset³⁴, ed è difficile, con la *Waste Land* in mente, contestare, come vorrebbe qualche critico³⁵, la teoria sulla deumanizzazione dell'arte moderna propugnata dallo stesso Ortega y Gasset. Il suicidio è l'unico futuro per una retorica che, privatasi dell'uomo, non ha più né chi la crei né l'oggetto su cui misurare il proprio stile.

Se all'epoca della composizione della *Waste Land* Eliot non poteva conoscere la porta di Magritte – la cui realizzazione risale al 1933 –, tuttavia l'idea di un'ombra che non può essere abbracciata era già chiara nella mente del poeta. Il motto preposto a *Prufrock and Other Observations*, infatti, è preso appropriatamente dal *Purgatorio* dantesco: è il passo in cui il poeta Stazio, scordandosi della propria natura immateriale, cerca di abbracciare l'ombra di Virgilio («quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa salda» (*Purgatorio*, XXI, 135-136)³⁶. Eliot conosce anche il pericolo di scambiare l'ombra per la realtà, la forma per la materia: è la tattica difensiva di Prufrock, che (in conformità con il gusto della poesia metafisica) oggettivizza il prodotto dei propri pensieri come se fosse una realtà materiale.

La porta di Magritte, annullando la figura umana e presentandone il ricordo attraverso la sua oscura negazione, afferma il carattere non rappresentativo e autoriflessivo dell'arte moderna. Ma, con il medesimo effetto per cui i due termini di una metafora si arricchiscono a vicenda, la porta esprime la propria paradossale *umanità* nel momento in cui, dell'umano, rappresenta il vuoto. La materia inorganica perde la sua pura oggettualità per assumere forma e connotazioni di umanità e, anziché rappresentare la funzionalità del suo ruolo e il suo rapporto secondario con il reale, rinvia alla fruizione di sé. Come il linguaggio moderno, anche la porta di Magritte si appropria di un ruolo

primario nei confronti dell'esperienza, non limitandosi più a 'tradurre' senso, ma assegnandosi il compito di produrlo.

Venuta meno ogni contestualizzazione spaziale – un edificio, una stanza, una parete – che rinvii a una fruizione reale della porta, al testo pittorico non resta, per narcisismo o per disperazione, che rifugiarsi in una visione autoriflessiva, egocentrica ed enigmatica.

In modo analogo, la retorica autodistruttiva della poesia eliotiana, al di là degli innumerevoli frammenti di allusioni e riferimenti (che frammentano e devastano, fra l'altro, le fonti classiche che cita), finisce per rinviare il testo primariamente a se stesso. Il buco nero della porta di Magritte, che ha già inghiottito la città moderna, l'uomo e il suo linguaggio, esprime e inghiotte anche la retorica eliotiana, che rimane come impronta incancellabile di una realtà negata: una retorica del suicidio, a testimonianza del paradosso modernista.

Privata di modelli di riferimento affidabili e in un desolato panorama di assenze, l'arte che afferma per negare e crea per distruggere esprime la concezione nichilista della realtà umana, una realtà la cui negazione non può non presumere ironicamente l'intento suicida di chi stesso l'ha concepita.

«You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!».

³⁴ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 63.

³⁵ Cfr. Frederick R. Karl, *Modern and Modernism*, New York, Atheneum, 1985, pp. 17, 22, 23.

³⁶ Nel suo *Dante* (1929) (*Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, p. 255), Eliot cita in modo imperfetto il testo dantesco: «quando dismento nostra vanitate, trattando l'ombre come cosa saldi».