

DARIO CALIMANI

Università Ca' Foscari di Venezia

## T.S. ELIOT: IN FUGA DALLA CORNICE

Canti d'amore, preludi, concerti e quartetti; ironici pianoforte, e meccanici organetti di Barberia, cornette stridenti e violini cordati, salvifici grammofoni e mandolini lamentosi. Si conosce, di Eliot, la predilezione per le immagini, le forme e le strutture musicali; e si riconosce, della sua poesia, l'affascinante musicalità e, insieme, la coazione a rifuggire quel fascino, a suttilare e a deformare le eufonie raggiunte:

Because I do not hope to turn again  
Because I do not hope  
Because I do not hope to turn

Perch'ì no spero di tornar giammai,  
perch'ì no spero  
perch'ì no spero di tornar

più esattamente, sforzandosi di dimenticare il Cavalcanti:

Perché non spero di voltarmi mai  
perché non spero  
perché non spero di voltarmi

Disertando, tuttavia, la tradizionale attenzione della critica eliotiana per il rapporto fra la poesia e la musica, vale la pena di indagare, una volta tanto, su un altro connubio eliotiano, quello fra la poesia e la pittura, e spiare, con discrezione, la felicità emotiva di questo intrigante legame estetico.

Ut pictura poesis: erit quae si propius stes  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;

“La poesia è come la pittura. Ci sarà quella che ti conquista di più se le stai più vicino, e altra, se ne stai più lontano”. Così dice Quinto Orazio Flacco nell'*Ars Poetica* (v. 361), un'affermazione, quasi una norma, che riecheggerà per tutto il Rinascimento e oltre.

Ma, a proposito di poesia, Orazio afferma anche: “Non è sufficiente che le poesie siano belle, devono anche essere piacevoli e devono condurre la mente del lettore dovunque vogliono” (vv. 99-100). Si nota innanzitutto l'immagine spaziale a cui ricorre Orazio: “condurre la mente del lettore *dovunque* vogliono”, come se la poesia avesse l'autorizzazione di trasportare altrove la mente del lettore, in altri mondi. Al centro del pensiero di Orazio è evidente, in ogni caso, la visione subliminalmente didascalica dell'arte, estranea alle concezioni moderne. Non basta *la bellezza*, sostiene Orazio, a fare dell'oggetto poetico un oggetto d'arte: l'oggetto d'arte deve anche saper trascinare *dove* gli piaccia la mente del fruitore, deve saperlo tenere in propria balia, assoggettarlo con la propria potenza immaginativa.

In riferimento all'arte figurativa, poi, Orazio afferma che la mente è più ricettiva di fronte a ciò che entra *attraverso gli occhi* piuttosto che *attraverso gli orecchi*. L'etichetta dell'*ut pictura poesis* rientra, di fatto, in un confronto generale fra le arti. E la discussione classica, nel suo insieme, dà all'effetto pittorico, prodotto tanto dal pennello quanto dalla penna, un ruolo fondamentale, un ruolo privilegiato.

E altrettanto fondamentale suona il ruolo riconosciuto all'imitazione della realtà esteriore. “A chi si è fatto esperto dell'arte dell'imitazione il mio consiglio sarà di cercare nella vita e nei costumi il proprio modello, e trarre da lì le parole vive” (*Ars poetica*, vv. 317-318).

La pittura – l'immagine del quadro, in particolare –, l'immagine di una scena incorniciata, appare di frequente nella poesia di Eliot, ma l'effetto che ne deriva non segue esattamente né le indicazioni né gli intenti di Orazio.

La ricerca dell'incorniciamento sembra voler contenere la realtà in un ambito definito e controllabile. I confini della cornice asseriscono l'ordine interno. Da quei confini non è lecito uscire; e dentro quei confini – sembra dire la cornice – domina l'ordine, il controllo della ragione, e forse anche il controllo dei sentimenti. È il controllo della forma sul disordine e sul caos del contenuto che Eliot teorizza nel suo saggio

sullo *Ulysses* joyciano: "It is simply - scrive Eliot - a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history" (681).

Sembra importante, allora, l'effetto di incorniciamento, per un Autore che - condivisibile o meno che sia la sua opinione - vede nella circolare e paradigmatica fissità del metodo mitico il modo ideale per riconoscere "significato" alla realtà, e solo grazie all'essere riusciti, attraverso il metodo mitico, appunto, a dare "controllo" "ordine" e "forma" "all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea". *Controllo, ordine, forma*, sembrano concetti tesi a inquadrare la realtà all'interno di una struttura stabile come quella della cornice.

Allo stesso tempo, però, la cornice afferma la separazione della realtà dalla finzione: dentro la cornice c'è l'imitazione, l'arte, la fissità creata dall'uomo, il tempo eternato nello spazio, la realtà ridotta a falsa rappresentazione di sé: l'arte come *irrealizzazione*, secondo quanto sostiene Ortega y Gasset (299). Al di fuori della cornice, c'è invece la realtà, con il suo tempo inarrestabile, sempre in movimento, quel tempo indomabile di fronte al quale l'uomo non può che riconoscersi perdente. E, al di fuori della cornice, lo spazio stesso, reso mobile dal tempo che lo attraversa, muta continuamente e continuamente afferma la propria inafferrabilità. Spazio e tempo scivolano via come sabbia fra le dita impotenti dell'uomo.

Al di fuori della cornice la realtà vede l'uomo perdente, soggetto passivo in balia della storia; dentro la cornice la realtà è nelle mani dell'uomo, soggetto attivo, autore e creatore di quella *realtà della finzione*.

È forte la tentazione di credere, ancora con Ortega y Gasset, che tutto quanto sta dentro la cornice sia metafora della realtà che sta al di fuori di essa (309). Eppure, non sempre, all'esterno della cornice, si muove la realtà della vita. A volte, anche fuori della cornice, c'è soltanto altra finzione: ancora imitazione, ancora arte. E così la separazione, e la distanza, che la cornice provoca fra vita e arte si riproduce in una *mise en abîme* che tende all'infinito.

C'è un verso illuminante in *Prufrock*, dove l'io lirico / narrativo si dibatte fra il salire e il non salire le scale che lo porterebbero all'incontro fatale, e nel corso delle rimuginazioni che lo straziano l'io si chiede:

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—  
 (They will say: 'How his hair is growing thin!')

La coscienza dell'io lirico crea due piani di realtà interni al testo, e due cornici. L'io immagina se stesso salire le scale e volgersi per ridiscenderle, a questo quadro immaginario se ne aggiunge un altro in cui l'io vede ipotetiche donne che dall'alto lo osservano nell'atto di andarsene, scoprendone così, da quella prospettiva, la calvizie. Lui osserva se stesso — e osserva dal basso le donne —, mentre loro osservano lui, dall'alto. Non si tratta soltanto di un'azione reciproca. È una duplice prospettiva, in cui ciascuna delle due parti cerca di racchiudere l'altro. Ed è un doppio incastonamento, una *mise en abîme* di finzione nella finzione: se lui non concepisse nella sua mente l'ideaquadro delle donne, queste non esisterebbero per osservare la calvizie di lui. Non esisterebbero per l'io lirico / narrativo, e non esisterebbero per noi.

La distanza così creata e duplicata, e il quadro dell'azione così confuso, disorientano anche la prospettiva del lettore, che si trova risucchiato in una duplice realtà della mente: la finzione rappresentata dal testo poetico che, al proprio interno, riproduce la finzione di un quadro. Ma il quadro prende vita, acquista movimento, e si svincola dalla volontà dell'io che lo ha creato e, acquisita vita propria, gli si rivolta contro con sarcasmo. All'io lirico non resta, come unica salvezza, che riconoscere come ironia propria la produzione di quella scissione, esibendo la superiorità del distanziamento da sé, che dell'ironia è la nota peculiare.

Se l'esempio citato appare come un quadro metaforico, un caso di poiesi mentale della coscienza poetica, con il procedere della scrittura eliotiana i quadri si vanno facendo, sempre più, vere e proprie rappresentazioni pittoriche, richiamati alla mente del lettore nel loro senso letterale. Uno dei capolavori di Eliot, *Portrait of a Lady*, si apre proprio con la creazione di un quadro teatrale, come si trattasse della rappresentazione pittorica di una scena dal *Romeo e Giulietta*, scena tetramente ambientata in una cripta.

<sup>1</sup> "E ci sarà di certo tempo / per chiedersi: 'Oserò?' e 'Oserò?' / tempo per voltarsi e scendere le scale, / con una chiazza calva al centro della testa... / (e si dirà: 'come son radi già i suoi capelli!')".

Among the smoke and fog of a December afternoon  
 You have the scene arrange itself - as it will seem to do -  
 With 'I have saved this afternoon for you';  
 And four wax candles in the darkened room,  
 Four rings of light upon the ceiling overhead,  
 An atmosphere of Juliet's tomb<sup>2</sup>

Alle prese con una donna in età che cerca di irretirlo e conquistarne l'amore, l'io lirico si difende nella schizofrenia, rifuggendo nella cornice di un quadro come verso l'interno della finzione:

I feel like one who smiles, and turning shall remark  
 Suddenly, his expression in a glass.<sup>3</sup>

L'io si scinde da sé, in fuga dalla finzione entro una finzione ancora più profonda, ancora più *finzione*, inquadrandola in uno specchio che però, ironicamente, rimanda l'immagine mobile della vita, anziché quella cristallizzata dell'arte, o meglio, *quella dell'io tramutato in arte*. L'arte coglie l'attimo imbarazzante e mobile della vita e, paradossalmente, ne eterna, ne *immobilizza la mobilità*.

Di nuovo, l'arte si prende la propria rivincita sulle strategie retoriche della poiesi, si ribella al ruolo statico, di natura morta, che il pensiero dell'artista, o dell'io lirico, le vuole assegnare, e inverte i segni: ciò che doveva morire prende vita; la cornice, all'interno della quale l'io cercava riparo, per sé e per la propria mente, si rivela invece un baratro profondo.

Che la pittura assista le immagini più ironiche concepite da Eliot lo si vede anche in *Mr. Apollinax*, in cui il poeta sbeffeggia Bertrand Russell e altre figure della sua cerchia.

When Mr. Apollinax visited the United States  
 His laughter tinkled among the teacups.  
 I thought of Fragilion, that shy figure among the birchtrees

<sup>2</sup> "Fra il fumo e la nebbia di un pomeriggio di dicembre / La scena ti si dispone da sola - come apparirà chiaro - / con un 'proprio per te ho riservato il pomeriggio'; / e quattro candele di cera nel buio della stanza, / quattro anelli di luce in alto sul soffitto, / un'atmosfera da tomba di Giulietta."

<sup>3</sup> "Mi sento come uno che sorride, e scorga nel voltarsi / inattesa, la sua espressione in uno specchio."

And of Priapus among the shrubbery  
Gaping at the lady in the swing.<sup>4</sup>

A ispirare la scena è un quadro di Jean-Honoré Fragonard, pittore francese del primo Settecento, intitolato *L'altalena*. Il quadro ritrae una scena galante e delicatamente sensuale, in cui una signora dell'aristocrazia si dondola sull'altalena, appunto, e, mentre la sua gonna si solleva, un libertino ben nascosto fra gli arbusti ne occhieggia le gambe. Per sua natura, la scena di Fragonard, pur statica nella realizzazione artistica, invita la trasposizione poetica al movimento. Anche in questo caso si tratta di un incorniciamento incorniciato: la lady, nel suo movimento altalenante, entra a far parte della visione del libertino fra gli arbusti, e tutta la scena entra nella cornice della nostra immaginazione.

Ma è in una splendida poesia successiva, *La Figlia Che Piange*, che Eliot realizza il miracolo, lo svincolamento dalla fissità pittorica.

Stand on the highest pavement of the stair -  
Lean on a garden urn -  
Weave, weave the sunlight in your hair -  
Clasp your flowers to you with a pained surprise -  
Fling them to the ground and turn  
With a fugitive resentment in your eyes:  
But weave, weave the sunlight in your hair.<sup>5</sup>

La voce lirica si produce in un atto di poiesi artistica e produce una scena. Ma non si può non riconoscere nell'immagine evocata l'ispirazione, i colori e le forme di un quadro preraffaellita. La statuarietà carnale, i lunghi capelli, intrecciati ai raggi di sole, sciolti sulle braccia le quali proseguono fondendosi con l'immagine dei fiori stretti al petto - fiori che si intrecciano alla carne -, e lo sfondo di sentimenti vaghi e dolenti. Ma l'io lirico non si accontenta della fissità dell'arte, e dà vita alla sua scena, la muove, come a strapparla dalla sua

<sup>4</sup> "Quando Mr. Apollinax visitò gli Stati Uniti / la sua risata tintinnò fra le tazzine. / Pensai a Fragilion, quella timida-figura fra le betulle, / e a Priapo, a bocca aperta fra gli arbusti / a spiare la signora in altalena."

<sup>5</sup> "Sta' sul piano più alto della scala... / chinati su un'urna di giardino... / tessi, tessi la luce del sole fra i tuoi capelli... / stringi a te i tuoi fiori con dolente sorpresa... / scagliali a terra e volgiti / con fugace rancore nello sguardo: / ma tessi, tessi la luce del sole fra i tuoi capelli."

natura di finzione, come a liberarla dalle pastoie dell'eternità e conferirle la vitalità dell'effimero: al di là dell'arte, al di qua della vita.

La stessa vitalità, in un gioco di pesante ironia, la si ritrova in *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*, dove, dopo aver evocato vagamente il S. Sebastiano del Mantegna, conservato alla Ca' d'Oro di Venezia, l'io lirico presenta una Princess Volupine, modello di ammaliatrice in pensione, una donna fatale, la donna del desiderio, che rimanda l'immaginazione del lettore a una ironica, botticelliana Venere della conchiglia che sorge dalle acque:

The boatman smiles,

Princess Volupine extends  
A meagre blue-nailed, phthisic hand  
To climb the waterstair. Lights, lights <sup>6</sup>

"Luci, luci", dice il testo: come se la voluttuosa Volupine, questa figura sospesa a metà fra una Cleopatra lussuriosa e una Venere nascente, salisse alla ribalta di un palcoscenico, uscendo dal mito - o, magari, dalla rappresentazione pittorica di un mito.

C'è addirittura una poesia di Eliot, *Sweeney Erect*, un testo grottesco e non proprio castigatissimo, che crea la propria scena invitando ignoti pittori a dipingere un quadro, quasi a misurarsi, in competizione con la naturale abilità creativa del reale, nella riproduzione di una scenografia utile a una finzione mitologica:

Paint me a cavernous vast shore  
Cast in the unstilled Cyclades  
Paint me the bold anfractuous rocks  
Faced by the snarled and yelping seas.

Display me Aeolus above  
Reviewing the insurgent gales  
Which tangle Ariadne's hair  
And swell with haste the perjured sails. <sup>7</sup>

<sup>6</sup> "Il barcaiolo sorride, // La Principessa Volupine estende / un'esile, tistica mano dalle unghie blu / per salire la scaletta del pontile. Luci, luci".

<sup>7</sup> "Dipingetemi una spiaggia desolata e cavernosa / gettata nelle Cicladi inquiete, / dipingetemi le rocce ardite e anfrattuose / assediate dai ringhi e dai guaiti dei mari. // Mostrate mi Eolo lassù / che passa in rivista i venti

◦ E dal mitico quadro così evocato, a cui incidentalmente partecipano anche Nausicaa e Polifemo, e che potrebbe suggerire il quadro settecentesco e appena sensuale del risveglio di una dama, o di una qualche dea al bagno, Diana magari, si anima invece la figura repellente e volgare di un uomo-scimmia che si muove nel contesto di una bassissima realtà: un bordello.

Con il tempo, e siamo già alle soglie di *The Waste Land*, l'immaginario eliotiano mostra di poter fare a meno della cornice. L'allusione pittorica si presenta anche senza la necessaria menzione di un quadro. In *Whispers of Immortality* (1918) l'ispirazione pittorica è inconfondibile:

Webster was much possessed by death  
And saw the skull beneath the skin;  
And breastless creatures under ground  
Leaned backward with a liplless grin.

Daffodil bulbs instead of balls  
Stared from the sockets of the eyes! <sup>8</sup>

L'immaginario, a prima vista infernale, ispirato dalla poesia metafisica inglese del Seicento si richiama, con poche possibilità di equivoco, alla pittura quattrocentesca del fiammingo Hieronymus Bosch o del suo successore cinquecentesco Pieter Bruegel. Visioni oniriche allucinate, connubi macabri e grotteschi di vita e di morte, di umanità e di bestialità. Ma Eliot non si accontenta dell'accostamento interdisciplinare di poesia e pittura. La pittura metamorfosizzata in poesia è ancora una volta la disintegrazione della fissità dell'arte, ed è la fisicità (della carne) che si carica di emozione intellettuale, il connubio fra il fenomenico e il metafisico: il "sensuous thought", il "pensiero sensibile" dei poeti metafisici. In questo caso, tuttavia, l'ironia del doppio incorniciamento colpisce con più forza del solito. Si avvicina a un effetto sarcastico: le creature scarnificate a cui l'immaginario poetico dà *vita* per esibire l'immagine macabra e grottesca a un tempo della *morte*, quelle creature

rivoltosi / che arruffano i capelli di Arianna / e rigonfiano di fretta le vele  
spergiure."

<sup>8</sup> "Webster era tutto posseduto dalla morte / e vedeva il teschio sotto la pelle; / e creature senza seno sottoterra / si piegavano all'indietro con un ghigno senza labbra. // Bulbi di narciso al posto dei globi / fissavano dalle orbite degli occhi!"

che espongono il ghigno terrificante della chiostra di denti di uno scheletro, restituiscono lo sguardo a chi le sta fissando dall'alto e, da sottoterra, sembrano inquadrare proprio noi nella cornice della loro osservazione, noi, resi osservatori osservati dall'immaginario poetico.

Ma con *The Waste Land* si ribalta senza alcun pudore il concetto stesso di pittura come rappresentazione dell'ordine di natura. Saranno sufficienti due esempi. Nella seconda sezione, *A Game of Chess*, si staglia l'immagine di una stanza sofisticata e barocca, in cui l'assenza di umanità visibile è illusoriamente colmata da una retorica esibita che riproduce, vitalizza e mette in movimento l'ambiente - fiamme di candelabro raddoppiate dagli specchi, cupidi di marmo che spuntano fuori da colonne a tralci di vite, altri cupidi che si nascondono vergognosi sotto l'ala, luccichio di gioielli che si leva incontro alla luce, un delfino scolpito che nuota su un caminetto. E sopra al caminetto l'arazzo, o quadro, del ratto di Filomela, stuprata dal cognato Tereo, mutilata della lingua, tramutata in usignolo,

yet there the nightingale  
Filled all the desert with inviolable voice  
And still she cried and still the world pursues,  
'Jug jug' to dirty ears.<sup>9</sup>

Non è senza senso che, con quell'arazzo appeso sopra al caminetto, il testo poetico eliotiano non si richiami direttamente all'oralità del mito di Filomela né alla sua scrittura nelle *Metamorfosi* di Ovidio, ma faccia ricorso alla *rappresentazione figurativa* del mito. Magari con il pensiero a un'illustrazione classica delle *Metamorfosi*, come quella eseguita da Johann Wilhelm Baur nel primo '600. È come se il testo tenesse a evidenziare il passaggio dall'arte figurativa, fissa e cristallizzata, racchiusa all'interno della cornice, all'arte poetica, mobile e vitale, in fuga dal chiuso della cornice. L'immagine che sovrasta il caminetto si anima, diventa uno sviluppo, una sequenza di quadri: lo stupro, la pietosa metamorfosi, il canto che riempie il deserto; e il grido disperato e incessante della mitica Filomela giustapposto alla realtà di un mondo che continua a esercitare imperterrito l'antica violenza. La cornice non riesce

<sup>9</sup> "eppure là l'usignolo / empiva tutto il deserto di voce inviolabile / e ancora ella gridava e ancora seguita il mondo: / 'giag giag' a orecchie sozze."

più a contenere e a trattenere la realtà che dal suo interno si sviluppa e si riproduce. La cornice cerca di reagire all'esuberanza incontenibile del suo contenuto riproducendosi a sua volta, moltiplicandosi a seguito del moltiplicarsi dell'azione. Ma, alla fine, l'ansia di vita sembra avere la meglio, e della cornice iniziale, sopra al caminetto, non rimane che un vaghissimo ricordo. Giusta l'ambigua definizione che il testo stesso della *Waste Land* dà del mito eternato dall'arazzo: *withered stump of time*, 'inardito ceppo di tempo'; un'immagine ossimorica che riflette la contraddittorietà del rapporto fra la fisicità statica e morta del frammento ligneo e la natura inarrestabile del tempo. Alla fine, *The Waste Land*, il testo poetico, che presenta la morte della civiltà, la disgregazione dello spirito umano, la frammentazione dell'irrecuperabile ordine unitario delle cose, il fallimento del metodo narrativo e di ogni principio di coerenza, questo testo saprofago, che prende vita e si nutre dei relitti della testualità altrui, sembra volersi scrollare di dosso il pessimismo di un'esplosione senza ritorno, per rimettere in moto il ciclo attraverso la rinascita *dell'arte dall'arte*. Dalla morte del mito (e della storia) – così come dalla morte del movimento ingenerata dalla pittura – trae origine la vita della poesia.

Ma forse la visione fin qui presentata apre troppo all'ottimismo. Forse sarà utile controbilanciarla per non ridursi al dispotismo del senso unico. Vediamo allora un altro, ultimo quadro di *The Waste Land*. L'apertura della terza sezione, *The Fire Sermon*.

The river's tent is broken; the last fingers of leaf  
Clutch and sink into the wet bank. The wind  
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.  
Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
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.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> "La tenda del fiume è lacera; le ultime dita di foglia / si avvinghiano e affondano nella riva umida. Il vento / attraversa la terra bruna, inudito. Le ninfe si sono dipartite. / Dolce Tamigi, scorri lieve, finché io finisca il mio canto. / Il fiume non porta bottiglie vuote, carte di sandwich, / 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 oziosi eredi dei direttori della City; / Dipartiti, senza lasciare indirizzo."

I versi fanno pensare, ironicamente, a un quadro di Eduard Manet dal titolo *Le déjeuner sur l'herbe*, dove simpatici *bohémien*s dall'aria intellettuale appaiono discutere in compagnia di due ragazze, una delle quali nuda, quasi una dea o una ninfa. In primo piano, un cestino della colazione.

I versi eliotiani del *Sermone del Fuoco* sembrano mettere in movimento il quadro di Manet, per cancellarlo, per irrealizzarlo a loro modo, e mostrarne lo stadio successivo, quando, all'arrivo dell'autunno, quella scampagnata rimarrà soltanto un ricordo per l'aria e per il bosco. E delle ragazze e dei loro amici, e dei loro amori, e della colazione di quel giorno non sarà rimasto che il ricordo, in residui di umanità assente che si esprimono attraverso l'immagine dell'inquinamento e della contaminazione.

Eliot, dunque, libera la scena dall'umanità sfaccendata che anima il quadro di Manet, cancella la tela e l'immagine di vita e giovinezza che vi è dipinta, per lasciarvi soltanto, in trasparenza, il segno dei rifiuti abbandonati sull'erba o trasportati dal fiume. Anzi, non i rifiuti, ma il *ricordo* dei rifiuti, che, ora, in un autunno che si precipita a incontrare all'inverno, segna il paesaggio della più assoluta desolazione.

Alla fine, per Eliot sembra valere l'inversione dell'oraziano *ut pictura poesis*. La poesia eliotiana si appropria di modelli pittorici classici, e sovrapponendosi a essi li deforma, e produce nuove modalità dell'immaginario, e una pittura letteraria che ricorda più un quadro di Magritte, in cui l'immagine artistica interrompe il rapporto tradizionale, falso e scontato, fra la realtà e la rappresentazione artistica, e fra l'immagine pittorica e la parola che intende definirla. L'immagine, come l'arte poetica, fallisce nell'intento impossibile di rispecchiare l'umanità e l'organico.

L'arte sovverte il proprio rapporto con la realtà: la poesia non rappresenta la realtà, non la imita più, diversamente da quanto sosteneva necessario Orazio. Anche la sua famosa e fortunata definizione sembra dover subire un ribaltamento, corretta, d'ora in poi, in un ambiguo, paradossale, impossibile *ut poesis pictura*.

La poesia non crea quadri statici e monoliti semantici; anzi, essa mette in movimento il quadro e crea dei *tableaux vivant* come quello de *La Figlia Che Piange*.

Forse per trovare una pittura che renda possibile e dia sen-

so moderno, senso poetico, all'*ut pictura poesis* di Orazio bisognerebbe pensare agli anamorfismi della pittura manierista: le immagini rigonfiate, deformate, come se una forza interna al quadro ne disconoscesse la rappresentazione statica e le volesse far esplodere per estrometterle a forza dalla cornice. Ma anche in questo caso la pittura cristallizza la deformazione in una tensione che non potrà mai trovare sfogo né realizzazione, imprigionata dalla cornice e dalla tela.

E tuttavia, pure se in questi limiti, la mobilità potenziale del quadro pittorico condivide con le immagini giustapposte della poesia la tensione verso la mobilità del senso. È forse il caso della rappresentazione del movimento tentata da Marcel Duchamp nel suo *Nudo che discende le scale 2*.

In Duchamp, il significato non è più nel quadro, nella rappresentazione del visibile, ma fra le pieghe di quel moto irrapresentabile che si cela, assente e invisibile, fra i vari stadi visibili della realtà raffigurata.

Allo stesso modo, la mobilità del quadro poetico moderno (eliotiano) rende inafferrabile il significato, sempre sfuggente, sempre 'al di là' dell'immagine. Un significato sempre oltre il pensabile, un significato sempre oltre il possibile, come nel quadro di Diego Velázquez, *Las Meninas*, in cui appare in primo piano l'immagine di un pittore che ci guarda e che sta dipingendo un quadro, di cui si vede soltanto il retro; nello sfondo, poi, uno specchio riflette l'immagine di due figure che stanno per essere ritratte nel 'quadro nel quadro', ossia sarebbero i modelli del pittore all'interno del quadro; e tuttavia, quei due modelli dovrebbero essere posizionati accanto, o al posto, dello spettatore esterno al quadro di Velázquez. Al posto nostro, insomma. In tal modo, il quadro esce dalla cornice e sovrimpone allo spettatore due figure interne al quadro. Lo spettatore, ossia noi, ne rimane annullato. Il quadro ci rimpiazza, o tutt'al più, ci accosta due figure che estromette dal proprio interno.

Un effetto riprodotto, con spirito ancora più provocatorio, in *La reproduction interdite* di Magritte: un uomo, di spalle, si guarda allo specchio e lo specchio, anziché rispecchiarne il volto, rimanda l'immagine di lui di spalle: in questo caso, a mettere in movimento il quadro è la cornice interna dello specchio, che rimanda al fruitore un'immagine 'errata', mettendo il fruitore stesso in relazione dialettica con l'interno del quadro e con il suo enigmatico significato. Anche qui, sorge il sospetto

che lo specchio rimandi l'immagine dello spettatore esterno al quadro, oltre che quella di chi vi si rispecchia all'interno della cornice.

La joyciana "ineluctable modality of the visible", "ineluttabile modalità del visibile", la modalità del pensiero attraverso gli occhi, la modalità della realtà colta in lettura, diventa in Eliot la *ineluttabile modalità del pensabile, o del dicibile*, una ineluttabile modalità del mobile, sempre potenziale, come è sempre potenziale, per la scrittura poetica, quella che Joyce definisce, nello *Ulysses*, la "ineluctable modality of the audible": "la modalità ineluttabile dell'udibile".

Shut your eyes and see.

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells.<sup>11</sup> (*Ulysses*, III episodio, Proteo)

Si può ora ritornare ancora una volta, alle *Metamorfosi* di Ovidio.

Nel VI Libro, Minerva e Aracne si contendono il titolo di miglior tessitrice. Minerva rappresenta nella sua tela vari casi di alterigia umana, Aracne rappresenta invece, nella sua, vari casi di inganno divino. Vince Aracne, ma viene trasformata da Minerva in ragno, destinato a vedere la sua tela sempre distrutta.

La struttura della tela di Aracne ricorda quella stessa dell'opera di Ovidio: un accostamento di frammenti narrativi che si dipanano l'uno dopo l'altro a creare un'opera. La tela di Aracne è metafora per l'opera di Ovidio: la creazione artistica figurativa rappresenta il prodotto letterario in cui è incapsulata. E il tema dell'inganno divino rappresentato nella tela (di cui è poi vittima anche Aracne) è un tema fondamentale del resto del poema.

Lo stesso vale, nell'*Eneide*, per lo scudo di Enea, sul quale appaiono celebrati i grandi momenti della futura storia di Roma. Ma il collegamento fra Enea e la storia di Roma e l'intento celebrativo sono elementi propri di tutto il poema, e quindi lo scudo è metafora del poema in sé.

Allo stesso modo, in Eliot, l'immagine di una rappresentazione pittorica che, uscendo dalla cornice, si scrolla di dosso la

<sup>11</sup> "Chiudi gli occhi e vedrai. / Stephen chiuse gli occhi per sentire le sue scarpe schiacciare scricchiolanti relitti e conchiglie."

fissità dell'arte - o la stabilità apparente della scrittura - è metafora della poesia moderna: l'espressione artistica, dopo aver optato per l'ordine, dopo aver affermato la propria predilezione per l'immobilità rasserenante e pacificante della struttura mitica, crea una retorica della *finzione che sfugge alla finzione*, una retorica che si raffigura la prigione della cornice per rappresentarne un contenuto in fuga. Una retorica che tradisce, dell'arte stessa, l'irrefrenabile ansia di vita.

#### Opere citate

- Eliot, T.S. "Ulysses, Order and Myth." *The Modern Tradition*. Eds. R. Ellmann e C. Feidelson. New York: Oxford UP, 1965.  
 Joyce, J. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1968.  
 Ortega y Gasset, J. *Meditazioni del Donchisciotte*. Napoli: Guida, 1986.