

ADRIANO FABRIS*

La questione del tempo in *Burnt Norton* di T.S. Eliot

1. Il tema e l'approccio interpretativo.

Nel mio saggio intendo riflettere su di un punto specifico di *Burnt Norton*, il primo dei *Four Quartets* di T.S. Eliot. Il punto in questione è quasi scontato, visto che a esso è dedicata buona parte della letteratura secondaria su questo *Quartetto*. Si tratta del tema del tempo¹.

Il modo in cui ne parlerò è tuttavia diverso da come, di solito, la problematica viene affrontata. Non solo perché la mia sarà una lettura filosofica: con il rischio – consapevolmente assunto – di considerare i versi di *Burnt Norton* solo quasi un pretesto per la riflessione. Ma soprattutto perché il mio intento sarà quello di ricercare, attraverso Eliot, una possibilità diversa d'intendere il fenomeno temporale. “Diversa” qui vuol dire “altra” rispetto ai modi in cui il tempo viene concepito nel corso del pensiero occidentale: e a cui pure, attraverso il “metodo” del “correlativo oggettivo”, Eliot si riferisce in alcuni passi della sua opera².

Com'è noto, la questione della temporalità è centrale nelle fonti filosofiche di Eliot: basti pensare ad autori a lui familiari come

* Università di Pisa

¹ Un'introduzione complessiva all'opera di Eliot è offerta da Fissore (1979). Si veda anche, per lo stesso scopo ma non solo, Frye (1989). Sul tema del tempo nei *Four Quartets* si soffermano specificamente Baiardo, De Lucis (2015). Per gli scritti di Eliot in traduzione italiana il riferimento è a Eliot (2005) e Eliot (2003).

² L'idea del “correlativo oggettivo” è già elaborata da Eliot nel saggio del 1919 *Amleto e i suoi problemi*. Afferma Eliot: «Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un “correlativo oggettivo”; in altri termini, una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione» (Eliot, 2005, p. 366).

Agostino, Bergson e, sotto certi aspetti, anche a Bradley. Ciò ha indotto la critica a ritenere – facendo leva sulla scelta cristiana operata dal nostro autore, una scelta ormai consolidatasi all’epoca dei *Four Quartets*, e sulla sua predilezione di Dante, piuttosto che sulla sua conoscenza delle *Upanishad* – che il tempo di cui egli parla nella sua opera è quello concepito esclusivamente nell’ottica della contingenza e del fluire delle cose, e che viene vissuto come contrapposto all’eternità. La nostra esperienza temporale, se vuole trovar senso, risulterebbe quindi destinata al proprio superamento all’interno di una dimensione ulteriore, statica. In tale ambito sarebbe offerta quella «*stillness*», quella stabile calma grazie a cui gli affanni umani sarebbero placati: cosa che la dinamica mondana in cui siamo immersi non è in grado di fare.

Distanziandomi invece da quest’impostazione, nella mia lettura cercherò di mostrare come la stabilità – la cui acquisizione è peraltro espressa da Eliot anche con riferimento al vocabolario della mistica – risulta per lui *già insita* nel tempo, e *non trascendente* rispetto a esso. In tale prospettiva il tempo s’annuncia come l’ambito relazionale in cui tutto viene ricompreso e trova il proprio senso. Per esprimerci in altri termini, *la redenzione è già nelle cose stesse*, è contenuta nei processi da cui sono coinvolte. Basta solo che questi processi siano pensati e vissuti nel modo giusto: altrimenti, invece che la salvezza del e nel contingente, resta solo una tensione senza fine.

Insomma, stando alla tesi che voglio qui sviluppare, il contributo che, adottando il linguaggio del poeta, Eliot offre ai pensieri del filosofo consiste nella possibilità di ridefinire la nostra esperienza del tempo. Eliot lo fa, ripeto, adottando il linguaggio del poeta: indicando cioè, con parole e con immagini, quello che – se restiamo prigionieri della mentalità comune e dei modi di pensare filosofici che in essa si sono sedimentati – non siamo più in grado di vedere. Se invece riusciamo a cogliere davvero ciò che la poesia fa emergere in concreto, possiamo forse recuperare qualcosa che in certa misura già sappiamo³.

³ Alcuni riferimenti ai *Four Quartets* di Eliot, proprio in relazione al tema del tempo, si trovano già in Fabris (2016), a cui rinvio per un’elaborazione più dettagliata dello sfondo teorico presupposto da questo saggio.

2. La concezione abituale del tempo.

Che Eliot sia consapevole fino in fondo di quest'apertura di possibilità offerta al pensiero dai suoi versi non è possibile dirlo. Ne possiamo anzi dubitare. Nel suo caso si colgono infatti, prima e dopo la conversione, temi e decisioni che, se permettono di spiegare le vicende di una vita, rischiano insieme di bloccare, pur magari non riuscendoci del tutto, alcune espressioni significative che pur emergono da essa. È come la maglia di una rete: riesce a contenere, a imprigionare, ciò che vi è di più grande – la vita nel suo complesso – ma si lascia sfuggire, volutamente o meno, ciò che sembra piccolo e marginale. Forse si tratta di un esito inevitabile per chiunque, anche solo in momenti privilegiati, sia in grado di manifestare pienamente la propria creatività. Chi infatti prova a farlo sperimenta l'intreccio, e la costante oscillazione, fra ciò che vorrebbe essere e ciò che invece, nel concreto, riesce a realizzare.

Nel caso dello Eliot prima della conversione predomina come immagine emblematica di un'epoca e della mentalità che di essa è propria, l'indifferenza piatta di una *waste land*, di una terra desolata che tutto assorbe in sé e che ogni cosa appiattisce, leviga, ingloba. A quest'immagine si ricollega un'altra icona, che dice della condizione umana in tale distretta. È l'icona dell'annegato, di Phlebas il Fenicio: morto da quindici giorni, risucchiato appunto nel mare e diventato ormai parte di esso⁴.

Dopo la conversione, invece, s'impone in Eliot la scelta di un cristianesimo ufficiale, istituzionale, voluto anche a dispetto delle contraddizioni che attraversano una vita costretta ad andare in altre direzioni: magari anche a rompere il legame matrimoniale. È grazie a questo riferimento religioso che egli cerca di mettere ordine e di dar senso alle proprie esperienze, nonché di superare la cappa d'indifferenza della quale parlavo. Il risvolto letterario di tale situazione si esprime non solo in alcuni saggi, conferenze e scritti in prosa, che danno conto di un impegno anche pubblico, ma soprattutto nel dramma del 1935 *Murder in the Cathedral*⁵.

⁴ Si veda *The Waste Land*, IV, *Death by Water*.

⁵ Cfr. Eliot (2005), pp. 1299-1425.

Bisogna vedere però se da queste maglie, più o meno strette, dell'ordine cristiano qualcosa non sfugge. La mia tesi, come dicevo, è che sfuggono alcune idee non riconducibili affatto all'ortodossia. Fra queste, una concezione del tempo, una sensibilità riguardo al suo scorrere, che sono ben diverse da quelle predominanti nella mentalità comune. Di più: che si differenziano, in maniera apparentemente paradossale, dal modo in cui una certa concezione religiosa e alcune fonti dello stesso Eliot, interne al pensiero occidentale, concepiscono quest'esperienza.

Qual è questo modo? In Occidente, schematizzando molto, sono soprattutto due le linee di tendenza che emergono riguardo a tale questione. La prima fa riferimento a un'interpretazione "oggettiva" del tempo come tale, basata sulla possibilità di una misurazione di esso e tale da consentirne un uso pubblico. Si tratta dell'interpretazione che ha origine in Aristotele e nella sua lettura del fenomeno del *nyn* in *Fisica* IV, 10-14. La seconda è invece quella che si collega a un modo di vivere il tempo, per dir così, "soggettivo", interiore. È ciò che Agostino sperimenta nel libro XI delle *Confessioni*, è la concezione di un divenire che si distende come fenomeno aperto all'autoriflessione della coscienza.

Con la prima interpretazione Eliot appare inizialmente in polemica. Si tratta infatti del tempo dell'esperienza esterna: di ciò che per Bradley, l'autore su cui egli fece a Harvard la sua tesi di dottorato, risulta una semplice «apparenza»⁶. È quanto Bergson – di cui, come sappiamo, tra il 1910 e il 1911 Eliot seguì a Parigi le lezioni – rigetta come tempo "oggettivo", meramente calcolabile. Eppure ciò che non viene accettato sul piano del pensiero si ripresenta in tutto il suo aspetto attraente al livello delle immagini. È Dante colui che lo consente: il Dante del *Paradiso*, quello che mette in scena la stabilità del tempo cosmico – regolato dal movimento degli astri, garante dell'ordine nei rapporti tra i cieli e la terra –, nonché la subordinazione della sfera umana a quella istituita da un Dio trascendente.

⁶ Questa tesi fu pubblicata solo nel 1964. Si veda ora Eliot (1989). A Bradley Eliot dedicò poi anche il saggio omonimo del 1927. Il rapporto di Eliot con Bradley è analizzato da Mallinson (2002).

Che cosa emerge qui, più precisamente? Che cosa sta al fondo di queste raffigurazioni che Dante, per esempio, escogita? Vi è l'idea della necessaria separazione di tempo ed eternità, nonché il fatto che bisogna fondare quello su questa. È la realtà concepita su due piani, a due livelli, quella che qui s'annuncia. Ciò che s'impone, dunque, è un cosmo oggettivo, in cui l'essere umano si trova inserito e guadagna la sua specifica collocazione.

Quest'idea, in effetti, sta sullo sfondo anche di *Burnt Norton*, così come di altre opere di Eliot. E interagisce con l'altra, secondo cui il tempo non è inerente alle cose, ma è un modo del dispiegarsi umano. Vi è anzi un'oscillazione fra le due concezioni. Ma è la seconda che, alla fine, offre una via d'uscita, un ordine rispetto all'indifferenza della *waste land* in cui ci troviamo a vivere. A patto però di svilupparla ulteriormente.

È ciò che fa Eliot. Lo possiamo vedere analizzando le immagini da lui stesso elaborate. Attraverso di esse, e grazie alla concezione del tempo che anche in tal modo viene veicolata, la condizione umana può trovare il proprio senso. Altrimenti resta lì, al pari di quelle rose i cui petali, ormai sfioriti, marciscono nella ciotola fino a trasformarsi in polvere: come viene detto all'inizio di *Burnt Norton*⁷.

3. Il primo movimento del quartetto.

C'è infatti altro che preme e che vuol essere espresso. C'è altro che dice che la realtà non è fatta di due piani fra loro separati, e che dunque il contingente non deve per forza rimandare all'eterno per ricevere il suo senso. Il tempo può avere invece senso in sé. Ma, come dicevo, esso va pensato nel modo giusto. Di più. Dev'essere vissuto nel modo giusto. E tutto ciò bisogna esprimerlo in maniera adeguata: cercando di sfuggire alle maglie, ormai consunte, della rete intessuta dalla tradizione del pensiero occidentale.

Per verificare questa tesi è ora il momento di tentare una lettura puntuale di *Burnt Norton*. Almeno di *Burnt Norton*, in questa sede. E tale scelta non solo è possibile, ma certamente non è scorretta, anche dal punto di vista dell'analisi letteraria. *Burnt Norton*, che è stato

⁷ Per questo scritto farò riferimento anche all'edizione dei *Quattro quartetti* a cura, con traduzione e saggio introduttivo di A. Taschini, in Eliot (2010).

elaborato nel 1936, risulta infatti il primo dei *Four Quartets*; la sua composizione precede di qualche anno quella degli altri tre *Quartetti*⁸; la sua fonte è, come sappiamo, una serie di versi non utilizzati in *Murder in the Cathedral*⁹.

Il suo *incipit* è famoso: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past / If all time is eternally present / All time is unredeemable*».

Ma come debbono essere intesi questi versi? Dove va posto, in essi, l'accento? Va posto forse sul «presente»? E perché? Che cosa s'intende con questo termine? E che cosa significa, poi, essere «contenuto»? Ma, soprattutto, il riferimento al tempo presente, «eternamente presente», dev'essere considerato come un problema o come una soluzione? In sintesi: ciò che viene indicato come «eterno presente» è davvero in grado di dar senso alle cose?

Questo non sembra accadere, in verità. Non lo sembra, almeno se consideriamo le parole che, non si sa per quale scopo, «echeggiano nella mente», disturbando la polvere depositata, come abbiamo visto, «su di una foglia di rosa». Certo: nello sperimentare tutto ciò siamo immersi nel «primo mondo», il mondo dell'inganno, dove riecheggia, fuorviante, «*the deception of the thrush*»¹⁰. Ma è appunto in questo mondo, e solo in questo mondo, che l'apparenza diviene manifesta e può essere smascherata come tale.

Apparenti sono le risa dei bambini del giardino, sono le rose che sembrano guardarci, sono coloro che accolgono e che sono accolti. L'apparenza, peraltro, è il luogo secco, sterile, senz'acqua in cui ci veniamo per lo più a trovare nella vita: quello che caratterizza, di nuovo, una terra desolata. È lo spazio occupato dal laghetto: un laghetto, tuttavia, che è vuoto.

Forse, però, è bene che le cose stiano così. È bene che vi sia l'apparenza e che in essa normalmente viviamo. Infatti «il genere

⁸ Che saranno pubblicati, com'è noto, nel 1943.

⁹ Come segnala Gardner (1978), p. 39, i versi avrebbero fatto parte del commento del secondo prete dopo l'uscita del secondo tentatore. La seconda tentazione è quella di non poter tornare indietro, di non poter cambiare la scelta già fatta: una prova dell'irreversibilità del tempo. Cfr. Baiardo, De Lucis (2015), p. 61.

¹⁰ Sull'immagine del tordo eremita e sulla fonte di essa in Eliot si veda Baiardo, De Lucis (2015), pp. 78-80.

umano non può sopportare molta realtà». Da Platone a Bradley gran parte della filosofia lo sta a dimostrare. E dunque, certo: il tempo passato e il tempo futuro hanno un fine, convergono verso qualcosa, sono disposti secondo un ordine, che sono dati nel tempo presente. Ma ciò accade solo nel mondo dell'apparenza: dove tutto è desolato e dove, in fin dei conti, non si dà senso alcuno.

Dobbiamo tuttavia chiederci: quest'ambiente, la dimensione dell'apparenza, è forse un giardino? Addirittura è il giardino archetipico, quello del paradiso terrestre? O piuttosto è il giardino di tante esperienze, personali o letterarie, che trovano espressione in un'immagine concentrata, quella che rimanda a qualcosa di oggettivo e che prima o poi tutti possiamo sperimentare?

L'ambiguità fra ideale e reale, fra immaginario ed esperito, è la stessa che attraversa la concezione del tempo che, sulla scia di Eliot, a mia volta sto cercando qui di mettere a fuoco. Il tempo che risulta sempre presente, il tempo fissato in un'eternità vuota, è quello del mito (su cui un autore caro a Eliot, Frazer, aveva indagato)¹¹. Ma si tratta, sempre e di nuovo, di un tempo insensato. Si tratta di qualcosa che risulta «*unredeemable*».

Ciò che può essere redento, nella misura si riconosce che ha bisogno di redenzione, è invece il tempo reale. Il tempo reale è quello degli esseri umani: di coloro che sono sempre al di là di se stessi, che vengono spinti oltre sé, che vivono un'insuperabile sfasatura rispetto a loro stessi e al mondo che di essi è proprio. Qui emerge un altro aspetto della temporalità e un'altra dinamica prende il sopravvento. È il futuro ciò che si delinea come modo prioritario del tempo, non più il presente.

Ma il futuro va inteso non già nel senso di un avvento escatologico: sempre possibile, certo, e sempre presente in questa sua possibilità. Si tratta invece di una dimensione che – oserei dire, pur consapevole della paradossalità di quanto sto affermando – risulta *perennemente futura*, in quanto messa in opera – anzi: incarnata – in ciò che siamo e nel modo in cui siamo. Solo tenendo conto di un tale aspetto, e

¹¹ *The Golden Bough*, infatti, è un'altra fonte di Eliot e dei suoi *Four Quartets*. Sul tema del giardino e sulle assonanze di quest'immagine si soffermano dettagliatamente, di nuovo, Baiardo, De Lucis (2015), capitolo III.

andando davvero al fondo di esso, potremo comprendere l'espressione enigmatica che costituisce il tema principale del primo movimento di questo primo quartetto, il tema che viene fin da subito enunciato: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future*».

4. Il secondo movimento e il suo sviluppo.

L'apparenza del mondo, il confondersi fra loro degli elementi della realtà, lo scivolare del tutto nel niente sono subito espressi nell'immagine iniziale del secondo movimento. Aglio e zaffiri si mescolano l'un l'altro: il povero e il prezioso hanno lo stesso valore. Perciò, «nel fango», essi appaiono uguali; essi sono indifferenti.

Ma c'è pur sempre, qui, un asse di riferimento. Attorno a questo mozzo tutto ruota: terra e cielo, vicino e lontano. O, meglio, tutto danza.

Questo asse è il punto fermo del mondo. Non già *dei* mondi. Non più del mondo inferiore, che trova stabilità e pace in una realtà superiore. Perché l'asse in questione si trova invece *all'interno* del mondo stesso.

È il punto fermo di un mondo che ruota. È la relazione di corpo e incorporeo, di stasi e movimento, di ascesa e declino. È l'unificazione di passato e futuro. È l'irrompere di una *white light*, di una luce chiara nell'oscurità dell'indifferenza, nel deserto della terra desolata: è la possibilità che s'annunci «*a grace of sense*».

Qui avviene l'elevazione dell'essere umano, la sua «*Erhebung*»¹²: la possibile conquista della libertà, che è «*release from action and suffering*». Emergono certamente, in questi versi, suggestioni che rimandano alla dimensione del *samsara*, il ciclo di vita, morte e rinascita anch'esso sovente raffigurato da una ruota. Ed è da ciò che ci possiamo liberare. Ma qui c'è di più, molto di più. Continuo a insistervi: si profila, e trova sviluppo, una diversa concezione di quel tempo che interessa anzitutto il mondo occidentale.

La liberazione di cui si parla, infatti, è certamente quella che affranca da una situazione in cui passato e futuro sono incatenati fra

¹² In tedesco nel testo: con evidente riferimento agli autori del primo romanticismo.

loro in una successione lineare e irreversibile. Se tale liberazione accade, se ci lasciamo alle spalle questa idea, ci troviamo affrancati dai vincoli che sono propri dell'esistenza umana. Anzitutto dalla vecchiaia: la «*weakness of the changing body*».

Ma questa non è, in tutto e per tutto, l'idea di Eliot. Non è necessario, per ottenere questa liberazione, abbandonare la dimensione temporale. Di nuovo: la redenzione non avviene mediante un salto nell'eternità.

La *Erhebung*, infatti, non è *Aufhebung*. Non comporta un superamento, un cambio di livello, ma attiva un mutamento di sguardo. La soluzione dunque si trova proprio *nel tempo*, in un tempo nel quale – certo – passato e futuro sono collegati fra loro, ma non al modo di una successione. Si profila allora una relazione di tipo diverso. È in gioco l'esperienza di una *discronia*: una sovrapposizione e integrazione di diverse forme temporali, in cui passato e futuro sono connessi in forme molteplici e sempre nuove.

In che modo tutto ciò può accadere? È la poesia che lo fa avverare. Perché vi sia poesia, infatti, è necessario che passato e futuro siano legati fra loro, siano l'espressione di un legame dinamico in cui tutto diventa componibile. Ma dov'è che ciò si verifica, in forme proprie, concrete? Si verifica nel presente.

Il presente infatti non è il luogo di una fissazione. Non si tratta di cogliere l'attimo. Il presente non comporta un blocco nello scorrere indefinito del tempo. Esso non è fatto di "istanti" che si possono abitare, in cui si può "stare". Il presente, piuttosto, coincide con il «momento», come lo chiama Eliot.

È il momento del ricordo, in cui passato e futuro possono essere raccolti nella loro dinamicità, e recuperati, ma giammai fissati una volta per tutte. È il momento della *coincidenza*, del tocco occasionale, di ciò che è reso possibile dalla coscienza di passato e futuro. È appunto questa coincidenza che si verifica nel «momento» che di volta in volta viviamo. Grazie a essa siamo coinvolti nel tempo¹³.

¹³ Per un approfondimento delle articolazioni temporali della sfasatura, della discronia e della coincidenza, mi permetto di rinviare nuovamente a Fabris (2016), capitolo III.

Ma insieme, riflessivamente, tutto ciò lo possiamo avvertire. Dal «momento» possiamo anche distanziarci e riflettervi. Ne possiamo essere consapevoli. Lo possiamo raffigurare, lo possiamo pensare.

Riemerge qui la sfasatura che strutturalmente ci attraversa: il nostro non essere in fase rispetto a ciò che viviamo, rispetto a ciò che siamo. Perciò, proprio nel momento che ci coinvolge – nel momento della coincidenza –, non siamo mai «a tempo», non siamo mai «in tempo». E tuttavia, nonostante tutto, viviamo il tempo. Come dice Eliot: «*Time past and time future / Allow but a little consciousness. / To be conscious is not to be in time / But only in time can the moment in the rose-garden, / The moment in the arbour where the rain beat, / The moment in the draughty church at smokefall / Be remembered; involved with past and future. / Only through time time is conquered.*».

5. Il terzo e il quarto movimento.

I due ulteriori movimenti del *Quartetto* approfondiscono l'idea di un tempo inteso come successione, come movimento, come un «*time before and time after*» (secondo un'espressione usata da Eliot quasi ossessivamente). Non si tratta di una concezione adeguata. Non è una prospettiva che offre senso. Anzi, come verrà detto proprio alla fine di *Burnt Norton*, è qualcosa di «*ridiculous*». È ridicolo: neppure tragico.

Non è tragico, infatti, lo scorrere del tempo. Non è drammatica la «*transient beauty*» di cui facciamo esperienza. Semmai può essere preda della distrazione, e di una distrazione iterata, ossessiva, fine a se stessa. Come viene detto: «*Distracted from distraction by distraction*». Un tempo così inteso offre semmai il modo di discendere nell'oscurità, anche se non di raggiungerla pienamente. Qualora ciò accadesse, infatti, vi sarebbe almeno la possibilità di una purificazione.

Il «tempo prima» unito al «tempo dopo», se di essi viene accettata la dinamica, permettono insomma di fare nella nostra vita solo esperienze negative. Lo segnalano le espressioni usate qui da Eliot: *disaffection, distraction, solitude, deprivation, destitution of all property, desiccation of the world of sense, inoperancy of the world of spirit*. Lo indica l'esito del terzo movimento: il fatto che il mondo si muova, per dir così, «nell'inappetenza».

Ma forse c'è la possibilità che si apra uno scenario diverso. Lo annuncia il riferimento al martin pescatore: un chiaro simbolo religioso, nonostante tutto. Lo manifestano quei fenomeni che rompono la solitudine, l'autoreferenzialità di un soggetto incatenato all'istante, nella misura in cui essi sono sempre in relazione con altro. Ecco infatti il ruolo della nuvola, del girasole, della clematide, del viticcio e della fronda. Tali fenomeni sono infatti quello che sono solo volgendosi verso altro.

Ma che cos'è questo "altro"? Sembra anzitutto che sia qualcosa di fisso, di fermo, d'immutabile. È ferma la luce, è fermo il punto del «*turning world*», le stelle sono ferme. Ma – di nuovo – questa stabilità dipende dal loro essere riferite a una realtà ulteriore? O invece c'è un'immutabilità che già appartiene al nostro mondo, al nostro tempo, come accade per il mozzo della ruota che Eliot evocava in precedenza?

6. L'esito del quinto movimento.

La risposta – che è anche l'esito del *Quartetto* – si ha nell'ultimo suo movimento. Parole, musica: tutto si muove nel tempo. Ma ciò che vive è destinato a morire: «*Can only die*», come viene detto. C'è dunque bisogno di riguadagnare la quiete. Ma la quiete non è altrove. È proprio qui, nella nostra esperienza, finanche nell'apparenza.

Dove possiamo individuare tale quiete? Non già nelle cose, bensì nella forma e nel modello. Ed ecco emergere l'immagine del «*Chinese jar*», cioè dei disegni dipinti su di un vaso, i quali sembrano essere orientati in una qualche direzione, sembrano condurre da qualche parte, mentre al contrario sono semplici ornamenti, articolazioni del vaso stesso. Potremmo dire, meglio: sono le articolazioni del suo spazio, del rapporto di vuoto e pieno secondo cui la superficie del vaso è suddivisa¹⁴.

Ma capire questo non è poca cosa. È tutto, invece: è incontrare la stabilità, la quiete. Si tratta della quiete che è propria dello stesso divenire, considerato in quanto tale. È la struttura stessa del contingente, nel suo movimento perpetuo. È questa struttura che realizza la stabilità. Come dice Eliot: «*The stillness, as a Chinese jar, still / moves perpetually in its stillness*».

¹⁴ Si veda a questo proposito, ora, il libro di Cheng (2016).

Si tratta, più precisamente, della stabilità di ciò che non è fisso, ma che si articola in sé. È la dinamica di ciò che non trova compimento in altro, ma che dispiega se stesso e che si manifesta in quanto tale. È l'emergere di una temporalità in cui – come poi verrà anche espresso nell'*incipit* e, a rovescio, nella conclusione di *East Cocker* – «*the end precedes the beginning, / And the end and the beginning were always there / Before the beginning and after the end*».

Ecco perché «*all is always now*». Ora: nel susseguirsi delle parole che sviluppano una trama, ma che rispondono a una forma e a un modello permanenti. Ora: nella possibilità che, all'interno del deserto di senso, si levi una Parola, una Parola soltanto: «*The World in the desert*»¹⁵.

Ciò che resta infatti, la struttura vera, non coincide alla fine con il desiderio, ma con l'amore. Perché solo l'amore sperimenta il tempo e lo compie pienamente in se stesso. L'amore è coincidenza, contatto consapevole della propria limitazione, che si verifica e si avvera nel momento del tempo. L'amore, come viene detto, è «*the aspect of time / Caught in the form of limitation / between un-being and being*».

Il discorso può allora concludersi. Il *Quartetto* può terminare. Alla fine ritorna l'immagine della polvere su cui poggiavano, all'inizio di *Burnt Norton*, i petali di rosa ormai caduti. Si ripresenta il «correlativo oggettivo» del giardino. Ma, attraverso la polvere, riluce un raggio di sole, che è in grado d'illuminarlo. Dentro il fogliame del giardino si levano davvero, ora, le voci dei bambini e le loro risate. Dentro, non fuori. Tutto il resto – la relazione come successione, il passaggio da un qui a un là, la ricerca di un eterno che sia al di fuori del tempo – sono solo modi di pensare «ridicoli».

7. La filosofia di *Burnt Norton*.

Ciò che ci offre dunque Eliot in *Burnt Norton*, se lo consideriamo da un punto di vista filosofico, è un diverso modello del tempo. Si tratta di un tempo non più articolato oggettivamente in presente, passato e futuro, e neppure più pensato e vissuto secondo il modello della distensione. Al contrario, il tempo è l'ambito in cui stasi e dinamica

¹⁵ Il vocabolo ha la maiuscola. È evidente il riferimento al Prologo del *Vangelo di Giovanni*.

convivono, in cui il dispiegarsi, l'esprimersi e l'esporsi di qualsiasi fenomeno si compie all'interno di una forma che ne offre il senso, di una struttura che si esplica con e attraverso questo fenomeno stesso.

Per meglio comprendere tutto questo è necessario comunque ripensare, più in generale, il concetto di "relazione". Che non è semplicemente da intendersi come un andare oltre, come un muoversi verso un al di là, come un perdere se stessi per ottenere qualcosa d'altro. Si tratta di un'idea che condurrebbe alla perdita del senso e alla desolazione che caratterizza la nostra epoca. Relazione è invece essere sé sporgendosi verso altro e, nel contempo, essere altro proprio nel momento in cui viene realizzato pienamente il proprio sé. Relazione è diventare se stessi proprio perdendosi. D'altronde, come dice il testo evangelico: «Solo chi perde la propria vita la salverà» (cfr. *Mt* 10, 39).

In conclusione, allora, il primo dei *Four Quartets* c'introduce in una mentalità differente, ci propone un modo di pensare diverso da quello che predomina nella tradizione, almeno per ciò che concerne il nostro essere temporale. Il modo di pensare tradizionale, sia perché cerca una salvezza rispetto al divenire, sia perché intende questo divenire in un unico modo, cioè come una successione d'istanti, finisce per essere assorbito nel deserto della «terra desolata». Bisogna invece cambiare mentalità. Bisogna trasformare le categorie di riferimento. Bisogna ripensare, nello specifico, le nozioni di "tempo" e di "relazione".

Soprattutto, però, dobbiamo vivere queste stesse esperienze in maniera diversa. Il poeta, forse meglio del filosofo, ci aiuta a farlo. Perché egli usa figure influenti, comunque le faccia proprie, che c'indirizzano nella nostra ricerca. O, detto altrimenti: che versano acqua sul deserto del nostro tempo e gettano luce nell'oscurità, o quanto meno nella penombra, che lo caratterizza.

Il filosofo lavora ancora con concetti. Il poeta trasforma i concetti in immagini. Il filosofo categorizza le immagini e le fissa, laddove il poeta, però, rischia di esserne prigioniero. Entrambi, comunque, debbono percorrere le vie dell'esperienza: le vie di quell'esperienza che è loro propria. Altrimenti non sono davvero, rispettivamente, né poeta, né filosofo.

Bibliografia

- Baiardo, E.; De Lucis, F. (2015), *Dentro il mondo, oltre il tempo. Lettura dei Quattro quartetti di T.S. Eliot*, Erga edizioni, Genova.
- Cheng, F. (2016), *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, a cura di M. Ghilardi, Morcelliana, Brescia.
- Eliot, T.S. (1919), *Amleto e i suoi problemi*, in Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. a cura di V. Di Giuro e A. Obertello, Bompiani, Milano 2010.
- Eliot, T.S. (1927), *Francis Herbert Bradley*, in Id., *Opere*, trad. it. con testo a fronte a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2005, vol. I: 1904-1939, pp. 733-744.
- Eliot, T.S. (1989) *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, Columbia U.P., New York, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 47-265.
- Eliot, T.S. (2003), *Opere*, vol. II: 1939-1962, trad. it. con testo a fronte a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano.
- Eliot, T.S. (2005), *Opere*, vol. I: 1904-1939, trad. it. con testo a fronte a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano.
- Eliot, T.S. (2010), *Quattro quartetti*, trad. it. a cura di A. Taschini, Edizioni ETS, Pisa.
- Fabris, A. (2016), *RelAzione. Una filosofia performativa*, Morcelliana, Brescia.
- Fissore, V. (1979), *Invito alla lettura di T.S. Eliot*, Mursia, Milano.
- Frye, N. (1989), *T.S. Eliot*, il Mulino, Bologna.
- Gardner, V.H. (1978), *The Composition of Four Quartets*, Oxford U.P., Oxford and London.
- Mallinson, J.L. (2002), *T.S. Eliot's Interpretation of F.H. Bradley: Seven Essays*, Springer, Berlin-New York.

Abstract

In this paper a philosophical interpretation of T.S. Eliot's *Burnt Norton* is developed. The topic of this interpretation is Eliot's concept of "time". In the first *Quartet* time is conceived neither as a sequence of "moments", nor as a contingent dimension which is related to an upper, eternal level. On the contrary, according to Eliot's thought, the

same structure of time is an eternal dimension: like «the form, the pattern» of «a Chinese jar». By referring to this idea of time is possible to avoid the «waste land» of contemporary common experience.

Keywords: T.S. Eliot, Time, Philosophy, Salvation, Relation.