

## LA FUGA DI ELIOT DAL TEMPO

Non si potrebbe affrontare adeguatamente il problema del tempo nei *Quartetti* se non si seguisse, sia pure sommariamente, il progresso di pensiero e le modificazioni di sensibilità poetica che portarono Eliot dal mutilato presente di *Prufrock* alle faticose incursioni nell'intemporale della sua ultima opera poetica. Non si vuole certo ridire tutta la storia della problematica eliotiana, ma scelto il tema del tempo, così centrale in questo poeta, se ne vogliono indicare gli svolgimenti che condussero infine ad una soluzione, sia pure dogmatica, nel terzo Quartetto.

Il tempo in *Prufrock* è una catena di momenti isolati che non permette alcuna possibilità di scampo. Il momento del presente non può essere qualificato dal passato che si disintegre in una successione di momenti simili a questo, né dal futuro che si strutturerà di momenti simili a questo. Il frammento del presente, il momento isolato, si presenta come il paradigma immutabile della realtà di Prufrock, e dietro di esso non c'è sfondo. « I have measured out my life with coffee spoons »: la vita di Prufrock dovrebbe essere capace di « forzare il momento alla sua crisi », ma non lo è. Il suo problema sembra esser quello di sottrarre il momento alla catena di una addizione senza fine, o — metaforicamente — di rifiutare l'ennesimo cucchiaino da caffè. Ma Prufrock non può sfuggire al suo destino rifacendosi al passato (gli eroi che egli evoca non sono che proiezioni della sua impotenza), e quanto al futuro non gli rimane speranza: la successione di cucchiaini da caffè lo condurrà inevitabilmente alla vecchiaia: « I shall wear the bottom of my trousers rolled... ». Ed affoga definitivamente nella catena di momenti che si accumulano paratatticamente senza l'ombra di una sintassi rivelatrice. Gli è negata ogni possibilità di redenzione dalle dimensioni di passato e

futuro, perchè egli vive in un mondo che l'ha predeterminato. Prufrock è paralizzato nel presente a causa del presente.

Come altri poeti e scrittori del suo tempo, Eliot era convinto che la civiltà edificata sul Verbo avesse raggiunto la fine del suo ciclo e che tempi oscuri si preparassero quindi per l'umanità. Non c'è tempo per soffermarsi su questa prospettiva ciclica della storia, che chiamerebbe in causa, oltre a Vico, Spengler e Toynbee, ed anche altri poeti, come Yeats. Basterà osservare che se si crede in un disegno ciclico nella storia e si pensa che il ciclo presente sia al suo crepuscolo, si sarà tentati di presentare la crisi presente attraverso la prospettiva dell'intero ciclo. E' quel che fa Eliot in *Gerontion*. Il tempo considerato in *Gerontion* è ancora il presente, ma non il presente tipico, dettagliato, bostoniano se volete, di *Prufrock*. Il panorama presentato, secco e sporco e squallido, vuol rappresentare la situazione dell'umanità subito dopo la prima guerra mondiale, e tuttavia le ragioni del « dry month » e della « empty house » affondano le loro radici nel passato: l'Anno Cristiano sta tramontando, « history deceived us ». *Gerontion* è paralizzato nel presente non soltanto a causa del presente, ma anche a causa del passato.

Nel *Waste Land* il problema della crisi contemporanea raggiunge il suo punto limite, poichè allarga tanto i suoi termini in direzione del passato storico e del mito che ne risulta un'ambiguità; e cioè, è la terra desolata soltanto il presente, o non è piuttosto tutta la storia, e di conseguenza la stessa condizione umana? Eventi storici e mitiche trasformazioni sono immessi nel poemetto a misurare e definire la società moderna, che viene pertanto a ricollegarsi ai suoi archetipi più antichi: a questo punto, una redenzione *nella* storia non è più possibile. Se la storia è l'eterno ritorno dello stesso — nelle parole di Nietzsche — il problema del presente non è più distinguibile da quello del passato. Ma non è tutto. Se lo stesso sempre ritorna, il futuro non concede speranze. La figura di Tiresia lo dimostra in maniera inequivocabile. L'unico futuro che paradossalmente possa proporsi al vecchio indovino è la morte;

e bisogna ricordare l'epigrafe al poemetto in cui la vecchia Sibilla dice che la sola cosa che vuole è morire. La crisi della terra desolata, particolarmente quando si esprime nella figura di Tiresia, che ne è la coscienza, non si riferisce dunque soltanto al passato e al presente, ma anche al futuro. Ogni via d'uscita è preclusa, l'accerchiamento è completo.

Soffocato dalle dimensioni del tempo, Eliot doveva trovare nella fede una liberazione da passato e futuro. *The Hollow Men* si può considerare una poesia di transizione sotto l'aspetto problematico. Il problema del tempo non era stato risolto nella catena di momenti-cucchiaini-da-caffè di Prufrock, né nella considerazione della storia di Gerontion e tantomeno nella onniscienza di Tiresia. Non trovando soluzione nelle dimensioni del tempo, l'attenzione di Eliot si sposta verso un tempo incalcolabile in cui il riscatto è implicito, e cioè il tempo dell'intuizione artistica e dell'opera d'arte — un tempo che non accerchia, perchè non ha dimensioni, o le ha unificate in un eterno presente — e il tempo della rivelazione mistico-filosofica — un tempo che non è veramente tempo, ma è lo iato del tempo, il « time between », l'intervallo incommensurabile in seno alla successione temporale. Ad Eliot si proponeva dunque un'alternativa fra riscatto artistico e riscatto mistico: la storia della sua poesia fino ai *Quartetti* è in gran parte la storia di questa alternativa.

Il « time between » trova la sua prima espressione in *The Hollow Men*, dove un'Ombra cade nel processo dell'accadere: « Between the potency | And the existence | Between the essence | And the descent | Falls the Shadow... ». Il « time between » è il misterioso tessuto connettivo nella catena dei momenti, nelle pieghe del tempo. Definire quel « Shadow », nella poesia eliotiana, non sarà altro in fondo che « redimere il tempo », percepire nel suo spessore la presenza dell'inter-temporale. Il « time between » può considerarsi come uno dei temi centrali, se non addirittura il più importante, della sua seconda produzione, da *The Hollow Men*, dove è vagamente definito come Ombra, fino all'ultimo Quartetto dove sarà de-

finito non meno vagamente (ma bisogna ricordare tutto il processo di pensiero che ha avuto luogo nel frattempo) come « voice heard, half-heard, in the stillness | Between two waves of the sea ».

Pochi anni dopo la pubblicazione del *Waste Land*, il nuovo imperativo è già chiaro nella mente di Eliot: si trattava di « redimere il tempo », come egli stesso ebbe a dire anche in prosa in *Thoughts After Lambeth*. *Ash Wednesday* sarà il poemetto di quella redenzione, ma non c'è poesia di quel tempo che non offra almeno un fugace accenno del motivo del riscatto. Bisogna ricordare le immagini di rinnovamento che si accavalano affannosamente nella mente di Pericle per la gioia di aver ritrovato la figlia Marina nella poesia che a lei s'intitola: « This form, this face, this life | Living to live a world of time beyond me; let me | Resign my life for this life, my speech for that unspoken... ». Il ritrovamento di Marina redime il tempo di Pericle dalla successione inesorabile verso la morte. La poesia è affollata di immagini di vecchiaia e sfacelo che vengono cancellate dall'apparizione di Marina, che fa balenare al vecchio re il profilo di un'altra categoria temporale, non diretta come il tempo umano deterministicamente verso la morte.

Intento a trovare una via d'uscita nel labirinto temporale, il poeta si trova ad indagare il significato di principio e fine, o entrata e uscita, o nascita e morte; ma già negli *Ariel Poems* sembra concludere che i due termini sono antitetici solo in apparenza, ma in effetti coincidono — perchè nella nascita c'è l'ombra della morte, perchè la nascita è l'inizio di un dramma e in quell'inizio tutto il dramma è contenuto.

Ma la redenzione della terra desolata ha luogo veramente solo nella seconda parte di *Ash Wednesday*, in maniera miracolosa attraverso l'intercessione della Signora:

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree  
 In the cool of the day, having fed to satiety  
 On my legs my heart my liver...

...And God said  
 Shall these bones live? Shall these  
 Bones live? And that which had been contained  
 In the bones (which were already dry) said chirping:  
 Because of the goodness of this Lady  
 And because of her loveliness, and because  
 She honors the Virgin in meditation,  
 We shine with brightness...

Il primo verso richiama l'episodio biblico di Elia che, minacciato di morte da Jezebel, fugge nel deserto, siede sotto un ginepro e prega Dio di farlo morire. E' la stessa prospettiva della Sibilla, di Tiresia e di Simeone (nella poesia *A Song for Simeon*): l'unica liberazione dal tempo si trova nella morte. Ma attraverso il miracolo della resurrezione delle ossa — che richiama un altro episodio biblico — la condizione umana trova il suo riscatto: un riscatto naturalmente non storico ma metafisico. Si tratta di redimere il tempo, infatti, non la storia, di redimere il tempo in cui accade la storia.

Nella quarta parte del poemetto troviamo di nuovo il « time between », in forma analogica. La Vergine non appare nel concreto momento storico, ma nel tessuto segreto del tempo. E' un « time between » analogico nel senso che il « between » temporale viene tradotto poeticamente nel « between » spaziale: « Who walked between the violet and the violet? », « Who moved among the others », « Between the yews » etc.

Nella quinta parte, d'altro canto, il « time between » è la condizione della vita umana, fra nascita e morte, stagione e stagione, parole e parole; la condizione di Prufrock perso in una catena di momenti:

If the lost word is lost, if the spent word is spent  
 If the unspoken, unheard  
 Word is unspoken, unheard;  
 Still is the unspoken word, the Word unheard,  
 The Word without a word, the Word within  
 The world and for the world;  
 And the light shone in darkness...



*Quartets* (Toronto 1953), propone di leggerli non l'uno dopo l'altro, ma sezione per sezione, asserendo che, data l'analogia con la forma musicale del quartetto, ogni poemetto dovrebbe stare per uno strumento e ogni parte dovrebbe articolarsi nelle sue quattro modulazioni per offrire, per quanto possibile, una suggestione sinfonica. La tesi colpisce, ma non convince in quanto si basa ciecamente su una analogia strutturale assoluta — che assoluta non è — e non tiene abbastanza conto del fatto che se quattro strumenti possono suonare insieme quattro voci non possono parlare insieme in maniera intelligibile. Certo, MacCallum non è così ingenuo da pretendere questo, ma propone di leggere, ad es., le quattro prime parti l'una dopo l'altra più e più volte finché esse vengano ad esser presenti allo stesso tempo alla mente del lettore. Si tratta, a mio parere, di una lettura sbagliata perchè dimentica lo sviluppo tematico che cresce dalla prima all'ultima parte di un Quartetto e dalla fine dell'uno si trasmette all'inizio dell'altro.

Questo sviluppo, o direzione, risulta in un processo di liberazione dalle dimensioni di passato e futuro, attraverso molteplici scoperte delle possibilità di « fuga » nascoste nel presente: attraverso il momento della rivelazione e l'equazione ora-sempre in *Burnt Norton* (il presente dell'arte); attraverso un atteggiamento di umiltà in *East Coker* (il presente, dirai quotidiano, dell'umiltà); attraverso la giusta azione sottesa dal sempre presente profilo della morte, e attraverso il mistero dell'Incarnazione in *The Dry Salvages* (il presente dell'azione e il presente immanente del Verbo); e attraverso l'uso del paradosso, a conclusione della lunga serie di paradossi nella poesia eliotiana, in *Little Gidding* (il presente paradossale di una unificazione metafisica di tutti i contrari).

Quanto alla struttura dei poemetti, c'è un'analogia molto stretta fra *Burnt Norton* e *East Coker*, non così stretta fra i primi due e il terzo, e ancor meno fra i primi tre e *Little Gidding*. Procedendo verso una soluzione del problema del tempo, non c'era necessità di riprendere motivi non più essenziali dei Quartetti precedenti. Così, per es., le prime parti di

*Burnt Norton* e *East Coker* hanno in comune una prospettiva deterministica, che è solo implicita nella prima parte di *The Dry Salvages* ed è assente nell'ultimo Quartetto.

I *Quartetti* si muovono, dal primo all'ultimo, da una visione deterministica verso una intuizione di libertà, dal ciclo storico che avvolge in spire immemoriali eppure attualissime il fragile presente degli *uomini vuoti* al circolo metafisico che sconfigge il tempo rendendolo paradossale e riscatta la morte considerandola un inizio. Nell'ultima parte di *Burnt Norton* la liberazione finale è rappresentata dalla giara cinese dell'arte: nell'ultima parte di *East Coker* è implicita nell'inversione del ciclo temporale in un circolo metafisico ('In my end is my beginning'); nei *Dry Salvages* si profila nel mistero dell'Incarnazione; e infine in *Little Gidding* la liberazione da ogni determinismo si conclude in una ripresa di tutte le liberazioni precedenti, in un vero festival di circoli metafisici.

E passiamo a considerare il progresso di temi nei poemetti. In *Burnt Norton* il momento miracoloso dell'intuizione e dell'arte viene proposto come riscatto dall'« enchainment of past and future ». Gli ultimi versi del Quartetto sono appunto un'esaltazione di quel momento: « Quick now, here, now, always — | Ridiculous the waste sad time | Stretching before and after ». Ma nello stesso Quartetto, a chiudere la magia del « rose-garden », c'erano due versi affannosi: « Go, go, go, said the bird: human kind | Cannot bear very much reality ». Il momento della rivelazione costituisce dunque una liberazione effimera dal tempo. Ed ecco che nella prima parte di *East Coker* il tempo si sparge di nuovo in direzione del passato e del futuro ingoiando il momento isolato. Il « waste sad time | Stretching before and after » torna alla ribalta proponendo l'inesorabile disegno ciclico della vita e della storia: « In succession | Houses rise and fall... ». La fine di *East Coker*, ad ogni modo, evita il ciclo invertendolo: non più « In my beginning is my end », ma « In my end is my beginning ». *The Dry Salvages* si ricollega alla fine del secondo Quartetto per l'accento che pone sul tempo della morte, e



viene a spiegare in qual senso nella fine possa esserci un inizio. Il paradosso trova sostegno nella fede, la parola poetica nel Verbo. La fine del terzo Quartetto è dominata dal « momento » dell'Incarnazione, e di conseguenza la prima parte di *Little Gidding* investiga il mistero della « intersection of the timeless ».

Spero sia chiaro da questo breve profilo del movimento tematico dei quattro poemetti che la lettura proposta da McCallum non regge. Conviene, ad ogni modo, passare a considerare più da vicino l'ultima faticosa discussione sul tempo di un poeta che dal tempo era stato assillato fin dall'inizio.

I primi cinque versi di *Burnt Norton* ripropongono in chiave speculativa la paralisi di Tiresia di fronte all'irredimibilità del tempo della terra desolata:

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.

Se il futuro è predeterminato, se tutto il tempo è eternamente presente — se cioè un'identità perenne viene colta fra le dimensioni del tempo —, il tempo diventa irredimibile. È il tema dell'indovino, per il quale tutto il tempo è eternamente presente; un tema che va dal *Waste Land* a *A Song for Simeon*, in cui il vecchio Simeone che alla nascita di Cristo già prevede la passione e il martirio invoca la morte come unica alternativa ad una « stanchezza » senza scampo: « I am tired with my own life and the lives of those after me, | I am dying in my own death and the deaths of those after me, | Let thy servant depart... ». Ma ecco che la catena del tempo è spezzata dal momento miracoloso del « rose-garden »:

Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> I corsivi sono miei.

Non è la memoria comune, ché non c'è nulla da ricordare: nulla veramente accadde. Tuttavia, da qualcosa che non accadde (al passato) passiamo a qualcosa che miracolosamente accade (al presente):

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?  
 Quick, said the bird, find them, find them,  
 Round the corner. Through the first gate,  
 Into our first world, shall we follow  
 The deception of the thrush?

L'uccello misterioso è l'araldo della rivelazione, come altrove in Eliot: si veda ad es. la IV parte di *Ash Wednesday*. E' forse il giardino dell'Eden, il luogo delle origini, l'inizio, il tempo senza passato. Ma poiché la razza umana non può sopportare troppa realtà, quel momento di riscatto dalla schiavitù del tempo è subito perso. Credo, però, che ci sia un altro significato in questa scena, che può aiutarci a capire il primo Quartetto. Il momento nel « rose-garden » è effimero anche perchè l'immaginazione creativa (mascherata da memoria) che lo produsse non può mantenere la sua intensità al di là dello istante miracoloso dell'intuizione. Tale interpretazione darebbe conto anche di una parola che altrimenti disturba: « The deception of the thrush » sarebbe l'inganno dell'arte nei confronti della realtà. Ma vi torneremo in seguito.

La seconda parte del poemetto si svolge in una esposizione della dialettica eraclitea e nella definizione dello « still point » (espressione già apparsa per la prima volta in *Coriolan*), il punto intorno a cui girano il tempo e la storia, il punto d'intersezione dell'intemporale. Gli ultimi versi risolvono la dicotomia fra il divenire eracliteo e lo « still pont », fra il determinismo dei primi versi della prima parte e il momento del « rose-garden ». Dopo tutto, è proprio quell'« enchainment of past and future », di cui l'uomo vuole liberarsi, che rende la vita possibile. « To be conscious is not to be in time », ma afferrare l'intemporale, guardare oltre il tempo: tuttavia, per guardare oltre il tempo, c'è bisogno del tempo. Siamo tor-

nati ai versi iniziali del poemetto con una nuova consapevolezza: se è vero che passato e futuro sono incatenati l'uno con l'altro, c'è pur qualcosa oltre quella catena. Il tempo è un'inferriata sull'interno. Quindi il poeta può concludere che « only through time time is conquered ». Il primo « time » è la categoria della vita, il secondo sta per il significato del tempo, nel suo rapporto con lo « still point » e nella sua complementarietà con l'intemporale.

La terza parte tratta della condizione umana — terra desolata e uomini vuoti, « Men and bits of paper », presi in mezzo fra « time before and time after ». Al « time between » umano segue il « time between » metafisico, di nuovo definito come « still point » nella lirica quarta parte. Nell'ultima parte, l'opera d'arte, la giara cinese, si propone come un mezzo eccezionale per sfuggire alla tirannia del tempo, principio e fine, causa ed effetto:

Words after speech, reach  
 Into the silence. Only by the form, the pattern,  
 Can words or music reach  
 The stillness, as a Chinese jar still  
 Moves perpetually in its stillness...

Principio e fine, passato e futuro, non fanno presa sul dorso magico della giara cinese. La liberazione dal « time before and time after », dalla rigida consequenzialità del divenire, è stata raggiunta. Ma sarà presto respinta.

*East Coker* contraddice infatti le conclusioni di *Burnt Norton*. Il momento isolato dell'intuizione e dell'arte non sembra più un riscatto soddisfacente. Nel primo Quartetto il poeta aveva tenuto a bada il tempo per mezzo dell'immaginazione (il « what might have been » della prima parte e la giara cinese dell'ultima), o meglio del *pattern* che l'immaginazione impone al mondo. Ma tutto ciò non significava cercare un sostituto dell'eternità, piuttosto che un legame con l'eternità? *Burnt Norton* è di gran lunga il meno religioso dei *Quartetti*, poiché si riferisce al livello cristiano solo una volta

nell'ultima parte: e in quell'occasione ci presenta Cristo tentato, non Cristo trionfante, e, quel che è più, usando il solito bisticcio fra « word » e « Word », sembra servirsi del Verbo solo per dare autorità alla parola poetica che risulta la vera trionfatrice del Quartetto:

Words strain,  
 Crack and sometimes break, under the burden,  
 Under the tension, slip, slide, perish,  
 Decay with imprecision, will not stay in place,  
 Will not stay still. Shrieking voices  
 Scolding, mocking, or merely chattering,  
 Always assail them. The Word in the desert  
 Is most attacked by voices of temptation..

Nel parallelo fra la parola poetica nel mondo e la Parola metafisica nel deserto, entrambe tentate a svuotarsi del loro significato, la parola poetica acquista un valore ontologico che compete con quello misterioso del Verbo.

Ma il riscatto dalla tirannia del tempo attraverso l'intuizione artistica è troppo occasionale perchè possa risultare soddisfacente. Come sarebbe possibile infatti sconfiggere il tempo momento dopo momento per mezzo dell'immaginazione? « Only by the form, the pattern, | Can words or music reach | The stillness... », aveva detto il poeta nell'ultima parte di *Burnt Norton*; e *East Coker* nega esplicitamente l'importanza del *pattern* e presenta, nella seconda parte, la poesia più prosaica che Eliot abbia mai scritto e contiene anche una dichiarazione clamorosa: « The poetry does not matter ».

Il verso d'apertura, « In my beginning is my end... » presenta la stessa prospettiva deterministica dell'inizio di *Burnt Norton* e richiama un tema che Eliot aveva già usato in *Animula* e *Journey of the Magi*. Il tempo ripropone senza fine i termini di nascita e morte e cambiamento. « In my beginning is my end »: nella mia definizione di uomo il mio destino, nella mia nascita la partecipazione coatta ad un ciclo inesauribile. La vita umana è definita alla fine da « dung and death ». Il movimento ciclico è suggerito anche dal movimento circo-

lare della danza: « Round and round the fire | Leaping through the flames or joined in circles... », che richiama lo sfacelo degli *Hollow Men*: « Here we go round the prickly pear | Prickly pear... ».

Nella seconda parte troviamo l'esplicita negazione del valore del *pattern* e la sconfessione di *Burnt Norton*. Che succede se l'opera d'arte non si realizza, se il *pattern* non prende forma? Ed è il *pattern* un vero riscatto dal mondo transitorio, o non è piuttosto un'inconscia limitazione e falsificazione della realtà?

There is, it seems to us,  
At best, only a limited value  
In the knowledge derived from experience.  
The knowledge imposes a pattern and falsifies...

La liberazione dal movimento ciclico non si può trovare in una definizione del ciclo stesso, ma in un rifiuto di ogni definizione in una disposizione di estrema umiltà: « The only wisdom we can hope to acquire | Is the wisdom of humility: humility is endless ».

L'ultima parte di *Burnt Norton* aveva afferrato un'analogia con lo « still point » nella giara cinese, nell'arte compiuta, meraviglia di « coexistence ». *East Coker*, d'altro canto, era stato il poema non dell'accaduto, ma del perenne accadere, del dramma dell'accadere che era assente nelle espressioni compiute di *Burnt Norton* — intuizione ed opera d'arte: il dramma che ha luogo prima dell'intuizione, prima dell'opera d'arte, nelle fatiche di un artista, il dramma del « waste sad time | Stretching before and after ». L'ultima parte del Quartetto è perciò dedicata non all'opera d'arte ma alla faticosa genesi dell'arte. Come s'è detto prima, che succede se l'opera d'arte non si realizza, se l'immaginazione fallisce? Il riscatto di *Burnt Norton* crollerebbe automaticamente. Gli ultimi versi contraddicono definitivamente il primo Quartetto:

...Not the intense moment  
Isolated, with no before and after,

But a lifetime burning in every moment  
 And not the lifetime of one man only  
 But of old stones that cannot be deciphered...

Non dunque un riscatto individuale ed estemporaneo, ma la redenzione di tutta l'umanità attraverso l'esperienza dell'individuo che indaga umilmente il mondo: « Old men ought to be explorers... ». Questo sembra l'unico modo di sfuggire al movimento ciclico del tempo, di invertire lo stesso processo del divenire: « In my end is my beginning ». Dal ciclo deterministico al circolo metafisico.

« In my end is my beginning » era stato il punto d'arrivo di *East Coker*. Correlandosi a quella « fine », *The Dry Salvages* esplora il tema della morte. La morte era sempre stata un termine piuttosto ambiguo nella poesia eliotiana, potendo significare sia la morte fisica sia una morte simbolica rigeneratrice: la morte del dio negli antichi riti della Vegetazione fino al ritorno della primavera, la morte simbolica nascosta nelle pieghe del tempo per intessere con la vita il ciclo cosmico della trasformazione, la morte simbolica infine che era implicita nel processo della metamorfosi, l'incalcolabile intervallo di morte attraverso cui Filomela fu trasformata da donna in eterno usignolo. Nel terzo Quartetto la morte conserva questa ambivalenza di significato; e può esser soltanto la morte fisica oppure il « time of death » che è presente in ogni momento della vita e in cui la vita trova il suo riscatto.

Alla fine di *East Coker* avevamo letto: (non il momento isolato) « But a lifetime burning in every moment | And not the lifetime of one man only... ». E il tempo in *The Dry Salvages* si propone come durata continua non frammentabile. Con il fiume del tempo che gli scorre dentro e l'oceano del tempo che lo circonda, come può l'uomo liberarsi dell'« enchainment of past and future »? Il momento isolato dell'intuizione non ha gran valore, come s'è visto, perchè anche se trafora il tempo quello subito si rimargina chiudendo lo spiraglio. Ed ecco che allora nel tempo rarefatto del mare e della terra, un tempo più intangibile di quello dei cronometri perchè più vec-

chio, più lento e più sordo, si leva il lamento della boa — « the heaving groaner » — premonitore di sciagura e indicatore del destino umano, in versi eccezionali:

And under the oppression of the silent fog  
The tolling bell  
Measures time not our time, rung by the unhurried  
Ground swell...

Alla campana che segna disastro e morte non può rispondere che la campana dell'Annunciazione, nella seconda parte. C'è un fine per il flusso eracliteo? « There is no end but addition ». *East Coker* aveva rifiutato di dare un *pattern* al tempo, e in *The Dry Salvages* il tempo non può essere che un'addizione senza risultato. L'unico fine del tempo può trovarsi nella « hardly, barely prayable | Prayer of the one Annunciation ». Ma quale fu l'inizio del tempo? « Time the destroyer is time the preserver... | The bitter apple and the bite in the apple ». Dalla causa del tempo umano, il peccato originale, alla rendizione da esso implicita nell'Annunciazione.

« Time is no healer », se misurato dalle dimensioni di passato e futuro, che fra l'altro si confondono fra di loro come la via che sale e la via che scende di Eraclito. Il tempo si ritira nella terza parte per mostrare nel suo tessuto il « time of death », che è la presenza dell'intemporale nel presente:

Here between the hither and the farther shore  
While time is withdrawn, consider the future  
And the past with an equal mind.  
At the moment which is not of action or inaction  
You can receive this: « On whatever sphere of being  
The mind of a man may be intent  
At the time of death » — that is the one action  
(And the time of death is every moment)  
Which shall fructify in the lives of others...

L'azione dedicata a questo sotterraneo tempo della morte è la giusta azione, come il poeta dirà nella quinta parte: « right action is freedom | From past and future also », l'azione che ha luogo nel tempo ma viene strappata alla contingenza del

tempo dal metafisico tempo della morte. La morte non è qui dunque la morte-annullamento della Sibilla, ma la misura verticale della vita. E segue la preghiera, la preghiera per il presente e il tempo della nostra morte, l'Ave Maria. Non più « Pray for us now and in the time of our birth », come in *Animula*, non più « In my beginning is my end ».

Il Quartetto termina col mistero dell'Incarnazione che ha rotto la barriera del tempo redimendo l'umanità da ogni determinismo. Il vero riscatto non era stato raggiunto nel miracoloso « accaduto » di *Burnt Norton* né nel ciclico « accadere » di *East Coker*, ma è riconosciuto dogmaticamente nel metafisico « accaduto che accade » dell'Incarnazione. Da un punto di vista teologico l'eterno precipitando nel tempo ne riempie ogni momento.

In *Little Gidding* il mistero dell'Incarnazione si traduce in amore militante. Il poemetto è dominato dal fuoco, che presenta la stessa ambiguità di significato che aveva nella terza parte del *Waste Land*: è un simbolo che sta per amore o per distruzione e sterilità. Nella prima parte non troviamo né il determinismo delle prime parti di *Burnt Norton* e *East Coker* né l'inesauribile scorrere del tempo della prima parte del terzo Quartetto. Non troviamo più la dialettica di prima e dopo, inizio e fine, nascita e morte; ma quella che potremmo chiamare la dialettica irrazionale dell'intersecazione dell'intemporale che paradossalmente raccoglie e risolve in se stessa tutti gli opposti. Leggiamo, per es.: « Midwinter spring », « When the short day is brightest, with frost and fire », « In windless cold that is the heart's heat », « This is the spring time. | But not in time's covenant », etc. Questo è il modo in cui il poeta si libera infine della dialettica craclitea, traducendola in una « impossibile » unità metafisica. Allo stesso modo il poeta si libera di passato e futuro attraverso la « intersection of the timeless moment »: « never and always » è il risultato, una contraddizione clamorosa unificata al livello metafisico.

Nella seconda parte, esplicitamente Eliot licenzia gli elementi craclitei che avevano costituito l'impalcatura dei Quar-



tetti precedenti. Una volta che l'intersezione dell'intemporale era stata raggiunta e riconosciuta, non c'era più ragione di perder tempo sulla via che sale e la via che scende, dacché l'intersezione dell'intemporale è in ogni dove. L'incontro con il « familiar compound ghost » avviene appunto « at this intersection time | Of meeting nowhere, no before and after ».

La terza parte, a differenza dagli altri Quartetti, non è più la parte della terra desolata. Ancora una volta il poeta si libera di passato e futuro, e questa volta non più del passato e futuro di una singola vita, ma del passato della storia e del futuro di tutta l'umanità, attraverso un particolare uso della memoria:

This is the use of memory:  
For liberation — not less of love but expanding  
Of love beyond desire, and so liberation  
From the future as well as the past.

Un altro *pattern* viene imposto alla storia, che sarà specificato nell'ultima parte. Nella quarta il doppio significato di fuoco si manifesta. Il problema morale è un problema di scelta.

L'ultima parte è un festival di circoli, attraverso i quali il poeta definitivamente si libera dalla tirannia della causalità e del determinismo. E' una ripresa di tutti i temi che avevano attraversato i *Quartetti*, ed ogni tema diventa, per così dire, una giara cinese, affondata nel tempo eppure paradossalmente al di là delle leggi del tempo:

What we call the beginning is often the end  
And to make an end is to make a beginning.  
The end is where we start from...  
...We die with the dying:  
See, they depart, and we go with them.  
We are born with the dead...

Circoli che invertono il movimento ciclico della vita o lo evitano: e se nel disegno ciclico non si trovò risposta (vedi il *Waste Land*), in questa circolarità la risposta è misteriosamente implicita. « History is a pattern of timeless moments », leggiamo; « The detail of the pattern is movement », aveva detto

il poeta alla fine di *Burnt Norton*, ma la giara cinese « si muove perpetuamente nella sua immobilità ». Allo stesso modo, un'epoca storica è movimento, ma tutta la storia è un « pattern of timeless moments », se assunta nella prospettiva metafisica del « crowned knot of fire ». Il poema termina con il ritorno del tema del « rose-garden » :

...And the children in the apple-tree  
Not known, because not looked for  
But heard, half-heard, in the stillness  
Between two waves of the sea...

L'albero del « rose-garden » non era stato specificato all'inizio del primo Quartetto; qui alla fine viene chiamato il melo, l'albero del peccato, e la parabola umana rivela le sue origini nella sicurezza del riscatto dell'eterno.

SANDRO SERPIERI