

SAGGI

LETTURA INTERRELIGIOSA DI «BURNT NORTON»

L'amore è piú vicino a se stesso
quando «qui» e «ora» non importano piú.

T.S. Eliot, *East Coker*

Il segno meno discutibile della povertà culturale che stiamo attraversando, e da cui siamo attraversati, è, credo, la perdita della densità simbolica della realtà. Spero che questa perdita sia già desiderio e attesa di un recupero, a un grado di ampiezza culturale, di consapevolezza e di realismo, piú alto che nel passato; per intanto si traduce in perplessità, smarrimento e — nelle presunzioni ideologiche estreme — in banale tautologia materialistica di fronte alle «cose».

Anche nella coscienza quotidiana piú comune quell'immensa perdita si mantiene nascosta, e tuttavia non può non esprimersi, nell'illusione piú grande di questi anni, il (presunto) possesso dello spazio e del tempo. Se la realtà non ha spessore simbolico le «cose» (e indivisibilmente le persone) si possono accumulare, catalogandole, secondo parametri spaziali e temporali oggettivi-immutabili come strade, binari, corsie aeree, orologi, orari, «tempo reale».

A niente servono i simboli?

Secondo il concetto comune, completamente erroneo, essi sono qualcosa di astratto applicato artificialmente, convenzionalmente a qualcosa di concreto, o viceversa: il cuore simbolo dell'amore, la bilancia simbolo della giustizia, e così via; meglio la realtà nuda e cruda, si dice; e lo si dice non accorgendosi di

nominare — questa è la nostra povertà — una vertiginosa astrazione, più remota dalla realtà reale di quanto lo sia rispetto a un corpo vivo il suo scheletro. Il simbolo (*symbolon* = totalità) non è infatti qualcosa aggiunto per affinità mentale a qualcos'altro; è invece il *tutto* nell'unità-distinzione delle sue parti, sia visibili che invisibili, sia astratte che concrete, sia materiali che spirituali, e nel quale soltanto ogni parte, e le relazioni tra le parti, assumono significato.

Sembra un discorso molto campato in aria, ma è in verità il più reale, come può mostrare un semplice esempio: il saluto tra due persone, il bacio scambiato tra l'amante e l'amata, in se stessi non hanno un significato determinato; il saluto può essere di amore, di odio o di indifferenza; il bacio può essere quello di Giuda. Solo all'interno del simbolo, della totalità dell'esperienza, il camminare, l'incontro, il progetto comune, la condivisione estesa nel passato fino alla nascita, nel futuro fino alla morte, assumono il significato che li fa sufficienti e necessari alla vita. Abolita la totalità si separano, si disinnestano e si disarticolano incontro e amicizia, condivisione e progetto, amore e cammino, vita e morte.

Ed è esattamente lo stato di miseria in cui viviamo questi anni di opulenza; surrogando il cibo che ci manca con l'accumulazione nevrotica del tempo cronometrico — l'involucro/fantasma del potere, del piacere, dell'avere — e dello spazio lineare — l'involucro/fantasma del movimento, del raggiungimento, dell'appagamento.

E questo afferrare le cose e le persone convulso e inconsistente, si staglia sullo sfondo piatto, inesorabilmente immediato di un presente senza memoria e senza speranza, surrogato dell'eternità doppiamente perduta, verso il passato e verso il futuro.

Il tempo presente e il tempo passato
 Son forse presenti entrambi nel tempo futuro,
 E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato.
 Se tutto il tempo è eternamente presente
 Tutto il tempo è irridimibile.

Questo dice Thomas Stearns Eliot all'inizio di *Burnt Norton*

ton¹, il primo dei *Four Quartets*, scritto nel 1936 all'indomani di *Murder in the Cathedral* (1935) grande capolavoro del teatro moderno che si ispira strutturalmente al teatro sacro-religioso della *morality*, che è tipica espressione della cultura medievale (non a caso: simbolica), e di cui *Burnt Norton* sfrutta, non a caso, questi versi tralasciati, che riguardano il significato del tempo².

La cultura simbolica è, per sua radicale necessità, religiosa, poiché esprime il legame (*religio*) visibile-invisibile, materiale-spirituale, di tutte le cose, che determina il loro *significato*: e quest'ultimo è inseparabile da una cognizione trinitaria del tempo, in cui il presente ha senso unicamente a partire dal passato e in cammino al futuro. Altrimenti non c'è redenzione, c'è inferno, fissità (basta ricordare Dante), cioè falso presente; tempo solo apparentemente in movimento in uno spazio solo apparentemente percorso; tempo e spazio come menzogna.

Burnt Norton è il nome di una villa signorile costruita sulle rovine di una casa precedentemente distrutta da un incendio (*burnt*), che Eliot visitò nel 1934, luogo a lui estraneo ma divenuto occasione incomprensibile di intimità (per una di quelle felici inconseguenze che contrassegnano la grande poesia) con se stesso, con le sue memorie giovanili, che presto emergeranno come evocate dalle sconosciute memorie degli abitanti della casa:

Passi echeggiano nella memoria
Lungo il corridoio che non prendemmo
Verso la porta che non aprimmo mai
Sul giardino delle rose. Le mie parole echeggiano
Così, nella vostra mente.

Perché il plurale? Immediatamente prima Eliot aveva scritto:

Ciò che poteva essere è un'astrazione
Che resta una possibilità perpetua

¹ Traduzione di Filippo Donini, Garzanti, Milano 1959: *Quattro quartetti*.

² P. Ackroyd, *T.S. Eliot*, Frassinelli, Milano 1985, p. 260. È sorprendente, in questo libro, la trattazione superficiale ed evasiva dei *Four Quartets*: come se non si trattasse di un vertice della poesia moderna.

Solo nel mondo dell'ipotesi.
 Ciò che poteva essere e ciò che è stato
 Tendono a un solo fine, che è sempre presente.

Inizialmente ciò che è stato per altri, per gli abitanti di quella casa, non lo è per Eliot: è solo un «what might have been», «an abstraction»; come per gli abitanti della casa ancora esistente lo era la vita degli abitanti della precedente casa bruciata. E così i versi di Eliot, «abitati» da lui, sono inizialmente per il lettore («Le mie parole echeggiano / Così nella vostra mente») solo un ciò-che-poteva-essere.

La molteplice estraneità reciproca sembra insuperabile, eppure ha già generato una reciproca intimità («Passi echeggiano nella memoria / Lungo il corridoio che non prendemmo»).

Eliot ritrova in quella casa doppiamente estranea l'inconcepibile possibilità di collocarvi la memoria viva («creatrice», direbbe uno dei suoi maestri, Proust) della sua infanzia. Se per un attimo si chiede «a che scopo» le sue parole «smuovano la polvere su una coppa di foglie di rose», si domanda poi — ma è un invito, e sempre al plurale —

Altri echi
 Vivono nel giardino. Li seguiremo?
 Presto, disse l'uccello, trovàteli, trovàteli,
 Girato l'angolo.

Ciò che è meno nostro ci invita così a un inopinato rapporto con noi stessi e con gli altri, come in quelle associazioni mentali, apparentemente casuali, che proprio perché inattese sorprendono le nostre difese riuscendo a penetrarci profondamente. L'antica casa, la nuova casa, Eliot, la sua infanzia, il suo lettore, entrano in reciproca intimità. «Ciò che poteva essere» (la casa bruciata per i successivi abitanti, Eliot nella casa attuale, i suoi versi che il lettore non ha scritti) «e ciò che è stato» (la casa bruciata e la nuova reciprocamente estranee, la presenza estranea di Eliot nella casa e quella remota in lui della sua infanzia, la posizione esterna del lettore) «Tendono a un solo fine, che è sempre presente». La vita, la vita di tutti, è indivisibile. Ecco la spiegazione del plurale: il lettore è invitato ad entrare anch'egli nel

giardino³, come lo sono i trapassati abitanti ed Eliot con la sua infanzia memoriale.

Ma se tutto «precipita» nel presente, non si corre l'estremo rischio: che «tutto il tempo» sia «irredimibile»?

Per questo Eliot non sa a che scopo le sue parole smuovano la polvere su una coppa di foglie di rose (la rosa è simbolo di perfezione, di eternità viva o di vita eterna, come nel XXXIII del *Paradiso* di Dante e come sarà definitivamente chiaro nel finale di *Little Gidding*, sintesi dei *Quartetti*); e teme di seguire «l'inganno del tordo» «nel nostro primo mondo», quello della memoria naturale del passato, quello del tempo ancora scandito cronologicamente e perciò separato dal presente e ancor più dal futuro. E mentre non sa, l'infanzia (la sua? la loro? la nostra? Ogni infanzia, inseparabilmente) rivive; non per sostituire il presente, ma per rivelarlo.

Nel buddhismo, come già nel brahmanesimo, la coscienza della «impermanenza» di tutte le cose, che svela il senso del presente, è la chiave per liberarsi da una potentissima illusione (*avidya*, non-vedere, ignoranza), che impedisce l'illuminazione (*bodhi*); e nello Zen la fragola còlta nel presente più rischioso e mortale, è la più dolce, quella che rivela l'inganno del tempo neutralizzandone la minaccia. È anche ben noto, o dovrebbe esserlo, che quando Gesù nei Vangeli parla di «vita eterna» non intende contrapporre *altro* tempo a *questo* tempo, *altro* spazio a *questo* spazio, ma introdurre all'esperienza di un «tempo definitivo», a un'esperienza integrale, comprendente tutto il tempo del mondo ma nella *salvezza* della vita eterna: il tempo *salvato*: «il Regno di Dio è dentro / tra voi» (Lc 17, 21). Eliot aveva concluso quattordici anni prima *The Waste Land* con la triplice invocazione upanishadica «Shantih, Shantih, Shantih»: pace trascendente l'intelligenza (che non conosce nel tempo), come annotava egli stesso (interessante il confronto con «la pace di Dio che supera ogni intelligenza» della lettera di san Paolo

³ L'«hortus conclusus» biblico, il *paradeisha* iranico, il paradiso; con un preciso aggancio tra il verso 39 e il verso 28 di *Paradiso* XII di Dante, come nota Filippo Donini, *op. cit.*, p. 86.

ai Filippesi 4, 7). Ora tenta di penetrare in questa pace: per conciliare tempi e distanze di ogni esperienza umana il presente di *Burnt Norton* diventa perciò attualizzazione del passato (di ogni passato) verso il futuro.

«Essi» — direi: tutto il passato *vivo* — sono là, semplicemente, nel giardino delle rose: «Là essi erano, come ospiti nostri, accettati e accettanti». Il «laghetto prosciugato» si riempie d'acqua che riflette le loro immagini, cancellate poi dal passaggio di una nuvola: il *passare* non è più nel tempo cronologico, ma nella durata interiore. Un uccello con il suo verso scaccia dal fogliame molti bambini⁴ «Che si nascondevano, tutti eccitati, sforzandosi di non ridere».

Non è una irruzione di irrealtà, al contrario è una concentrazione insolita di realtà. Infatti: «Via, via, via, disse l'uccello: il genere umano / Non può sopportare troppa realtà». Ma la conquista è fatta: il primo *movimento* di *Burnt Norton*, nella sua progressione musicale, può riprenderne, concludendosi, l'intera trama essenziale: «Il tempo passato e il tempo futuro / Ciò che poteva essere e ciò che è stato / Tendono a un solo fine, che è sempre presente»⁵.

Il secondo *movimento* svolge il tema che il primo ha proposto in due modi estremi (il tempo in generale — un episodio dell'infanzia); lo elabora prima liricamente poi in una distensione prosastica⁶, alla ricerca poetica e filosofica del «punto fermo del mondo che ruota», «né corporeo né incorporeo», dove non c'è «né arresto né movimento». Là («non la chiamate fissità») «è la danza» che — stupenda intuizione — nella sua figura conciliando movimento e quiete riunisce passato e futuro. «Tranne che per il punto, il punto fermo, / Non ci sarebbe danza, e c'è solo la danza». Questo punto fermo del mondo, che non è un dove né un quando (come l'Empireo di Dante), è «L'intima

⁴ Ma Eliot dice che «le foglie erano piene di bambini» (*the leaves were full of children*), come disegnando un'immagine incastonata nella memoria.

⁵ «A questo serve la memoria: / A liberarci... Non meno amore, ma un'espansione / Dell'amore al di là del desiderio, e così liberazione / Dal futuro come dal passato» (*Little Gidding*).

⁶ Cf. Filippo Donini, *op. cit.*, pp. 83, 84, 86.

libertà dal desiderio pratico, / La liberazione dall'azione e dalla sofferenza, dalla spinta / Interna ed esterna», «*Erhebung* [esaltazione] senza moto, concentrazione / Senza eliminazione» — tutta l'India e la Cina del Tao passano in questi versi —; e, cristianamente, «insieme un mondo nuovo / E il vecchio fatto esplicito, capito / Nel completarsi della sua estasi parziale, / Nel risolversi del suo parziale orrore».

Ma questo *punto realissimo* del mondo, che è la sua trascendenza, non può essere attinto stabilmente nello spazio e nel tempo (perché, lo sappiamo, «il genere umano / Non può sopportare troppa realtà»), che sono l'aria respirabile dall'uomo poiché permettono «poca consapevolezza»: «la concatenazione del passato e del futuro / Intessuti nella debolezza del corpo che cambia, / Protegge l'umanità dal cielo e dalla dannazione / Che la carne non può sopportare».

Solo in quel punto fermo, dunque, il mondo ha senso compiuto e definitivo; ma solo nell'aria respirabile dello spazio-tempo si può ricordare «il momento nel giardino delle rose» e ogni altro momento «mischiati al passato e al futuro».

Così l'inappagabile concentrazione lirica dei primi versi di questo secondo *movimento*, che sovrapponevano, in un parossismo di tensione all'unità, le vecchie ferite e il sangue vivo, «La danza lungo l'arteria» e «la circolazione della linfa», il cinghiale e il veltro che lo caccia, promettendoli «riconciliati tra gli astri» — trova la sua giusta e necessaria incarnazione nella pazienza quotidiana: «Solo col tempo si conquista il tempo».

Il terzo *movimento* di ogni quartetto «è il centro di ogni poemetto e generalmente tende a riconciliare i motivi contrastanti introdotti nei "tempi" precedenti»⁷, e questo terzo *movimento* di *Burnt Norton* lo è in modo molto evidente: la potente scena iniziale, disegnata quasi da una didascalia teatrale, presenta il mondo attuale in un suo luogo simbolico, la «metropolitana» di Londra⁸:

⁷ *Ivi*, p. 88.

⁸ *Ivi*.

Questo è un luogo di disaffezione
 Tempo di prima e tempo di poi
 In una luce fioca: né la luce del giorno
 Che investe la forma di limpida quiete
 E trasforma l'ombra in bellezza passeggera
 E con lenta rotazione suggerisce permanenza
 Né il buio a purificare l'anima
 Che svuota ciò ch'è sensuale a forza di privazione
 E purga l'affetto da ciò ch'è temporale.

Il tempo cronologico non-significativo, non innestato in, e non espressivo di, alcuna tonalità o simbolo, scorre piattamente (nella *disaffezione*) «in una luce fioca», correlativo oggettivo — secondo la celebre formula eliotiana — dell'inconsistenza spirituale: «Né pienezza né vuoto. Solo un battito di luce / Sui volti tirati, logori dal tempo; / Distratti per distrazione dalla distrazione⁹ / Pieni di voglie e vuoti di significato / Tumida apatia senza concentrazione / Uomini e pezzi di carta che il freddo vento mulina, / Il vento che spira prima e dopo il tempo, / Che polmoni malati aspirano ed espirano / Tempo di prima e tempo di poi».

Questi «distratti» sono «the torpid», che nella sua traduzione Filippo Donini rende convenientemente «gli ignavi», gli ignavi danteschi «a Dio spiacenti e a' nemici sui», incapaci di luce come di tenebre (ed è immediato l'accostamento di «in una luce fioca» a «com'io discerno per lo fioco lume» di *Inferno*, III, 75); e sappiamo quanto Eliot abbia letto in profondità Dante e se ne sia essenzialmente nutrito, e quanto a buon diritto la sua poesia, più di ogni altra del secolo, possa dirsi dantesca oltre ogni paragone, per intimità: tanto che i *Four Quartets* possono leggersi come un compiuto, essenziale *Purgatorio* del XX secolo.

Il tempo della deiezione cronologica, dell'emorragia psichica, la luce fioca del prima e del poi immotivati nei non-luoghi della

⁹ Questo eccellente, potentissimo verso, ben altro che un gioco di parole «appreso alla scuola dei poeti metafisici inglesi del Seicento», come appare a Filippo Donini (*op. cit.*, p. 88), è una straordinaria sintesi: gli uomini alienati nel tempo alienato non riconoscono (*distratti*) il loro decadimento (*dalla distrazione*) per totale incoscienza (*per distrazione*).

disaffezione, non consentono un'esperienza intera del bene e del male, un maturo riconoscimento e un'assunzione di responsabilità; neppure il buio disperato, che paradossalmente rende possibile la speranza, può conoscere chi bambineggia nei confortevoli sconforti borghesi-edonistici: «Non qui il buio, in questo mondo che cinguetta».

Il buio sostanziale è un'esperienza spirituale troppo profonda: *Nirvana*, *Kenosis*, *Nada*, per essere affrontate negli inferi illusorii di una metropoli distratta, prigioniera del suo *samsara* (catena esistenziale) di inestricabili dolori-piaceri. La salvezza non è impedita, a sé e agli altri, solo da chi percorre una delle due vie (identificate in una nel detto di Eraclito in epigrafe ai *Quartetti*), quella del movimento e quella dell'astensione dal movimento; ma comunque *verso* la povertà essenziale, la passività dello spirito, l'accoglienza umile di qualcosa che verrà incontro gratuitamente, cioè per *grazia*:

Scendi più giù, scendi soltanto
 Nel mondo della perpetua solitudine,
 Mondo non mondo, ma ciò che non è mondo,
 Buio interiore, privazione
 E spoliazione d'ogni proprietà,
 Disseccamento del mondo del senso,
 Evacuazione del mondo della fantasia,
 Inattività del mondo dello spirito;
 Questa è una delle due strade, e l'altra
 È la stessa cosa, non nel movimento
 Ma nell'astensione dal movimento; mentre il mondo muove
 Pieno di voglia, sulle strade asfaltate
 Del tempo passato e del tempo futuro.

Solo *questa* discesa agli inferi solleva l'uomo interiore a una vetta ignorata.

Così nel quarto, breve *movimento*, *Burnt Norton* raggiunge, come sul filo ascensionale di una spirale, il suo «apice lirico»¹⁰. Se, come è sembrato a molti plausibilmente, ogni quartetto è

¹⁰ Attilio Brilli, in *Quattro quartetti*, cit., p. XXII.

simbolicamente legato a un elemento e a una stagione della terra, *Burnt Norton*, quartetto dell'aria e della primavera (a cui corrisponde sul piano spirituale l'umiltà) traccia in questo quarto tempo il *movimento* della variazione musicale sui temi precedentemente impostati e svolti, conducendola a ciò che nel linguaggio della musica si chiama «tenere la nota alta».

Tempo e movimento, come si danno nell'universale esperienza umana, convergono e tendono a identificarsi; ma una tale unificazione interiore comporta, all'orizzonte terrestre, un avvistamento della morte, una sospensione della continuità semi-cosciente della vita quotidiana, uno star-fuori di sé (ek-stasis, estasi) «al punto fermo del mondo che ruota», possibile solo nella danza, nella sola danza, che è musica essenziale del qui-e-dovunque, dell'ora-e-sempre:

Il tempo e la campana han seppellito il giorno,
 La nuvola nera si porta via il sole.
 Si volgerà il girasole a noi? Scenderà la clematide
 Sinuosa, si piegherà verso di noi? Vilucchi e rametti
 Stringeran forte, abbracceranno?
 Fredde
 Dita di tasso s'arricceranno
 Giú intorno a noi? Dopo che l'ala del martin pescatore
 Ha risposto luce alla luce, e tace, la luce è ferma
 Al punto fermo del mondo che ruota.

L'ora serale, i rintocchi della campana (con un evidente ricordo di Dante, *Purgatorio*, VIII, 5-6) portano con sé il buio fisico, che è figura dell'«internal darkness» in cui, già diceva il *movimento* precedente, è necessario discendere. La «nuvola nera», più decisamente di quella del primo *movimento*, che aveva cancellato le immagini riflesse sull'acqua, «si porta via il sole». Nessuna speranza in una salvezza unicamente naturale: solo così si possono capire le strane domande seguenti, shakespearianamente inquiete, e come dette da un coro (gli abitanti remoti e recenti della casa, Eliot, i suoi infantili ospiti della memoria, i suoi invisibili lettori), su un possibile futuro e di vita e di morte: sui movimenti «affettuosi» del girasole, della clematide, persino su quelli delle «fredde dita» del funebre tasso. Vita autentica e

morte autentica sono entrambe realtà impossibili se non in una dimensione simbolica (totale-spirituale) in cui non si cerca più nelle proprie limitate speranze o inquietudini l'evento che solo la più ferma sospensione delle risorse umane propizia e rende possibile; infatti «Dopo che l'ala del martin pescatore / Ha risposto luce alla luce, e tace, la luce è ferma / Al punto fermo del mondo che ruota».

La conferma di questo l'abbiamo precisamente in apertura del quinto, riassuntivo e conclusivo *movimento*:

Le parole si muovono, la musica si muove
Solo nel tempo; ma ciò che soltanto vive
Può soltanto morire. Le parole, dopo il discorso, giungono
Al silenzio.

È così dichiarata la fine, l'esaurimento di ogni speranza spazio-temporale limitata a se stessa, sia pure nella dimensione trascendentale, ma non trascendente, della memoria. Solo l'abbandono dell'io sovrastrutturato, delle sue aderenze e delle sue co-implicazioni (complicazioni) labirintiche, apre alla vera adesione dell'esperienza alla verità: là dove la quiete non annulla il movimento, la musica non annienta il silenzio, il tempo non si allontana dalla sua origine e non precede la sua fine:

Solo per mezzo della forma, della trama,
Posson parole o musica raggiungere
La quiete, come un vaso cinese ancora
Perpetuamente si muove nella sua quiete.
Non la quiete del violino, fin che dura la nota.
Non quella soltanto, ma la coesistenza,
O diciamo che la fine precede il principio,
E la fine e il principio erano sempre lì
Prima del principio e dopo la fine.
E tutto è sempre ora.

«Co-existence» (coesistenza, in senso forte) è la parola-chiave di questa chiave di volta del quartetto ¹¹.

¹¹ Cf. Massimo Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, p. 198: «Ciò che riteniamo inizio è altrettanto fine, e ciò che immaginiamo causa è

Ci vuole coraggio, oltre che acutezza intellettuale e magnitudine poetica, per affermare con tanta essenziale intransigente purezza una verità così radicale e radicalmente estranea al senso comune; per fermare l'occhio così a lungo sul mistero della semplicità.

Porta stretta dell'anima, si direbbe facilmente, e Tao dell'intelligenza, e sterminio contemplativo della logica discorsiva, in un'esperienza soprazionale che tutto l'Oriente in diversi modi ha attinto; e altrettanto facilmente si direbbe: soluzione mistica, se una montagna di occhiali ideologici e di banali accumuli pregiudiziali non deformasse l'idea dell'esperienza mistica fino ad attribuirle il contrario, o quasi, della sua universale, interreligiosa verità; e, mi permetto di aggiungere, approdo radicalmente umano a quell'inconcepibile (della sola intelligenza) punto di incontro tra religioni, credenze, fecondi dubbi e inesaurite domande, che chiama alla solidarietà e alla condivisione l'ateismo stesso.

Eliot è riuscito, già in apertura dei *Four Quartets*, e poi sinfonicamente, da una sintesi all'altra fino a quella suprema di *Little Gidding*, in una impresa «dantesca» che nella cultura di questo secolo hanno tentato con un simile successo, a mio parere, solo Franz Kafka, Henry Moore e l'ultimo Heidegger: porre la domanda essenziale e, tenendola alta contro la tentazione di rispondervi intempestivamente, mostrarne la natura di abisso umano che affonda la propria verticalità in ciò che è umano-e-più-che-umano. Dare a questa domanda il valore, l'estensione di una, anche se non intesa o condivisa dal lettore, risposta degna della domanda stessa. Rendere la domanda, comunque essa risplenda e risuoni nell'animo di chi la ascolta, degna in ogni caso di una risposta ultima.

Il quinto *movimento* punta a risolvere la contraddizione posta dal primo (il tempo in generale — un momento esclusivo di tempo) non immediatamente, ma raccogliendo e accogliendo

altrettanto effetto. [...] Ogni "inizio" è radicalmente contingente, e dunque nell'impossibilità di fondare alcunché. Unica "libertà" consiste nel *decidersi* [= separarsi] «dal "desiderare", dal volere il rapporto causa-effetto, nel riconoscerlo finalmente come quella forza di gravità che rende schiavi dell'apparente irreversibilità del tempo».

tutte le mediazioni sopravvenute durante il percorso dei *movimenti* intermedi: la sintesi non è abolizione, è ascensione al vertice per assunzione di totalità (del *simbolo*); così un monte si raccoglie nella sua vetta innalzandosi sul proprio corpo inferiore e come sormontandolo.

La scalata (klimax) avviene a partire dal congedo dalle parole che «incespicano, scivolano, periscono¹², / Marciscono per imprecisione, non vogliono stare a posto, / Non voglion star ferme». Allora alla parola (word) peritura si affianca in sostegno e salvezza la Parola (Word) «nel deserto», capace di sopportare «voci di tentazione, / L'ombra piangente della danza funebre, / L'alto lamento della chimera sconsolata»: cioè la tentazione disperante della morte, e la tentazione disperante dell'illusione sconfitta.

Ed ecco la parola della Parola, svelamento misterioso e semplice di quel klimax¹³ che mentre porta lontano e in alto conduce vicino e nel centro dell'anima, dove le memorie attendono di essere assunte/salvate come memoria del passato *perché* anche del futuro, come speranza del futuro *perché* anche del passato:

L'intrico della trama è movimento,
Come nella figura delle dieci scale.
Lo stesso desiderio è movimento,
Per se stesso non desiderabile;
L'amore è per se stesso immobile,
Soltanto causa e fine del movimento,
Fuori del tempo, e senza desiderio
Tranne che nell'aspetto del tempo
Rappreso in forma di limite
Tra l'essere e il non essere.

Allora c'è posto (spazio, tempo non più dimensionali) per ogni abitatore, abituale od occasionale, di ogni casa e di ogni

¹² Preferisco tradurre letteralmente *perish*, a differenza di Filippo Donini che propone «si guastano».

¹³ Prima di pensare, come fa giustamente Donini (*op. cit.*, p. 90), alla scala dell'unione con Dio in san Giovanni della Croce, occorre ricordarne, a mio parere, gli archetipi nell'episodio biblico del sogno di Giacobbe (*Gen* 28, 12ss.) e nel *Klimax paradeisu* («Scala del paradiso») di san Giovanni Climaco.

coscienza, gli antichi e i recenti predecessori, il bambino e l'uomo Eliot, gli antichi compagni di gioco ridenti tra i cespugli e i nuovi compagni adulti che leggono i versi della sua rammemorante conversione all'unità spirituale del mondo:

Improvviso in un raggio di sole
Mentre ancora la polvere muove
Ecco s'alza il riso nascosto
Di bimbi in mezzo alle foglie
Su, presto, qui, ora, sempre...
Ridicolo, squallido il tempo
Che prima e dopo si stende.

Unità spirituale in cui tutto culmina illuminandosi in quel verso: «Quick now, here, now, always» (Su, presto, qui, ora, sempre) che risponde a «Presto, disse l'uccello, trovàteli, trovàteli» del primo *movimento*, e che mi pare (mi si perdoni la scelta del cuore) il più bello del secolo.

L'esperienza centrale di *Burnt Norton* è la scoperta che ogni uomo, se vuole vivere, non solo continuare ad esistere per inerzia, deve vivere nel tempo e fuori del tempo ¹⁴, e che questa scoperta, incarnata nella coscienza e nell'impegno, fonda ogni senso storico, ogni contemporaneità alla propria epoca e insieme ogni libertà dai suoi limiti. Dice Eliot stesso: «[...] il senso storico implica la percezione non solo del passato in quanto tale, ma della sua presenza [...]. Questo senso storico, che è senso del non tempo come del tempo, e del non tempo e del tempo insieme, è ciò che rende un poeta cosciente, al più alto grado, del suo posto nel tempo, della sua stessa contemporaneità» ¹⁵.

È precisamente questo senso della storia, fedele e libero, oggettivo e personale (anzi, rigorosamente interpersonale) a permettere di attraversarla in ogni direzione, infrangendo l'antica schiavitù psicologica dello spazio, del tempo, della vicenda puramente biologico-individuale. A quel punto gli altri prendono il

¹⁴ Come sottolinea A. Brilli, *op. cit.*, p. XX.

¹⁵ In «Tradizione e talento individuale» (1919), cit. da A. Brilli, *op. cit.*, pp. XX-XXI.

posto di noi che siamo invitati nel loro, fino a scoprire che si tratta dello stesso luogo e dello stesso tempo, nella dimensione più reale dell'anima. Antenati ignorati dalla cronaca, bambini rimasti imprigionati nel dormiveglia della memoria, età della vita allontanatesi da noi come persone, tutto ritorna, riappare, converge. Nella rinuncia al proprio arroccato presente, nell'umiltà della spoliazione di se stessi, la realtà si affolla di immagini e di volti che erano presenti e finora solo invisibili. In questo nuovo «qui», «ora», «presto», si scioglie l'ardente e un po' astratta educazione cristiana-unitariana del giovane Eliot, fluisce la ricca teologia anglicana della sua conversione (non bisognerebbe mai dimenticare la profonda mistica anglicana della croce sviluppata nei secoli diciottesimo e diciannovesimo), riappaiono le esperienze mistico-orientali della *Waste Land* — come sarà più evidente di lì a poco in *The Dry Salvages* —; la sintesi, per nulla sincretistica, di profondità religiosa e abissi umani tocca la semplicità dell'incarnazione dello sguardo spirituale nello sguardo culturale, che è *traditio*, tradizione, consegna, dono.

Su, presto, qui, ora, sempre... Può veramente dirlo chi non cerca più di possedere la propria anima, e per questo la trova, riflessa e moltiplicata in ogni destino ¹⁶.

GIOVANNI CASOLI

¹⁶ «Noi moriamo con quelli che muoiono: / Ecco, essi partono, e noi andiamo con loro. / Noi nasciamo con i morti: / Ecco, essi tornano, e ci portano con loro» (*Little Gidding*).