

ASPETTI E SIGNIFICATI DELLA *FAMILY REUNION* DI T. S. ELIOT

Follow the Furies.

Fin dal suo primo tentativo in campo drammatico Eliot mostrò di essere dominato da un motivo che poi gli si ripropose incessantemente. Tale motivo risulta chiaro dall'epigrafe preposta al suo *Sweeney Agonistes* — la cui redazione risale al 1926-1927 — che è per l'appunto una citazione dalle *Coefore* di Eschilo (« Voi non le vedete, no, ma io le vedo »). Tale e quale lo ritroviamo in bocca a Harry, il protagonista di *The Family Reunion*, che con la sua prima battuta, nella quale ripete la frase di Eschilo, si riporta a quel primo nucleo d'ispirazione, all'idea ossessionante della colpa. In termini della genesi psicologica del dramma di cui ci accingiamo a trattare, il persistere di tale motivo ed il suo riproporsi attraverso anni ed anni di attività poetica e di pensiero è assai significativo né può spiegarsi semplicemente con il riferimento al mito greco (integrato poi dal concetto cristiano di peccato e redenzione), ché tale elemento ci appare più che altro come l'occasione che favorì la cristallizzazione di qualcosa che era già inerente all'animo dell'autore e che motiva la scelta di tali temi e il lungo indugio del poeta su di essi.

Il senso della colpa è, probabilmente, fra le componenti del mondo spirituale di Eliot, quella che più decisamente ci riporta ai suoi punti di partenza e che meglio ci permette di riferirlo — almeno per certi aspetti — alla sua terra d'origine. Non si vuole qui certo presentare di nuovo la questione oramai ovvia dell'immenso influsso, ancor oggi perdurante, del pensiero puritanico-calvinista sulla sensibilità della nazione americana, influsso che continuamente deve essere tenuto presente per spiegare convenientemente gli atteggiamenti e le soluzioni di tanta letteratura nord-americana.

Non appare tuttavia gratuita l'inserzione, cui qui si fa soltanto cenno, di certi strati dell'animo di Eliot su quel fondo comune di coscienza puritana, ossessionata dalla nozione della colpa inelut-

bile che ancor oggi è parte dell'eredità comune dell'americano¹. Sarebbe importuno ed inopportuno cercare di andare oltre a questa generica asserzione (data del resto con tutte le possibili riserve e per nulla presa come motivo essenziale o anche soltanto come punto di partenza in questo studio) e l'accento ora fatto, restando generico e deliberatamente privo di ogni riferimento puntuale, vuole soprattutto indicare l'esistenza del problema dei moventi intimi che determinarono la scelta del tema di centro della *Family Reunion*.

Secondo J. Isaacs² il titolo che originariamente Eliot aveva destinato al suo dramma era *Follow the Furies*. Tale titolo esprimeva il capovolgimento — che in effetti troviamo attuato nella definitiva redazione della *Family Reunion* — della situazione posta dal mito greco, il superamento, insomma, delle soluzioni suggerite dalla concezione di vita dell'antichità pagana ottenuto (mediante l'innesto su quello stesso ceppo di motivi dedotti dal cristianesimo) attraverso un vero e proprio rovesciamento di fronte per cui le Eumenidi implacabili diventano messaggeri divini, trasformandosi in splendidi angeli: la colpa, accettata nel suo vero senso di coscienza, diviene la guida stessa verso la salvezza.

What we have written is not a story of detection,
Of crime and punishment, but of sin and expiation.
(II, 2, p. 104)

precisa Eliot per bocca di Agatha (spesso egli si identifica infatti con questo personaggio) dandoci così chiaramente la chiave per intendere la direzione per cui egli si è mosso al fine di risolvere l'impasse del suo ossessionante modo di sentire il peso di una trasgressione ancestrale che resta purtuttavia la prima molla del meccanismo drammatico della *Family Reunion*.

Intorno a tale elemento — all'ossessione di una colpa che è ad

¹ Del resto Eliot, che conosce a fondo il proprio mondo spirituale, riconobbe apertamente l'esistenza, nel suo animo, di tali « correnti ancestrali » quando scrisse di « anyone like myself, who combines a Catholic cast of mind, a Calvinistic heritage, and a Puritanical temperament... » (cfr. *Goethe as the Sage*; in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957. Il saggio citato è del 1955).

² *An Assessment of Twentieth Century Literature*, London, Secker and Warburg, 1951, p. 149.

un tempo collettiva e personale — si organizzarono via via vari altri elementi che si conglomerarono con quello spunto originario (che aveva preso forma e consistenza nella dimensione segnata dal mito di Oreste) adottati come estensione del mito stesso o come soluzione di esso in altra chiave.

Già da *Ash Wednesday* il pensiero cristiano si era imposto decisamente (come soluzione della situazione altrimenti irresolvibile della *Waste Land*) ed aveva permeato tutta l'opera di Eliot da quel momento in poi. E abbastanza sintomatico è il fatto che il motivo dominante del poemetto — si veda ad esempio il titolo — era quello dell'espiazione, della penitenza. In altri termini il cristianesimo di Eliot (che è poi lo stesso di Harry) pare più d'ogni altra cosa preoccupato di risolvere il problema della colpa e parte pertanto da posizioni negative. Come giustamente osserva S. Holroyd, il tema della penitenza e dell'espiazione « entered his [Eliot's] work partly because it entered his life and partly because he had come round to accepting the Christian view of man as a 'wretched creature who can yet apprehend perfection' ...and that he could only do through 'prayer, observance, discipline, thought and action.' »³

Dalla rievocazione di quella che dovette essere un'esperienza personale profondamente sentita, almeno intellettualmente, nasce la dialettica essenziale del teatro di Eliot (per lo meno da *Sweeney Agonistes* fino a *Cocktail Party*). In direzione analoga muoveva, del resto, molto teatro contemporaneo. Almeno come ambizione ci si andava interessando — nelle parole di O' Neill — « in the relation between man and God ». Se si pensa che, nel breve giro di undici anni — dal 1931 al 1942 — tre autori dell'importanza e dell'autorità di O' Neill, Eliot e Sartre ripresero il mito di Oreste (da *Mourning Becomes Electra*, al nostro dramma, a *Les mouches*); se si pensa che nello stesso anno che vide la prima rappresentazione della *Family Reunion* Yeats aveva trattato il tema del peccato e dell'espiazione ricorrendo, in maniera meno scoperta eppure non meno evidente, ad una situazione egualmente rilevata dal medesimo mito e utilizzata nel breve ed intensissimo *Purgatory*, non si potrà ritenere casuale

³ S. HOLROYD, *Emergence from Chaos*, Boston, Houghton, Mifflin, 1957, p. 205.

la scelta di Eliot ma anzi se ne dovrà sentire tutta la urgenza e la validità di rappresentazione connessa all'esigenza di una generazione o di un'epoca oltre che ad una crisi personale.

* * *

Un'attenta lettura del testo della *Family Reunion* ci permette di stabilire alcuni nessi con contemporanei o predecessori che contribuiscono a chiarire le intenzioni dell'autore e ad arricchire il significato del suo scritto.

La situazione di Harry, che torna a casa dopo otto anni di assenza, che torna a casa per affrontare se stesso, il suo passato ed il passato della sua famiglia, non può non richiamare alla mente uno degli ultimi racconti di Henry James, *The Jolly Corner*, che descrive il ritorno di Spencer Brydon alla casa natia dopo trentatré anni di permanenza in Europa. La situazione di Harry coincide — almeno ad un livello — con quella di Spencer Brydon; e un palese richiamo al titolo del racconto jamesiano ci toglie ogni dubbio circa l'esistenza di una relazione fra i due testi:

Yes. I mean that at Wishwood he will find
Another Harry
. down the corridor
That led to the nursery, round the corner
Of the new wing, he will have to face him —
And it will not be a very *jolly* corner.

(I, I, p. 18)

Le soluzioni delle due vicende divergono, poi, ampiamente, ed Eliot sembra aver sentito e voluto rendere soprattutto certe atmosfere, certi stati d'animo e certi presentimenti di una realtà nascosta dietro le apparenze del vero quotidiano che Harry condivide per l'appunto con Spencer. Misteriose presenze fantastiche sono avvertite da tutti e due⁴, ambedue si accorgono con stupore del completo sov-

⁴ Cfr., per es.: « Oh, ghosts — of course the place must swarm with them! » (H. JAMES, *The Short Stories*, selected and edited by C. Padman, New York, The Modern Library, 1945, p. 612) con « one is still alone / In an overcrowded desert, jostled by ghosts. » (I, I, p. 50).

vertimento avvenuto in loro di tutti i valori essenziali⁵, e così via. Eliot ricavò alcuni tratti della psicologia di Harry dal personaggio jamesiano; probabilmente senza tale influsso l'attonita figura creata da Eliot, così ricca di trasalimenti, di « passaggi di tono » e di illuminazioni avrebbe avuto qualche risonanza di meno al suo attivo.

A certe concomitanze con O'Neill si è già fatto cenno: *Mourning Becomes Electra* tratta lo stesso tema partendo dalla stessa fonte (il mito greco) e seguendo, esteriormente, lo stesso criterio; il criterio, ovvio peraltro, dell'adattamento dell'antica leggenda in termini di moderna attualità: un esperimento rischioso sempre e del quale Eliot rimase in fondo scontento anche se certamente le soluzioni formali da lui prescelte lo misero meglio in grado di superare la difficile prova. Il raffronto dei due drammi, malgrado tale somiglianza, resta del tutto infruttuoso data l'antipodia dei punti di partenza, dei metodi e dei mezzi espressivi cui rispettivamente i due scrittori fecero ricorso.

Più interessante è certamente il raffronto con un altro dramma di O'Neill, il celebre *Strange Interlude*. In *The Family Reunion* T.S. Eliot attua una soluzione arditissima del « parlato » di molti suoi personaggi nel tentativo di comunicare quanto più possibile della molteplice complessità della loro vicenda. Quasi ogni battuta oscilla continuamente fra l'espressione convenzionale, di ogni giorno, ed un tono sostenuto e scorciato che si risolve nell'immagine, nella suggestione musicale e che si affida all'intuizione. Eliot aveva programmaticamente rinunciato alle soluzioni proposte dalle varie scuole di « teatro poetico » (sia in prosa che in versi) a lui precedenti e contemporanee: aveva rifiutato il riserbo del teatro del silenzio e l'impetuosità visionaria dell'espressionismo, ma non li aveva dimenticati anche se si era avviato, sempre più decisamente, verso una dizione « naturale ». Pure, posto nella necessità di rivelare sulla scena i molteplici piani dell'azione, aveva attuato una contaminazione che per l'appunto O'Neill aveva sperimentato nel suo dramma, lasciando che

⁵ Cfr. « He missed what he would have been sure of finding, he found what he would never have imagined... » (H. JAMES, *op. cit.*, p. 634), con: « The things I thought were real are shadows, and the real / Are what I thought were private shadows. » (II, 2, pp. 106-7).

il discorso fluttuasse continuamente fra i toni netti e semplici della normale conversazione e quelli sfumati e visionari della *trance* che rivela gli intimi trasalimenti e il senso e la portata di essi.

L'ammirazione di T. S. Eliot per Yeats è nota; nel suo saggio sul grande poeta irlandese Eliot parla in termini di alta lode del suo dramma *Purgatory* (1939). Tali menzioni, come fece notare lo stesso Eliot nel suo saggio intitolato *The Frontiers of Criticism* (1956), sono sempre assai significative in quanto i saggi costituiscono quasi note all'opera poetica e sono « a by-product of [his] private workshop; or a prolongation of the thinking that went into the formation of [his] own verse »⁶. Delle affinità tematiche esistenti fra i due drammi si è già accennato: nelle parole del Vecchio — il protagonista nel dramma di Yeats — la vicenda tratta di

The souls in Purgatory that come back
 To habitations and familiar spots
 Re live
 Their transgressions, and that not once
 But many times; they know at last
 The consequence of those transgressions
 Whether upon others or upon themselves⁷.

A parte il fatto che Yeats non dà una soluzione (la sua soluzione è che « the dream must end »), i versi ora citati possono leggersi addirittura come un sommario della vicenda di Harry in *The Family Reunion*. In *Purgatory* Yeats fa perno sulla dimensione temporale in modo non dissimile da Eliot: il Vecchio rivive la colpa che è all'origine della sua pena, assiste da spettatore agli eventi della serata del suo concepimento — maledetto come quello di Harry — e quella presa di coscienza del passato della sua famiglia (epperciò suo) determina il suo atto presente e l'espiazione; non diversamente Harry che per mezzo di Agatha acquista il senso del proprio passato e del passato della sua famiglia e solo allora è posto in grado di trasformarsi nell'« uccello inviato in volo attraverso le fiamme del purgatorio ».

⁶ In *On Poetry and Poets*, cit., p. 106.

⁷ W. B. YEATS, *Collected Plays*, London, Macmillan, 1952, p. 682.

I rapporti fra il dramma eschileo e *The Family Reunion* sono individuati dallo stesso T. S. Eliot laddove egli riconosce che il difetto fondamentale « was in a failure of adjustment between the Greek story and the modern situation ». Egli soggiunge, per chiarire ulteriormente la propria idea, « I should either have struck close to Aeschylus or else taken a great deal more of liberty with his myth »⁸.

Ed effettivamente non mancano i suggerimenti che, di tanto in tanto, sembrano permettere un riferimento di certe situazioni e di alcuni personaggi del dramma di Eliot al mito greco; seguendo quel filo e cercando di svilupparlo ci si accorge però che esso resta ad un tratto interrotto e quasi lasciato a mezz'aria. Si deve allora cessare di intendere episodi e personaggi nel senso del mito e, in certo modo, ridimensionare la propria interpretazione e ricondurla su di un altro piano, rifiutando quindi implicitamente la precedente lettura delle intenzioni del poeta. Nel suo complesso, insomma, il riferimento al mito di Oreste — che è imposto dall'autore con mezzi palesi e addirittura vistosi (la citazione dalle *Coeefore* e la presenza delle Eumenidi in scena) — si rivela dispersivo e improduttivo specie per lo spettatore che si trova ad un certo punto privato di certi fili conduttori sui quali aveva fatto conto.

Eliot complica, e duplica quasi, i personaggi dell'*Oresticide* e la loro problematica: Harry è Oreste, come Oreste ha il compito di uccidere e di spiare; ma la sua colpa precedente — reale o fantastica non importa — verso la moglie misteriosamente morta non trova riscontro nella situazione interiore del prototipo eschileo. Assai ambiguo è, poi, il rapporto degli altri personaggi della *Family Reunion* con quelli della leggenda degli Atridi: Amy ha certamente alcuni tratti della figura di Clitennestra, e come quest'ultima dovrà essere sacrificata; ma in effetti fu il padre di Harry a meditare l'assassinio ed a perpetrare l'adulterio, ed Agatha partecipa insieme dei caratteri di Egisto, per aver causato l'adulterio, e di Elettra, per aver salvato Harry-Oreste dalla morte e per essere colei che, rendendolo edotto dal passato, lo spingerà al riscatto delle colpe della famiglia.

⁸ *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 84.

I rapporti, insomma, sono complicati e discontinui e conviene limitarli — per non rischiare un'interpretazione arbitraria e troppo intricata — al semplice tema, apertamente definito dall'autore nel corso del dramma, del peccato e dell'espiazione: il peccato e il bisogno di un'espiazione sono presenti in ciascuna delle figure di rilievo del dramma di Eliot.

L'identificazione di Harry con Oreste ci si propone subito all'atto della sua comparsa in scena: le sue parole sono le parole di Oreste,

No, no, not there. Look there!
Can't you see them? You don't see them, but I see them,
And they see me.

(I, I, p. 25)

Ma sono anche, come si è detto, le parole che fanno da epigrafe al primo tentativo apertamente drammatico di Eliot, sicché si è portati a stabilire anche un nesso con una figura di *Sweeney Agonistes* (e si può pensare a Doris, ma senza molto frutto dato lo stato del testo).

In quanto Oreste egli deve sacrificare ed espia. Ma prima deve non solo sapere, ma comprendere ciò che confusamente sente, reinterpretare il suo passato ed il passato della famiglia per potersene assumere consapevolmente le colpe. La sua crisi è in questa ricerca, dalla quale deriva, poi, la sua nuova condizione che è condizione di espia se non di redentore. Harry trova dunque il suo prolungamento in Celia⁹. Agatha, sua guida fino alle soglie del « giardino delle rose », lo definisce apertamente in questo senso:

You are the consciousness of your unhappy family
Its bird sent flying through the purgatorial flame.

(II, 2, p. 105)

⁹ Il collegamento Doris-Harry-Celia si giustifica ampiamente anche su basi testuali. Basteranno all'uopo le tre citazioni seguenti:

« SWEENEY — You'll be the missionary!

You'll be the little seven stone missionary! »

(*Fragment of an Agon*; in *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1949, p. 126):

« AMY — Harry is going away — to become a missionary. »

(*The Family Reunion*, II, 3, p. 124);

« LAVINIA — ... What was Celia doing in Kiakanja? »

« ALEX — She had joined an order. A very austere one. »

(*The Cocktail Party*, London, Faber and Faber, 1954, p. 154).

Sotto tale aspetto la vicenda di Harry ripete, quasi, il viaggio di Dante attraverso i due regni della pena verso il regno della grazia. E perciò Agatha è Elettra sul piano del mito eschileo, ma è anche Virgilio — personaggio guida ma con i suoi limiti invalicabili — sul piano, per così dire, dantesco o se si vuole cristiano (Harry è « the Christian hero »)¹⁰.

Negli anni seguenti a *The Family Reunion* Eliot torna più volte sulle figure di Virgilio e Dante e le utilizza spesso come elementi simbolici.

... The great ghost who guided Dante's pilgrimage: who, as it was his function to lead Dante towards a vision he could never himself enjoy, led Europe towards the Christian culture which he could never know...¹¹

It is ultimately the function of art, in imposing a credible order upon ordinary reality, and thereby eliciting some perception of an order in reality, to bring us to a condition of serenity, stillness, and reconciliation; and then leave us, as Virgil left Dante, to proceed toward a region when that guide can avail us no farther¹².

It seems to me that the place which Dante assigned to Virgil in the future life, and the role of guide and teacher as far as the barrier which Virgil was not allowed to pass, was not capable of passing, is an exact statement of Virgil's relation to the Christian World... we... feel ourselves, with Virgil, to be moving in a kind of emotional twilight. Virgil was, among all authors of classical antiquity, one for whom the world made sense, for whom it had order and dignity, and for whom, as for no one before his time except the Hebrew prophets, history had meaning. But he saw denied the vision of the man who could say: Within its depths I saw ingathered, bound by love in one volume, the scattered leaves of the universe »¹³.

¹⁰ Nel senso dato da Eliot alla frase quando egli la usa riferendola ad Enea: « There is in Aeneas a virtue — an essential ingredient in piety — which is an analogue and foreshadow of Christian humility... Aeneas' end is only a new beginning; and the whole point of the pilgrimage is something which will come to pass for future generations... He is, in fact, the prototype of a Christian hero. For he is, humbly, a man with a mission; and the mission is everything ». (*Virgil and the Christian World*, in *On Poetry and Poets*, cit., pp. 127-8). Basterà confrontare *The Family Reunion*, II, 2, p. 105, con il passo ora citato per avere conferma dello stretto rapporto esistente fra Enea e Harry in quanto « Christian heroes ».

¹¹ *What is a Classic?*, in *On Poetry and Poets*, cit., p. 70.

¹² *Poetry and Drama*, id., p. 87.

¹³ *Virgil and the Christian World*, in *On Poetry and Poets*, pp. 130-31.

La relazione fra i luoghi citati è evidente e, per chi conosce la compattezza e, per così dire, la circolarità del mondo interiore di T. S. Eliot e la polivalenza dei suoi riferimenti, il rifrangersi, quasi, di essi su varissimi piani, non dovrebbe sembrare azzardato affermare che Eliot ripeteva in questi luoghi una situazione già realizzata drammaticamente nelle figure di Harry ed Agatha e nei loro rapporti. È infatti il dialogo con Agatha che consente a Harry « a different vision » (e cioè « the perception of an order in reality ») che lo porta ad uno stato « of serenity, stillness, and reconciliation » (« I feel happy for a moment », dirà Harry; e dirà: « Now I see I might even become fonder of my mother »; ed ancora: « this is the first time that I have... come into a quiet place »)¹⁴.

Agatha svolge dunque per Harry la funzione che Virgilio attua per Dante; e le parole del Virgilio della *Commedia*:

Il temporal loco e l'eterno
veduto hai, figlio, e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno.
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
io tuo piacere ormai prendi per duce:
fuor se' dell'erte vie, fuor se' de l'arte.

(*Purgatorio*, XXVII, vv. 127-32)

sono probabilmente sotto quelle di Agatha che, avendo accompagnato Harry fin sulla soglia del « giardino delle rose », lo abbandona ormai a se stesso dovendo restare « nel territorio neutrale, fra due mondi » (il moderno purgatorio di Eliot):

I only looked through the little door
When the sun was shining in the rose-garden:
And heard in the distance tiny voices
And then a black raven flew over.
And then I was only my own feet walking
Away, down a concrete corridor...

(II, 2, p. 107)

¹⁴ II, 2, pp. 105, 106 e 109.

La missione per lei è finita: oramai Harry « must follow the bright angels » che corrispondono all'« anima... di me più degna » (*Inferno*, I, v. 122) nella frase di Virgilio.

Questa considerazione ci porta ancora oltre aggiungendo un altro piano di riferimento (quasi si direbbe un altro piano allegorico) alla situazione reciproca di Agatha e Harry. Il loro rapporto simboleggia anche il rapporto che vige fra la poesia e la piena realizzazione della vita spirituale (si veda del resto la citazione dal saggio *Virgil and the Christian World* data più sopra). Il poeta serve ad interpretare il mondo, a definirne le dimensioni ed a conferirgli un ordine interno che ne chiarisce il significato; serve anche ad indicare la strada verso un mondo più alto, ad indicare almeno, o ad implicare, l'esistenza di tale strada. Qui cessa la sua funzione e in ciò è il suo senso: nel facilitare la missione dell'eroe cristiano; è la funzione di Agatha e Mary verso Harry; è la funzione di Reilly e Julia verso Celia:

And when I say to one like her
 'Work out your salvation with diligence', I do not
 understand
 What I myself am saying¹⁵.

Celia e Harry parlano la stessa lingua, dicono le stesse parole: per tutti e due ad una fase di fuga, di malattia e di disperazione segue la visione improvvisa di una soluzione che serve a riscattare se stessi e gli altri per mezzo dell'espiazione.

I feel quite happy, as if happiness
 Did not consist in getting what one wanted
 Or in getting rid of what can't be got rid of,

(II, 2, p. 105)

¹⁵ *The Cocktail Party*, II, 1, *ed. cit.*, p. 131. Agatha è soltanto saggia — non « wordly wise » ma « wise » — perché fornita di quella dote che Eliot descrive nel suo saggio su Goethe: « Wisdom is a native gift of intuition, ripened and given application by experience, for understanding the nature of things, certainly of the human heart. In some men it may appear fitfully and occasionally, or once in a lifetime, in the rapture of a single experience beatific or awful » (*Goethe as the Sage*; in *On Poetry and Poets*, p. 221); si confronti con quanto Agatha dice di se stessa in II, 2, pp. 102-111.

dice Harry; e Celia:

It's not the feeling of anything I've ever *done*
 Which I must get away from, or anything in me
 I could get rid of —

 And I feel I must... *atone* — is that the word? ¹⁶

Harry e Celia (e, prima — ma in altro senso — Becket e Doris) sono i mistici, coloro che dalla disperazione e dall'aridità sanno trarre il coraggio per la decisione che guida alla salvezza, che nella disperazione già presentano la gioia della fede. Quando Eliot parlò dei *Pensieri* di Pascal, nel 1931, cominciò fin d'allora a delineare, interpretando il grande mistico francese, la figura dell'eroe cristiano:

His despair, his disillusion, are, however, no illustration of personal weakness; they are perfectly objective, because they are essential moments of the progress of the intellectual soul; and for the type of Pascal they are the analogue of the drought, the dark night, which is an essential stage in the progress of the Christian mystic... His despair... was a necessary prelude to, and element in, the joy of faith ¹⁷.

Con questi riferimenti — numerosi ma necessari — si precisa anzitutto la « gerarchia » dei personaggi della *Family Reunion*: troppo spesso, infatti, si fa riferimento ai quattro personaggi principali del dramma ponendoli sullo stesso piano: al contrario essi appartengono per l'appunto a piani diversi. Amy vive nel mondo puramente umano della banale realtà transitoria ed effimera dei fatti e delle cose; Agatha e Mary sono collocate in una zona intermedia fra quel sordido mondo e il mondo della rivelazione, Harry trasmigra, diretto al mondo più alto e partendo dall'infimo, attraverso quello intermedio. Amy è cieca e solo alla fine percepisce un barlume di verità (« At my age, I only must begin to apprehend the truth » — II, 3, p. 126); Agatha e Mary vanno errando fra i due mondi e « osservare e attendere » è il loro compito (II, 3, p. 120). A loro manca, come a Virgilio, il primo dei due elementi necessari alla salvezza: « freewill of the

¹⁶ *The Cocktail Party*, II, 1, p. 121.

¹⁷ *The Pensées of Pascal: in Essays Ancient and Modern*, London, Faber and Faber, 1945, p. 154.

natural effort and ability of the individual man and also supernatural grace... are both required, in cooperation, for salvation»¹⁸.

Questo primo gruppo di riferimenti ci consente di delineare alcuni dei punti di passaggio obbligati della *Family Reunion*: dai molteplici raccordi che il rapporto Harry-Agatha ci consentirà, si ricavano anche i vari piani su cui va riferita l'azione drammatica per poter essere giustamente intesa.

* * *

What Aristotle and others say is secondary.

Il sipario si leva, all'inizio del dramma, sul salotto di Wishwood, la gelida dimora di un'antica famiglia nel nord dell'Inghilterra; l'azione si conclude, nel secondo atto, nella biblioteca¹⁹: l'unità di luogo viene pertanto rigorosamente osservata. Quando Lady Amy Monchensey pronuncia la sua prima battuta sono circa le sei e mezzo di una sera di marzo, quando Agatha profferisce le ultime parole dell'ultima scena sono circa le nove e mezzo: anche l'unità di tempo viene rispettata e, a parte il pranzo, che si svolge durante l'intervallo fra la prima e la seconda parte, la durata dell'azione drammatica coincide esattamente con quella naturale della vicenda rappresentata. Dal momento in cui Harry compare in scena — alle sette meno venti — fino alla fine, egli resta al centro della vicenda che si sviluppa in ragione di lui: l'unità d'azione non viene guastata da diversioni su altri personaggi, su episodi accessori o da mutamenti di tono o di accento che possano distrarre dal punto focale.

Ma tutto ciò, — secondo le asserzioni dello stesso Eliot nella nota lettera a Ronald Duncan — tutto ciò è di secondaria importanza. Perché oltre questi limiti esteriori e formali, tangibili, per così dire,

¹⁸ *Id.*, p. 153.

¹⁹ Il nome — Wishwood — sembra allusivo; Wishwood diventa ben presto una situazione spirituale piuttosto che topografica: « Wishwood was always a cold place » (p. 11), asserisce Agatha (è la sua prima battuta); « Wishwood was always a cold place, but healthy » (p. 68) riecheggia con evidente ironia il dottor Warburton. « Cold » è parola tematica per Eliot, ed identifica una temperie negativa di inerzia e di rinuncia.

e comunemente convenuti, vi sono dimensioni di tempo e di spazio e di significato assai più rilevanti e profonde, che dilatano la portata della vicenda la quale, se lasciata nell'ambito ristretto delle fredde mura di Wishwood, fra le sei e mezzo e le nove di sera, resterebbe un episodio insignificante e banale.

Quelle tre ore includono, nelle parole di Agatha (che sa), quel «cappio nel tempo» (p. 18), quell'attimo-zero che connette passato e futuro, durante il quale il passato si avvera nel futuro che già in quel passato era contenuto, il momento in cui il passato diviene futuro; in quelle tre ore è il vero presente, insomma, o, se si vuole, l'attimo immoto, di cui Eliot aveva già tanto discorso; l'attimo fermo nel tempo fra il presagio e l'attuazione di esso. E la stagione è la primavera: la più crudele e travagliosa dell'anno, con l'ansiosa, spasmodica urgenza delle sue spietate sollecitazioni.

Fin dalla prima battuta tale punto viene messo — e non senza significato — in opportuno rilievo. «Will the spring never come? I am cold», dice Amy²⁰. All'inizio della seconda scena il motivo si riaffaccia nelle parole di Mary e di Agatha: «The spring is very late in this northern country» (1, 2, p. 46); sono i primi accenni di un tema che, appunto alla fine di questa scena, trova il suo pieno sviluppo, insieme con il chiarimento del suo senso, nel dialogo fra Mary e Harry. Fra tutti i personaggi, soltanto i quattro protagonisti si rendono conto del sopravvenire della primavera: essi avvertono il maturare della stagione che li ridesta alla vita dapprima con la repugnanza propria degli abitanti della terra desolata, che nella sterilità dell'inverno avevano trovata la quiete dell'assopimento e della ignavia; in seguito tale repugnanza si muta nel senso della necessità del riscatto. Le parole affidate a Mary forniscono un preciso raccordo con la prima sezione della *Waste Land*; per un momento, anzi si è tentati di identificare Mary con Marie, *la persona loquens* dei primi versi del poemetto (Marie si prolunga piuttosto in Ivy)²¹.

²⁰ I, I, p. 11.

²¹ Cfr. *The Waste Land*, I; in *Collected Poems*, cit., p. 61, «I read, much of the night, and go south in winter», con le parole di Ivy (I, I, p. 12):

I have always told Amy she should go south in the winter.
Were I in Amy's position, I would go south in the winter.

The cold spring now is the time
 For the ache in the moving root
 The agony in the dark, (I, 2, p. 59)

dice Mary, rievocando le parole di Marie connesse, come è noto, ai miti della vegetazione (ma intesi in senso opposto):

April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain²².

L'atteggiamento è inizialmente negativo e ripete quello del Coro nella prima parte del *Murder in the Cathedral*:

Now I fear disturbance of the quiet seasons:

 Ruinous spring shall beat at our doors
 Root and shoot shall eat our eyes and our ears²³.

Ma Harry — destinato a valicare i confini del mondo assopito della *Waste Land* — ci dà subito dopo il momento successivo; senza ancora comprendere ciò che dice (soggiungerà infatti: « what have we been saying? »), egli intende nel giusto senso le implicazioni della primavera (risveglio, rinascita della divinità sepolta o sommersa, del Re pescatore, dell'Impiccato; resurrezione del Cristo):

Spring is an issue of blood
 A season of sacrifice
 And the wail of the new full tide
 Returning the ghosts of the dead
 Those whom the winter drowned
 Do not the ghosts of the drowned
 Return to land in the spring?
 Do not the dead want to return?
 (I, 2, pp. 59-60)

I would follow the sun, not wait for the sun here.
 I would go south in the winter, if I could afford it.

Si noterà la differenza delle soluzioni: l'essenzialità della dizione puramente poetica e l'espansione deliberata della battuta drammatica.

²² *The Waste Land*, I, in *Collected Poems*, cit., p. 61.

²³ I, 1 (London, Faber and Faber, 1955, p. 12).

Dopo le parole di Harry tale funzione appare chiara: è la primavera dell'anno ma è soprattutto il risveglio della coscienza, la coscienza dell'individuo e della « famiglia », della comunità cui l'eletto appartiene; e l'eletto deve sacrificarsi per se stesso e per la famiglia e per i morti che tornano. È « l'ora degli spettri », la « stagione della nascita [che] è stagione di sacrificio »: la primavera della consapevolezza succede al lungo inverno della fuga dalla realtà. Solo in questa « stagione » può scoccare quell'attimo in cui il passato — e non solo il passato di Harry — si attuerà nel futuro; sta per balenare il raggio di luce solare: la primavera è dunque, nella *Family Reunion*, una temperie temporale e una situazione morale insieme.

La dimensione nella quale si colloca l'azione del dramma, che nasce dal reagire dei personaggi a tale situazione è, infatti, quel momento presente, con le fasi che immediatamente lo precedono e lo preparano. La relazione reciproca (e, quasi, l'identificazione) di passato, presente e futuro è uno dei temi fondamentali dell'Eliot più maturo ed è essenziale in questo dramma. Gli addentellati di tale motivo sono molteplici: inscindibili da esso sono le teorie dell'esperienza singola e della saggezza; dell'essere e del divenire; della trasformazione e della quiete e movimento nello stesso tempo; della virtù come subordinazione e dell'azione come passione. Anche se non è facile districare il tema del tempo da tutti gli altri ad esso connessi, converrà limitarsi, per ora, ad individuare ed a meglio delineare quel « predetermined moment, a moment in time and of time... but not like a moment of time »²⁴ che per l'appunto — parafrasando la continuazione della citazione or ora data — dà senso all'intera azione del dramma, a quel che precede e che segue, e che, come si è già detto, è la vera dimensione del senso riposto dell'azione, il « tempo interiore », per così dire, di essa e cioè quella categoria in base alla quale il senso vero di tale azione riesce ad articolarsi ed a distribuirsi secondo le sue leggi. Verso tale momento, in effetti, tutta l'azione confluisce, o da quel momento essa si diparte: tutta l'azione è *in* quel momento.

La seconda scena della parte seconda è la scena risolutiva del

²⁴ *The Rock*, VII, in *Collected Poems*, cit., p. 173.

dramma: durante il dialogo fra Agatha e Harry, *dal* loro dialogo, scaturisce quel momento di tempo — insieme trascendente ed immanente — che collega e ad un tempo distingue passato e futuro, che crea la realtà. Fino a quell'istante Harry era vissuto in un mondo irreali al quale non riusciva ad attribuire alcun significato (« I still have to find out what their meaning is », p. 99). Agatha sa questo; ella sa che ad Harry manca l'attimo presente che deve scaturire dal senso del passato per dare senso al futuro; che deve, in certo modo, creare una prospettiva non solo cronologica, ma anche di valori nell'animo sconvolto di Harry:

I can guess about the past and what you mean about the future;
But a present is missing, needed to connect them...

(II, 2, pp. 98-99)

Solo quando il passato ha parlato per bocca di Agatha, Harry vive l'attimo del presente:

I feel quite happy, as if happiness
Did not consist in getting what one wanted
Or in getting rid of what can't be got rid of
But in a different vision. This is like an end
And a beginning²⁵.

Il « punto di tempo » in cui si sviluppa il dramma — dico il senso vero del dramma, è appunto questo presente (che sempre si riaffaccia in ogni frase dei protagonisti) interposto fra le due linee curve del passato e del futuro; due curve che confluiscono sino a formare un circolo e che quel punto serve a rendere (per così dire) comprensibili e distinte. In quell'attimo mobile e immoto ha luogo il dramma.

La reale dimensione spaziale, d'altro canto, velata dal prosaico ambiente delle mura del salotto e della biblioteca di Wishwood,

²⁵ II, 2, p. 105. Non quindi conseguimento di una realtà fissa ed astratta nel futuro (l'ottenere ciò che si voleva); né il superamento del passato attraverso l'oblio (lo sbarazzarsi di ciò di cui non ci si può sbarazzare), ma un ridimensionamento, un fissare le prospettive interiori ed i rapporti fra passato e futuro attraverso la presa di coscienza del passato che permette di effettuare la distinzione (la fine) che nello stesso tempo vale anche come nesso (il principio).

ma anche in esso sottintesa, è lo spazio fra due mondi, la terra di nessuno interposta fra la desolazione della realtà convenzionale cretta a schermo del vuoto e della paura dell'ignoto, e il mondo della realtà vera, della autocoscienza e della consapevolezza del proprio senso (consapevolezza del divino).

Tutti i personaggi minori del dramma, i personaggi di coro, sono stati strappati dal loro mondo di abitudine e di accieciamento e trascinati in una zona di semiluce che coincide più o meno con Wishwood e sulla quale si apre uno spiraglio del mondo degli eletti. Come al solito Agatha — che è il vero coro e un po' il *deus ex machina* del dramma — ci dipinge il mondo dal quale provengono gli *hollow men*:

we cannot rest in being
The impatient spectators of malice and stupidity.
We must try to penetrate the other private worlds
Of make believe and fear.

(II, I, p. 92)

E costoro, abituati a quelle tenebre volontarie, non resistono alla luce, seppur fioca, del limbo che anticipa la verità. Negli attimi in cui il loro animo sgomento e vile si manifesta oltre la frase banale e stereotipata, nei passi corali, essi rivelano costantemente il loro sgomento nel trovarsi su quel terreno impreveduto e si aggrappano disperatamente al loro mondo di finzione, una finzione che nasce dal terrore:

Why do we behave as if the door might suddenly
open, the curtains be drawn,
The cellar make some dreadful disclosure, the roof
disappear,
And we should cease to be sure of what is real
or unreal?
Hold tight, we must insist that the world is
what we have always taken it to be.

(I, I, p. 45)

Dal lato opposto, eppure proprio a portata di mano, c'è il mondo della vita reale, il giardino delle rose. Quel mondo che essi si sfor-

ziano di ignorare. Anche questo mondo Agatha ha conosciuto fuggevolmente. È, per lei, « the world around the corner »²⁶, è un mondo nel quale ha solo potuto dare un'occhiata, che oramai le è precluso, un mondo che si trova « somewhere on the other side of despair »²⁷; ove i valori convenzionali sono capovolti e dove la strada è ignota:

No one has the least suspicion of what is to be
found there.
But Harry has been led across the frontier:
he must follow;
For him the death is now only on this side,
For him danger and safety have another meaning.

(II, 3, p. 121)

Riconosciamo a prima vista i due mondi: il mondo dei morti, la città irreali, l'arida pulverulenta terra desolata del poemetto *The Waste Land*; il reame del crepuscolo: la terra morta, la terra dei cactus degli *Hollow Men* da un lato e, dall'altro lato, il giardino delle rose di *Burnt Norton*, il mondo illuminato dal fascio di luce solare dei cori di *The Rock*; e riconosciamo gli abitanti e i simboli che ricorrono in tutta la poesia (e il teatro) di Eliot posteriore al 1920.

In nessuno di questi due mondi ha luogo la crisi che il dramma rappresenta, ma in una zona intermedia ove questi due mondi sfociano e si incontrano, in quel punto di spazio che separa e divide la terra desolata dal giardino delle rose. È uno « spazio dello spirito » ambiguo e aperto verso tutte le direzioni e pertanto un vero e proprio *lieu théâtral* (per esprimerci con Corneille), ovviamente figu-

²⁶ I, 1, p. 22. Cfr. anche più sopra, p. 18:

down the corridor
That led to the nursery, round the corner
Of the new wing, he will have to face him —
And it will not be a very jolly corner.

ove l'eco di *Burnt Norton* (*Four Quartets*, I, 1, p. 7) serve a chiarire la reale dimensione di tali insistenti accenni:

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner.

²⁷ II, 2, p. 114.

rato e metafisico, ove tutti possono incontrarsi. Ancora una volta Agatha lo individua chiaramente, designandolo anche come il suo regno:

We must all go, each in his own direction,
 You, and I, and Harry. You and I,
 My dear, may very likely meet again
 In our wanderings in the neutral territory
 Between two worlds.

(II, 3, p. 121)

Harry è certamente il perno dell'azione, ma Harry non è solo se stesso né la sua vicenda è vicenda soltanto di lui: ben presto ci rendiamo conto che egli rivive il dramma di una schiera di «eroi» della tipologia eliottiana — certe *personae* della sua poesia e certe sue interpretazioni di persone poetiche o storiche date nei suoi saggi — che tutti traspariscono nelle sue frasi e riaffiorano nel suo animo. In lui ritroviamo tracce evidenti di Doris e di Becket e decisive anticipazioni di Celia; come i Magi anch'egli intraprende il suo *long journey*²⁸ e così via; in lui ritornano i problemi e le situazioni essenziali di Enca e di Dante, di Pascal e di Oreste. Un'analogha dilatazione coinvolge gli altri personaggi chiave del dramma ed investe quindi l'intera azione rifrangendola su piani molteplici e dandoci — *in nuce* — «a world — a world which the author's mind has subjected to a complete process of simplification»²⁹. La vicenda di Harry diventa il travaglio dell'«eroe cristiano»: noi lo seguiamo, nel breve giro di due ore, dal suo punto di partenza, nella «selva oscura», fino «al sommo dell'escalina» laddove l'autore dice implicitamente per bocca di Agatha e con le parole del Virgilio dantesco «per me più oltre non discerno». Così la sua vicenda è la nostra vicenda — o per lo meno è una «vicenda esemplare» per noi tutti — e l'azione non è solo quella che vede la crisi di Harry ma tale che prefigura o riassume quella di un intero mondo (di una

²⁸ La frase ricorre più volte (circa una decina) e pertanto acquista una significazione particolare che appunto *The Journey of the Magi* ci chiarisce.

²⁹ T. S. Eliot, *The Possibility of Poetic Drama*; in *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1953, p. 68.

condizione umana), del mondo degli eletti che con la loro volontà di sacrificio e servendosi della guida del vate (Agatha — Virgilio) attraversano il « temporal foco e l'eterno » per giungere « fuor ... de l'erte vie ».

* * *

What you do behind the audience's back...

T. S. Eliot, di solito assai prudente nelle sue prese di posizione, si dichiarò con enfatica chiarezza quando asserì riferendosi al suo teatro:

I should not think very highly of any play of which I could gather the whole point after only seeing it once, and without having read it, ... I should not like anyone seeing a play of mine to feel completely comfortable³⁰.

Il compito della critica è implicitamente segnato in queste parole dello stesso autore della *Family Reunion*: svelare i sensi riposti, creare un accesso per i lettori e per gli spettatori ai piani più interni sui quali, parallelamente alla vicenda dei gesti e delle voci, scorrono i temi essenziali che in quei gesti e quelle voci trovano tangibile espressione e sono sottintesi. Non si tratta di individuare i significati di un'allegoria o di chiarire il senso di una simbologia: si tratta soprattutto di arrivare a cogliere in tutta la sua portata la realtà che traspare dall'effimera apparenza dei fatti. Tutto nel teatro di Eliot sta ad indicare che esso è inteso come rappresentazione di vita e non sofisticazione di essa: una rappresentazione, certo, non superficiale ed esterna ma ricca di suggerimenti e compenetrata di quei problemi fondamentali che sono, secondo Eliot, negli episodi della nostra esperienza quotidiana.

Nella *Family Reunion* confluiscono i temi di fondo propri della travagliata umanità della nostra epoca, i temi che — del resto — sono alla base dell'intera opera di Eliot e di molta arte moderna in genere: l'uomo di fronte al proprio simile; l'uomo di fronte alla storia (al presente e al passato); l'uomo di fronte al problema religioso. Ognuno di questi campi, inoltre, influisce su tutti gli altri e

³⁰ Cfr. ISAACS, *op. cit.*, p. 156.

la distinzione è soltanto valida per i fini pratici dell'analisi e del chiarimento dei singoli dati che vogliono essere considerati come confluenti e organizzati in una circolare struttura di interdipendenza.

Sul piano della « convivenza umana », Eliot affronta con coraggioso realismo il problema dell'incomunicabilità — il medesimo problema che assillò Pirandello — e accenna una soluzione (coerente del resto con la sua concezione della condizione umana) ponendo come unico possibile denominatore comune la fede: solo trovando in quell'ambito un punto di riferimento universalmente valido (che in questo caso è soprattutto la rinuncia ad ogni egoismo) si potrà giungere ad un linguaggio comune.

Men tighten the knot of confusion
 Into perfect misunderstanding
 Reflecting a pocket-torch of observation
 Upon each other's opacity,

(I, 1, p. 21)

dice Agatha: e tutto il dramma, invero, pullula di malintesi e di fraintendimenti e di aperte dichiarazioni di incomprendione. I personaggi del Coro — gli zii e le zie — sono tutti in scena quando Harry, rivolgendosi a loro, chiede:

But how can I explain, how can I explain to you?
 You will understand less after I have explained.

(I, 1, p. 28)

Come possono capire, loro, gente che vive nel sonno e nel sogno e teme di destarsi (che vive, cioè, chiusa nella contemplazione di sé e preclusa ai veri rapporti col prossimo)⁸¹, che non sa cogliere l'eterna presenza del passato (ed elude la propria responsabilità storica)⁸², che teme l'atto divino (ed ignora in tal modo il vero mondo

⁸¹ «...life would be unendurable if you were wide awake» (p. 28) dice loro Harry; ed essi in coro confermano «We do not like what happens when we are wide awake» (p. 132); il loro apatico, tragico isolamento appare evidente quando ciascuno di essi esprime un severo giudizio su tutti gli altri, senza rendersi conto che egli stesso appartiene a quel mondo che tanto brutalmente condanna (cfr. p. 44).

⁸² Dice Harry, rivolgendosi a loro:

Of the past you can only see what is past,
 Not what is always present.

(I, 1, p. 29)

della realtà)³³? Per rendersi comprensibile Harry avrebbe soltanto una maniera: adottare la loro lingua e cioè degradarsi; ma — dice egli —

that's not the language
That I choose to be talking. I will not talk yours.
(II, 1, p. 88)

O forse, anzi certamente, ci sarebbe un altro modo, l'unico conveniente e possibile: che fossero gli addormentati a destarsi. Charles ha per un momento questa sensazione:

. . . . there is something I *could* understand if I were
told it
But I am not sure that I want to know.
(II, 3, p. 127)

E con gli altri ricade nell'abulia più completa, suggellata dalle tragicomiche parole di Violet:

I do not understand
A single thing that's happened.
(*ibidem*)

Collocati — rispetto ad Harry — in uno spazio ed in un tempo diversi, circoscritti nella meschina sfera del proprio egoismo; in loro rivive il tragico mondo della *Love Song of J. Alfred Prufrock* ed il suo dramma:

It is impossible to say just what I mean!³⁴

Non sono degli stolti, ma la loro prudenza terrena, la loro mondana saggezza è vana e senza speranza: di loro parlava T. S. Eliot quando affermava che « human wisdom... cannot be separated from divine wisdom without tending to become merely worldly wisdom, as vain as folly itself »³⁵.

³³ We are insured against fire

. . . .
But not against the act of God (pp. 132-33).

³⁴ T. S. ELIOT, *Collected Poems*, cit., p. 14.

³⁵ *Catholicism and International Order*; in *Essays Ancient and Modern*, cit., p. 118.

Tale tragica incomprendione non è limitata ai rapporti fra Harry ed il Coro; essa — per le medesime ragioni, per l'assenza cioè di un denominatore comune che fornisca un terreno di intesa, per l'assenza di una fede comune — si manifesta, pur se in diversa misura, anche fra gli altri personaggi. È palese fra Agatha ed il Coro (« I don't know in the least what you're talking about », dice Gerald ad Agatha — p. 18); crea una barriera invalicabile fra l'uomo di scienza, il dottor Warburton, e il mistico, Harry — (« you don't understand me », osserva pensoso il medico — p. 73); vieta a Mary — che pure aspira alla giusta soluzione — di vedere e di comprendere; ella non vede le « angeliche Furie » ed Harry, che ha tentato di spiegare, deve ammettere:

You do not know,
You cannot know, you cannot understand.

(I, 2, p. 57)

Mary potrà essere salvata, ma non è ancora pronta. Solo alla fine, in punto di morte, Amy riesce per un istante ad avere una vaga sensazione del vero senso di ciò che Harry dice, di ciò che fa e farà; ed amara e sconfortata è la sua accorata constatazione (« At my age, I only just begin to apprehend the truth » — p. 126).

È questo il tragico dialogo fra sordi che crea un plumbeo sfondo alla vera azione del dramma — che ha luogo fra Agatha e Harry e in Harry con se stesso —; una situazione espressiva di una nostra paradossale condizione, di una situazione che la civiltà moderna sta vivendo, determinata dal crollo, oramai completo, di ogni punto di riferimento comune a tutto il mondo civile. È la situazione che l'arte moderna ha assunto, in molti casi, come suo tema di centro e che sempre rivive attraverso quelle manifestazioni che vanno sotto il nome di ermetismo; una situazione che sta cercando di risolvere con disperata insistenza. Da essa nasce la disperata asserzione dei *Hollow Men*,

We grope together
And avoid speech³⁶.

³⁶ *Collected Poems, cit.*, p. 89.

* * *

Fondamentale, nell'opera di Eliot in genere ed in quest'opera in particolare, è un altro tema, imperniato sul problema del rapporto fra l'uomo (il singolo) e l'umanità ed il tempo, sulle responsabilità dell'individuo verso la storia dell'umanità trascorsa e a venire. Non è, come si vede, un motivo univoco: il tempo (che più sopra abbiamo visto soprattutto nella sua qualità di dimensione della vicenda del dramma) coinvolge una serie di motivi, di ordine morale e religioso, che sono ad esso strettamente collegati, da esso condizionati e che lo condizionano.

Dopo una fase scettica, che trovò espressione nello sgomento di Prufrock⁸⁷, Eliot giunse relativamente presto alla formulazione di una sua personale, ma non ricercatamente originale, interpretazione di questa « categoria dello spirito »; riuscì ad individuarne non solo, come già si è mostrato, l'unitarietà sostanziale ed insieme la natura composita fatta di fasi (attimi) successivi, ma soprattutto il senso, mediante un'interpretazione morale (sul piano umano) e religiosa (per i suoi nessi con l'Eterno ed il divino).

Nel saggio giovanile intitolato *Tradition and the Individual Talent* egli dimostra di avere già messo a punto il problema dei rapporti fra passato e presente e — almeno provvisoriamente — quello della relazione fra temporale ed eterno; la soluzione era per allora in ciò che egli definì il « senso storico »:

the historical sense involves a perception not only of the pastness of the past, but of its presence... This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together...⁸⁸

Pur lasciando indefinito il secondo punto — che in effetti si esaurisce quasi completamente nella frase (che non rivela un solido impianto di pensiero, ma che comunque ci interessa soprattutto come

⁸⁷ In a minute there is time.

For decisions and revisions which a minute will reverse.

(*The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1917); in *Collected Poems*, cit., p. 12). L'umanità del tempo ed il terrore della vecchiezza sono i motivi nei quali il problema trova la sua tormentosa espressione fino a *The Hollow Men*.

⁸⁸ In *The Sacred Wood*, cit., p. 43.

presagio, quasi, delle future soluzioni, assai più convincenti e meditate) — Eliot torna più e più volte, ampliando ed esemplificando, sul primo punto:

The past should be altered by the present as much as the present is directed by the past ... the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past awareness of itself cannot show³⁹.

L'esigenza di una soluzione più radicale e più comprensiva si riaffaccia a più riprese in *Ash Wednesday* (1930), il problema riaffiora in tutta la sua gravità e chiede di essere risolto attraverso le vic della fede. Alla constatazione dell'effimera consistenza del tempo visto nell'ambito della dimensione umana,

time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time

segue l'invocazione che presagisce la nuova e definitiva soluzione che riuscirà, con un atto di fede, ad inserire il temporale nell'eterno:

Redeem
The time. Redeem
The unread vision in the higher dream⁴⁰.

In *The Rock* il presagio si realizza: Cristo che, fattosi uomo, crea un nesso d'amore fra l'umanità e la divinità, dà anche la soluzione di quel problema, fa commensurabili il tempo e l'eternità e rende un significato al tempo inserendolo, come parte, in una verità assoluta e di per sé esistente:

Then came a predetermined moment, a moment, in time
and of time
A moment not out of time, but in time, in what we
call history; transecting, bisecting the world of time,
a moment in time but not like a moment of time,

³⁹ *id.*, pp. 50 e 52.

⁴⁰ *Collected Poems, cit.*, pp. 93 e 98.

A moment in time but time was made through that
 moment: for without the meaning there is no time,
 and that moment of time gave the meaning⁴¹.

Da questa posizione Eliot non si mosse negli anni che seguirono. Tornò, è vero, sul problema del tempo rivivendolo più volte in tutta la sua ampiezza e nelle varie fasi, dallo smarrimento di *Love Song of J. Alfred Prufrock* al tentativo di soluzione sul piano umano dell'interdipendenza dei tre termini di passato, presente e futuro nella storia, fino alla redenzione del tempo attraverso l'incarnazione del Dio nell'umanità che conferisce un significato al tempo.

Tali tre fasi successive — che rappresentano poi anche tre piani differenti di consapevolezza — rivivono in *The Family Reunion* e nelle opere ad essa contemporanee e successive.

Time è la parola tematica che più fittamente ricorre nel nostro dramma. Sarebbe pericoloso intenderla sempre con lo stesso carico di implicazioni, ché infatti ritorna secondo i vari livelli già individuati e solo alla fine del dramma dilaga nella soluzione ultima e definitiva data dall'atto di fede di Harry inscrita quale momento necessario ma non a sé stante in una visione unitaria che assomma storia, morale e fede: solo in tale sintesi il particolare trova il suo senso.

C'è — al primo livello — il terrore del tempo che è la via del decadimento e della morte del corpo: sulla bocca di Amy ritorna insistentemente la frase che esprime il terrore che « il tempo si arresti nella tenebra »⁴² e così succede per lei: in punto di morte ella lancia il suo grido disperato:

Agatha! Mary! come!
 The clock has stopped in the dark!

Per lei il tempo e la vita transeunte del corpo sono rimasti identificati; il tempo si è arrestato, con la morte, nel buio che simboleggia la tenebra dello spirito offuscato e privo della luce della fede. Per Amy non c'è salvezza.

⁴¹ *Collected Poems, cit.*, p. 173.

⁴² Cfr. pp. 11, 15 e 131.

Ad altro livello vari personaggi sentono il problema su di un piano più ampio ma ancora riferito unicamente all'umano, anche se il fatto individuale viene trascorso nella visione panoramica del tempo come aspetto della storia dell'umanità. Così talvolta, nei momenti di visionarietà, il Coro esprime tale senso e percepisce insolite prospettive:

And whatever happens began in the past, and
presses hard on the future,

(II, 1, p. 96)

che sono poi le medesime che Harry, a metà della vicenda, scorge e rivela:

How can we be concerned with the past
And not with the future? Or with the future
And not with the past?

(II, 1, p. 75)

Ma è chiaro che tanto non basta; l'insoddisfazione di Harry è evidente, è evidente che egli comprende che tale interpretazione è ancora limitata, che essa non è una soluzione e resta una valutazione passiva e pertanto negativa:

I am the old house
With its noxious smell and the sorrow before morning,
In which all past is present, all degradation
Is unredeemable⁴³.

(I, 1, p. 29)

Agatha, con la sua funzione solita di guida, indica, anche in questo caso, la via da seguire che è poi la via che le è vietata, « the future »,

⁴³ Questa è, ovviamente, la posizione di partenza che Eliot assume nel primo dei suoi *Quartets*. Citiamo un passo parallelo tanto per indicare un nesso importante (i *Quartets* e la *Family Reunion* si commentano a vicenda), ma ci limitiamo a questa unica citazione per non disperdere e per non dilatare eccessivamente la trattazione:

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. (*Burnt Norton*, I; in *Four Quartets*, cit., p. 7).

dice essa, « can only be built upon the real past »⁴⁴. E quando Harry riesce ad acquistare tale consapevolezza e, per mezzo di essa, a vivere quell'attimo presente di luce concentrata che è l'attimo della grazia, egli conquista la sua nuova dimensione:

Everything is true in a different sense,
A sense that would have seemed meaningless before.

(II, 2, p. 104)

È la dimensione dell'eterno che interpreta il temporale nel suo vero senso.

* * *

Il dramma di Harry è, al livello minimo, il dramma di un uomo preso nella morsa di un senso di colpa che arriva a chiarirsi tale sensazione rifacendo la storia della propria famiglia, ricostruendo — in termini di psicoanalisi — il suo mondo prenatale ed il dramma che lo funestò, e che decide di liberarsi abbandonando la famiglia e dedicandosi ad una vita di purificazione. In questo senso certamente *The Family Reunion* è, secondo la definizione dell'autore, un dramma « of contemporary life, with characters of our own time living in our own world »⁴⁵.

Ma quando, nell'epilogo del dramma, Amy, fraintendendo, dice:

Harry is going away — to become a missionary,

(II, 3, p. 124)

malgrado i commenti inopportuni e sciocchi dei personaggi minori che determinano, con un improvviso scarto, con un deliberato scadimento, un episodio decisamente comico, Amy dice più di quanto essa stessa non intenda. L'accento di Amy — anche se inconsapevole — permette di connettere la figura di Harry con quella, precedente, di Becket (nel *Murder in the Cathedral*) e con quella, seguente, di Celia (in *The Cocktail Party*), la quale veramente si fa missionaria e muore crocifissa. Quando ad Eliot fu chiesto quale sarebbe stata la fine di Harry, egli rispose che probabilmente era

⁴⁴ I, I, p. 17.

⁴⁵ *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 82.

andato a morire su di un campo di battaglia nella seconda guerra mondiale. Visti sotto questo aspetto i tre personaggi si commentano a vicenda, ch  in essi si ritrovano gli stessi elementi fondamentali: la coscienza, faticosamente acquisita, di una colpa da espiare; la decisione, intuita ad un tratto per vie misteriose, della propria missione di redentori; il sacrificio (che nella *Family Reunion*   sottinteso ma chiaramente alluso)⁴⁶ per operare il riscatto. La crocifissione di Celia segna il pi  esplicito riferimento al prototipo su cui i personaggi sono conati: in tutti e tre i casi ci troviamo certamente di fronte a figure derivate dal Cristo redentore.

Da tale considerazione scaturisce, al livello massimo, il significato pi  ampio del dramma che ripete nei suoi tratti essenziali il gesto e la missione di Ges  Cristo che   — per Eliot — la chiave di volta di tutta la vicenda umana.

Visto sotto tale aspetto il dramma contiene implicazioni in campo di morale e di fede che trascendono la situazione particolare, e diventa quasi parabola. Ogni dettaglio si amplia ed assume un riverbero che riflette un significato universale sicch  il dramma si traspone in una sintesi della storia dell'umanit . Ritroviamo raffigurate, nei vari gruppi dei personaggi, le fasi significative dell'umana vicenda quali Eliot le vide nel settimo Coro di *The Rock*. I personaggi minori, col culto dei loro falsi idoli (il club a St. James's Street, le riunioni presso le dame alla moda, il t  di beneficenza) altri non sono che i pagani, ciechi alla luce, « Worshipping snakes or trees, worshipping devils rather / than nothing »⁴⁷; Agatha e, in minor misura, Mary ed anche Amy che aspirano alla verit  con mezzi inadeguati, che vivono « fra i due mondi », rappresentano una fase ulteriore della vicenda umana, quando

...men turned toward the light and were known of
the light

⁴⁶ But Harry has been led across the frontier:
he must follow;

For him death is now only on this side. (II, 3, p. 121)

Tutta l'ultima scena, con molteplici accenni, mostra che la morte di Harry   ormai prossima.

⁴⁷ *Collected Poems, cit.*, p. 172.

Invented the Higher Religions; and the Higher Religions
 were good
 And led men from light to light, to knowledge of
 Good and Evil.
 But their light was ever surrounded and shot with
 darkness⁴⁸.

Solo ad Harry è dato di conoscere il momento successivo, di vivere il « momento nel tempo e fuori del tempo » che crea il senso del tempo (della storia, dell'umanità) per lui stesso e per gli altri, « Through the Passion and Sacrifice saved in spite / of their negative being »⁴⁹; Harry è stato prescelto; « chosen », gli dice Agatha, « to resolve the enchantment under which we suffer »⁵⁰.

In tale luce i vari episodi della vicenda del dramma e, soprattutto, i motivi ricorrenti — individuati da una fitta tessitura di voci tematiche — acquistano risonanze profonde e si dispongono nel loro giusto rilievo; gli stessi passaggi di tono e di ritmo nella dizione diventano significativi di quel rapporto continuo fra la vicenda individuale e quella cosmica, della proiezione del fatto universale nel dettaglio che è la chiave in cui va sentito il teatro di Eliot. « The speech of Harry and Agatha is full of the characteristic imagery of Eliot's general poetry: the corridor, the footfall, the door opening into the garden » osserva R. Williams⁵¹; non si tratta — dobbiamo precisare — soltanto del ricorso ad una precedente maniera, di una uniformità stilistica, ma piuttosto del ritorno dei temi caratteristici della poesia di Eliot nella loro « forma poetica » caratteristica.

Ritorna, ad esempio, il tema del lungo viaggio espressivo della ricerca della verità e della fede, che già aveva informato di sé *The Journey of the Magi*⁵²; l'identificazione — tipica non solo di molta poesia di Eliot, ma anche di tanta letteratura cristiana — della nascita (la nascita alla vera vita) con la morte del corpo, ci riporta alle fasi culminanti del *Murder in the Cathedral*⁵³; il rapporto fra « time

⁴⁸ *Collected Poems, cit.*, p. 172.

⁴⁹ *id.*, p. 173.

⁵⁰ II, 2, p. 105.

⁵¹ *Drama from Ibsen to Eliot*, London, Chatto & Windus, 1952, p. 239.

⁵² Cfr. II, 2, pp. 108-11 e *passim*.

⁵³ Cfr. I, 2, p. 60 con *Murder in the Cathedral, cit.*, p. 45. Può anche risultare

and change » che si propone con ossessionante insistenza mediante il ritmo delle due voci tematiche, ci riferisce ai *Quartets* ed a varie prese di posizione di Eliot anche fuori della sua poesia⁵⁴; e così *spring, health and malady, cold, the eye, wait and witness, suffering and action, end and beginning*, ecc., costituiscono non solo molteplici punti di raccordo fra *The Family Reunion* ed il resto dell'opera di Eliot (vere e proprie parole-guida) atti a chiarire implicazioni e sensi nascosti, ma espressioni rivelatrici degli alti valori che sono sottintesi nella vicenda di Harry e della sua famiglia.

Solo dopo aver chiarito tali rapporti; solo, cioè, dopo aver tratto dalle parole tutta la loro carica emotiva e di pensiero, il lettore potrà dire — per tornare alle parole di Eliot — di aver « afferrato l'intero senso », di avere inteso in tutta la sua ampiezza la portata di questo dramma.

* * *

Keep the bloody audience's attention.

La frase di T. S. Eliot che forma il titolo di questa parte del nostro discorso esprime la consapevolezza dell'autore delle esigenze « retoriche » (e cioè di attrazione e di comunicazione) dell'opera teatrale. Per far sì che il pubblico possa accettare i significati profondi dell'opera, accettarne le implicazioni e — perché no — gli insegnamenti (tutto ciò, insomma, che Eliot, nella stessa lettera dalla quale abbiamo tratto i titoli per le varie sezioni di questo scritto, definisce *the monkey tricks*) occorre agganciarne l'interesse attraverso efficaci soluzioni strutturali e di situazione, attraverso un'accorta dosatura degli effetti e un'opportuna modulazione dei toni e delle pause, e mediante un'efficace caratterizzazione dei personaggi (diversificazione; ricorso a « personaggi-civetta » per attrarre anche lo spet-

utile la consultazione del mio saggio *Introduzione a Murder in the Cathedral di T. S. Eliot*, Roma, Signorelli, 1957.

⁵⁴ Cfr. I, I, pp. 26-27 e *passim* con *Four Quartets*, *cit.*, pp. 29-30; Vedi anche: «...no great change can ever come without a moral conversion » (T. S. ELIOT, *Catholicism and International Order*; in, *Essays Ancient and Modern*); tale passo, costituisce, sostanzialmente, una nota al luogo della *Family Reunion* cui si è fatto riferimento.

tatore superficiale, ecc.). Svolgere questo tema è, insomma, vedere fino a che punto *The Family Reunion* sia teatrale.

Dal punto di vista strutturale questo dramma resta un problema risolto solo a metà; di ciò si accorse l'autore quando, scrivendo sulla sua attività quale drammaturgo, ebbe a dire:

I had employed far too much of the strictly limited time allowed to a dramatist, in presenting a situation, and not left myself enough time... for developing it in action... I had written what was, on the whole, a good first act... when the curtain rises again, the audience is expecting... that something is going to happen. Instead, it finds itself treated to a further exploration of the background... and then after what must seem to the audience an interminable time of preparation, the conclusion comes so abruptly that we are, after all, unready for it. This was an elementary fault in mechanics⁵⁵.

Dato il carattere stesso dei problemi affrontati — che includono fra i temi principali la giusta interpretazione del passato — l'antefatto ha una parte di primo piano nell'economia di *The Family Reunion* e finisce per assumere addirittura dimensioni preponderanti (l'autore stesso se ne accorse)⁵⁶. Ancora nella scena finale, infatti, affiorano elementi inattesi del passato che motivano e chiariscono le azioni presenti⁵⁷ mentre, d'altro canto, fin dall'inizio si hanno continue, insistenti battute che vanno lette come presentimenti e prefigurazioni del futuro (di un futuro che si estende anche oltre la fine del dramma)⁵⁸. Eliot, insomma, per la sua solita coerenza e nella ricerca di una espressione veramente unitaria, dovette orchestrare i vari elementi strutturali della vicenda in soluzioni quanto mai complesse e difficili.

⁵⁵ *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., pp. 83-84. È, in fondo, quanto afferma il Melchiori quando osserva che «the fundamental weakness of Eliot's plays is in the fact that they are meant to be for the most part build-ups for the moment of revelation» (GIORGIO MELCHIORI, *The Tightrope Walkers*, London, Routledge and Kegan Paul, 1956, p. 144).

⁵⁶ Vedi la citazione data sopra, ove si accenna alla «ulteriore esplorazione dello sfondo» che prosegue per tutta la seconda parte.

⁵⁷ Cfr. II, 3, pp. 116-17; solo ora apprendiamo quali fossero stati i veri rapporti fra Amy ed il marito e fra Agatha ed Amy.

⁵⁸ Cfr., per es., I, 1, pp. 42-43; l'episodio di Downing che tiene sempre pronta l'automobile del padrone («I like to have her always ready») è caratteristico. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

Dalla dialettica di questi elementi — che riecheggia quella dei temi e dei personaggi — Eliot seppe trarre effetti teatrali con indubbia maestria. Egli seppe, per esempio, sfruttare l'antefatto per addensarvi attorno cariche di intensità drammatica. La vicenda precedente di Harry e della sua famiglia non resta materia inerte di relazione ma assume una funzione di primaria importanza nel determinare l'atmosfera del dramma.

Fino alla comparsa in scena di Harry, tutto l'episodio è articolato su un gioco continuo di accumulò e di dispersione di tensione che crea quella dialettica interna (di temperie, per così dire) richiesta in una vitale struttura drammatica ed espressa anche esteriormente da un continuo addensarsi e rilasciarsi della dizione. Eliot gioca espertamente sulla curiosità del pubblico sì da creare — con relazioni deliberatamente ellittiche o soltanto allusive di episodi precedentemente accaduti — un succedersi di brevi ma taglienti « onde d'interesse » della giusta misura per preparare il primo vero e proprio colpo di scena (dico l'entrata di Harry).

AGATHA. It is going to be rather painful for Harry
After eight years and all that has happened
To come back to Wishwood.

GERALD. Why painful?

VIOLET. Gerald! you know what Agatha means.

AGATHA. I mean painful, because everything is irrevocable.

(I, 1, p. 17)

In questa breve citazione si ritrova tutta la destrezza di Eliot, pronto a giovare di ogni espediente per tener desta l'attenzione del «...maledetto pubblico». Quel «dopo tutto quello ch'è successo» richiama l'attenzione del pubblico incuriosito; cosicché gli «otto anni» (necessari a dimensionare nel tempo certi elementi dell'antefatto) scivolano senza fastidio; la domanda di Gerald serve a causare un ulteriore moto di curiosità e svolge contemporaneamente una trama ironica che circonda per tutto il dramma la patetica figura di Violet⁵⁹. La risposta di Agatha, infatti, dimostra immediatamente

⁵⁹ Violet è decisamente la più buffa delle zie della *Family Reunion*: il tono di superiorità, che qui assume, appare chiaramente ironizzato dalla sua dichiarazione conclusiva: «I do not understand / A single thing that's happened» (p. 127).

come Violet l'avesse completamente fraintesa ed inoltre ci dà una subitanea impennata di tono con un'improvvisa apertura ad alto livello nel mondo dei valori sostanziali nel quale vivono Agatha, Mary e Harry e del quale gli altri personaggi partecipano solo involontariamente ed inconsciamente.

Le fasi salienti dell'azione sono, egualmente, messe in risalto con ogni mezzo. L'entrata in scena di Harry è preparata con estrema efficacia: il Coro in un istante di chiaroveggenza si rende conto di trovarsi coinvolto in una crisi, chiamato « to play an unread part in some monstrous farce » (p. 23), contemporaneamente una figura passa davanti alla finestra; risuona il numero fatale *seven*⁶⁰ e Amy annuncia che deve trattarsi di John. Harry entra così inatteso e nello stesso tempo preannunciato (echeggia il suo nome ripetuto dai presenti) e immobile sulla porta fissa la finestra.

L'entrata clamorosa non segna che l'inizio di un episodio che si svolge sempre più concitato e parossistico fino alla crisi che coincide con l'uscita di Harry. La tensione si addensa per un gioco continuo di malintesi (i due gruppi di personaggi parlano su piani diversi) finché Harry viene *portato* a confessare un delitto — fra l'altro probabilmente inesistente — con un nuovo colpo di scena che riafferma in pieno l'interesse del pubblico.

La parte finale della scena sembra — Eliot punta proprio sull'ambiguità — avviare il dramma sul terreno del teatro poliziesco. Eliot aveva già fatto conto, nel suo *Murder in the Cathedral*, sul titolo che certamente fa pensare ad un « giallo della scena »; nella *Family Reunion* fino a che Agatha, nella penultima scena, non dichiara esplicitamente (dando voce all'autore) « What we have written is not a story of detection » (p. 104) è chiaro che Eliot sfrutta quest'aspetto superficiale del suo dramma — da lui appositamente creato — per attirare l'attenzione anche del pubblico al livello infimo⁶¹;

⁶⁰ I numeri « sacrali » dell'antichità e del medioevo anche cristiano mantengono per T. S. Eliot buona parte del loro valore: Amy ha *tre* figli; per *sette* anni essa ha tenuto il marito nella morsa di un matrimonio senza amore; per *sette* anni Harry ha subito il suo sfortunato matrimonio; egli giunge a Wishwood alle *sette* meno venti; a *tre* domande cruciali il Coro non riesce a rispondere; e così via.

⁶¹ Ciò notò anche R. Williams che scrisse: «...the play draws a measure of initial acceptance from the familiarity of his surface; from its resemblance, indeed,

l'Eliot che aveva tentato la via del *vaudeville* in *Sweeney Agonistes* non poteva disdegnare simile mezzi se solo potevano servire a portare in porto il suo dramma *per tutti*.

Analogamente la scena seguente sembra puntare, per riscuotere l'attenzione anche del grosso pubblico, su di un altro luogo comune del teatro borghese; apparentemente il dialogo (il duetto?) fra Harry e Mary può sembrare, fino a pochi versi dalla fine, una scena d'amore. La fanciulla che ha atteso fedele, i ricordi dell'infanzia felice, l'uomo tormentato dal rimorso (a questo livello è solo rimorso) e la fanciulla comprensiva e piena di dedizione, le frasi estatiche — « What have we been saying? » dice Harry al termine di un duetto lirico (p. 60) — tutto sembra preparare una soluzione nel senso ovvio dell'amore che risana ogni piaga, ecc. Bruscamente il finale risolve la scena su di un piano del tutto inatteso; la comparsa delle Furie, che Mary non vede, la concitazione esasperata di Harry —

If I had realized
That you were so obtuse, I would not have listened
To your nonsense, (I, 2, p. 63)

dice egli rivolto a Mary — scuotono con un'improvvisa cabrata ed imprevista il pubblico che forse tendeva ad abbandonarsi allo schema ovvio: no, non è una vicenda di *detectives* né, tanto meno, una vicenda di innamorati.

La seconda parte del dramma rivela — come si è detto — un netto scadimento quanto alle soluzioni strutturali e retoriche adottate. In effetti, il solo episodio rilevante sotto tale aspetto è la morte di Agatha, di cui ci giunge la voce da dietro le quinte: il suo urlo è realmente agghiacciante e l'involontario commento del dottor Warburton sfrutta insuperabilmente uno degli artifici più antichi e più efficaci della convenzione teatrale (il pubblico che sa e l'attore che non sa):

AMY. Agatha! Mary! Come!
The clock has stopped in the dark!
WARBURTON. Well! it's a filthy night to be out in.
(II, 3, p. 131)

if I am not mistaken, to the average detective play » (*Drama from Ibsen to Eliot*, cit., p. 32).

Se si pensa che già altre volte la voce di Amy ci era giunta da dietro le quinte, e che sempre ella aveva invocato Ivy e Violet, se si ricorderà che la frase che segue era già più volte ritornata sulle sue labbra con lo stesso significato mortale, si potrà valutare come Eliot sia riuscito a caricare — pur tenendolo in una contenutezza addirittura drastica — l'episodio della morte di Amy. Tanto, infatti, che egli stesso doveva poi scrivere, « we are left in a divided frame of mind, not knowing whether to consider the play the tragedy of the mother or the salvation of the son »⁶².

La caratterizzazione fu, per Eliot, un altro problema di primaria importanza: i personaggi dovevano, ad un tempo, essere « characters of [his] own time », figure mitiche, e tipi rappresentativi; dovevano esprimersi in versi e parlare con accenti di completa naturalezza alternati a battute dense di poesia e di sensi riposti. Preso da tante esigenze in contesa fra loro, non sempre Eliot seppe trovare la soluzione giusta: « The device of using four of the minor personages, representing the Family, sometimes as individual character parts and sometimes collectively as chorus, does not seem to me very satisfactory ». Quanto alle Furie, Eliot ne descrive le goffe comparse con accenti di divertito umorismo. Fra tutti i personaggi Eliot predilige « the mother, who seems to me, except perhaps for the chauffeur, the only complete human being in the play »; e, quanto al protagonista, egli ascrive: « my hero now strikes me as an insufferable prig »⁶³.

Non è difficile individuare la ragione prima di tali innegabili deficienze; ce la dà l'autore stesso quando tratta dei suoi metodi di scrittura drammatica: « ...if I set out to write a play, I start by an act of choice: I settle upon a particular emotional situation, out of which characters and plot will emerge »⁶⁴. È chiaro che Eliot, pur volendo sinceramente render ragione dei suoi metodi creativi, cerca qui di salvare la situazione con l'uso di quell'aggettivo *emotional* che non ci sentiamo, fra l'altro, di accettare senza discussione e che

⁶² *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 84.

⁶³ Per tutte queste citazioni cfr. *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., pp. 82-84.

⁶⁴ *The Three Voices of Poetry* in *On Poetry and Poets*, cit., p. 101.

preferiremmo interpretare come *intellectual*. Comunque è chiaro che il rapporto fra situazione e personaggi è impostato non su di una linea di compenetrazione e di reciprocità ma su una decisa posizione di dipendenza, dipendenza dei personaggi dalle necessità della situazione (della problematica assunta).

Con tale punto di partenza è chiaro che tutto lo sforzo di Eliot è rivolto ad umanizzare quei personaggi che nascono come elementi-simbolo di un problema. È un'opera ardua e talvolta destinata a fallire soprattutto per essere impostata in un'unica direzione che non è quella più giusta o per lo meno non è la più facile.

Dei personaggi maggiori e del loro carico di problemi si è già detto: Agatha, Mary e Harry sono talmente gravati dalle loro implicazioni e così profondamente inseriti, come punti risolutivi, nei grandi problemi affrontati, che la loro umanità non ha più agio di manifestarsi: essi sono, è chiaro, nati dai problemi e non possono non serbare una vistosa traccia di tale loro astratta (e solo in parte umana) origine.

A sentir parlare di Harry come di un *insufferable prig*, non si può evitare di pensare che egli condivide questa sua caratteristica (con le opportune differenze, ovviamente) con l'Enca virgiliano, dal quale è ampiamente derivato⁶⁵, e con quel Mr. Eliot che è suo genitore

With his features of clerical cut,
And his brow so grim
And his mouth so prim⁶⁶

⁶⁵ «Aeneas end is only a new beginning; and the whole point of the pilgrimage is something which will come to pass for future generations... He is, in fact, the prototype of a Christian Hero. For he is, humbly, a man with a mission; and the mission is everything»; così Eliot in *Virgil and the Christian World*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 128. Basta confrontare una battuta della *Family Reunion* (II, 2, p. 105).

HARRY.

This is like an end

AGATHA. And a beginning.

per rendersi conto di tale identità (cfr. sopra, a pag. 256).

⁶⁶ *Lines for Cuscuscaraway and Mirza Murad Ali Beg*; in *Collected Poems*, cit., p. 147. Sul piano umano le reazioni di Harry sono distaccate e gelide; per citare un esempio di molti: egli reagisce solo con un moto insignificante di curiosità quando apprende la notizia, in fondo tremenda per lui, della triste situazione della

e che, come lui, per aver assunto su di sé, i problemi dell'intera umanità si è necessariamente spogliato di molti attributi umani.

Mary, per propria confessione, « non appartiene ad alcuna generazione »⁶⁷, è un « messo » ed è destinata ad una funzione precisa:

You bring me news
Of a door that opens at the end of a corridor
(I, 2, p. 60)

le dice Harry; il suo dramma si inizia forse con l'epilogo: « I will go », dice essa, « But I suppose it is much too late » (II, 3, p. 122) — *late* è la sua parola tematica (« I came in very late », p. 65, aveva detto altrove) — e la sua vicenda non ha luogo.

Agatha ha troppo della sibilla, della guida verso la salvezza; come Virgilio ella « looks both ways; [she]... makes a liaison between the old world and the new »⁶⁸, fra il mondo delle tenebre e quello della luce essa si muove in una semiluce irreali, astratta. In lei l'umanità s'è tutta concentrata in quell'episodio giovanile di amore illegittimo ed impossibile; da lei non possiamo aspettarci toni ed accenti umani. Mary annuncia ed Agatha prepara e spiega, commenta per i personaggi e per il pubblico⁶⁹.

Eppure T. S. Eliot aveva precedentemente affermato che bisognava fare in modo di accontentare il pubblico con « un po' di spogliarello »; identificando, con tale locuzione, quegli elementi dello spettacolo più specificamente rivolti ad accontentare il gusto più ovvio e meno educato della parte più refrattaria del pubblico per ottenerne in qualche modo l'attenzione e stabilire pure con esso un tramite da utilizzare per comunicare anche le questioni importanti

sua famiglia prima della sua nascita (l'adulterio, i piani del padre per assassinare la moglie, ecc.): « In what way did he wish to murder her? » (II, 2, p. 103).

È vero che Eliot tenta, più avanti, di giustificare Harry facendogli asserire

It's only when they see nothing
That people can always show the suitable emotions (II, 1, p. 87).

Ma tale spiegazione — di chi non sente per eccesso di sensibilità — non ci lascia affatto convinti.

⁶⁷ I, 1, p. 15.

⁶⁸ *Virgil and the Christian World*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 123.

⁶⁹ Le parole di Amy sono il miglior commento sul personaggio di Agatha:

Agatha means
As a rule, a good deal more than she cares to betray (I, 1, p. 19).

o almeno la sensazione, per quanto imprecisa ed approssimativa, della loro esistenza.

Tale elemento viene tutto dai personaggi minori, da quelli che possiamo definire « gli zii »⁷⁰ e dalle poche figure che sono fuori della famiglia. Il gruppo degli « zii » forma un piacevole gruppo di macchiette appena sbazzate ma individualizzate in modo abbastanza distinto anche se, in ultima analisi, appartengono tutte ad un unico mondo, il mondo della finzione e della paura. Violet, con la sua incapacità di rendersi conto del vero valore delle situazioni, con il suo snobismo e con la sua sensazione di essere di troppo, è occasione di una serie di piccoli episodi tutti fondati — come si disse — sull'ironia drammatica. Ivy piena di sussiego, di falsa dignità, di invidia ed eminentemente avara, è lo spunto di battute di facile effetto intese ad allentare la tensione, a darci il piano infimo dell'azione e ad essere date in pasto al pubblico dai gusti più facili. Non si capisce il risentimento di R. Williams a battute come quella che Ivy pronuncia verso l'epilogo del dramma, all'atto della morte di Amy:

I shall have to stay till after the funeral: will
my ticket to London still be valid?⁷¹

La severità del Williams sembra davvero eccessiva se si pensa che, oltre all'accennata funzione esteriore, simili battute servono in maniera egregia ad individuare uno dei livelli sui quali si muove l'azione del dramma ed a fornire, quindi, gli opportuni punti di riferimento per la visione prospettica di esso; servono inoltre, in special modo, a rilevare la tragica inconsistenza della famiglia, del mondo — cioè — al quale Amy disperatamente ed invano si appiglia⁷². Lo stesso discorso — con le richieste variazioni — è valido anche per Gerald (l'ufficiale a riposo con le sue fisime da vecchio soldato della

⁷⁰ È lo stesso Harry che pone chiaramente al suo ingresso in scena, tale divisione, salutando i presenti: « Aunt Ivy, Aunt Violet, Uncle Gerald, Uncle Charles. / Agatha » (I, I, p. 25) dice egli, né mai si rivolge a quest'ultima con l'appellativo di « zia ». Nell'accurata scrittura di Eliot tali distinzioni vanno tenute presenti e sono assai significative.

⁷¹ II, 3, p. 133. Il Williams osserva che una simile battuta « ...while it is an amusing appeasement of certain appetites of the contemporary theatre, is the kind of thing which blurs the significant communication of the play » (*op. cit.*, p. 235).

⁷² La parola tematica di Amy è, per l'appunto, « famiglia ».

« classe di ferro », con la sua straordinaria stoltezza, con i suoi abbagli grossolani) e per Charles (lo scapolo impenitente che ha un accenno di crisi di coscienza — pp. 37, 127-28 e 134 — che subito però soffocherà). Eliot si prende la pena di farli autodefinire; nelle loro stesse parole essi sono « ridiculous in some nightmare pantomime » (p. 23). Come al solito non dobbiamo ignorare, per la giusta interpretazione delle sue creature, i suggerimenti che egli ci porge.

Meno facile è definire il valore e la funzione dei due personaggi che non appartengono alla famiglia, il dottor Warburton e Winchell, il sergente della polizia. Certo essi servono ad alleggerire la seconda parte del dramma, apportandovi nuovo interesse in quanto personaggi nuovi (ma se la loro funzione si limitasse a ciò, si tratterebbe di un semplice espediente); essi fungono anche da « messi » per la relazione di certi fatti ed episodi avvenuti precedentemente o che accadono fuori scena (ma anche per tale funzione Eliot avrebbe potuto facilmente adottare altri mezzi senza ricorrere a due personaggi creati apposta). Le ragioni finora date, insomma, sono ragioni puramente marginali ed occasionali, sono, per così dire, modi ulteriori in cui l'autore utilizza la presenza di tali due personaggi.

Gli episodi principali cui partecipano sia Warburton che Winchell si limitano a due colloqui con Harry (che occupano buona parte della prima scena della parte seconda). È in tali colloqui che la loro funzione, il loro reale significato — diremmo meglio — si rivela. Ambedue si trovano di fronte ad un Harry che si è posto alla ricerca della verità (« I feel an overwhelming need for explanation » — p. 75 — dice egli infatti), ambedue si trovano impossibilitati a soddisfare le sue richieste; non rispondono, oppure le loro risposte sono negative o superficiali. Harry doveva fare questo tentativo: il tentativo di risolvere il suo problema attraverso la *scienza* o attraverso la *legge*, e cioè secondo i mezzi del mondo da cui presentiva di dovere staccarsi ma che, prima di abbandonare, doveva esaurire. La scienza e la legge sono, nel mondo moderno, le due autorità che presiedono all'amministrazione della verità su basi puramente umane ed escludendo ogni riferimento trascendente o metafisico. Nella mia interpretazione (non so vederne altre, e non so pensare che Eliot abbia inserito casualmente e solo come espediente questi personaggi nel

suo dramma) Warburton simboleggia o incarna le limitate possibilità della scienza, inadeguate quando c'è da affrontare o risolvere un vero problema di interpretazione universale, e, parallelamente, Winchell dimostra la miseria dell'umana giustizia, la sua grottesca approssimazione e la sua completa cecità.

Il mondo di Warburton è penosamente limitato e disorganizzato rispetto alle sconfinite prospettive ed alla circolarità del mondo spirituale di cui Harry è alla ricerca:

WARBURTON. Now, is your mother's happiness in the future,
For the time she has to live: not with the past.
HARRY. Oh, is there any difference!
How can we be concerned with the past
And not with the future? or with the future
And not with the past?

(II, 1, p. 75)

Il conformismo di Warburton è un altro elemento decisamente negativo, in lui, che lo sminuisce, dandoci così la valutazione di Eliot di quella via verso la verità che Warburton sta a simboleggiare. Warburton si delinea gradualmente come la contropartita « terrena » (e pertanto insufficiente) di Agatha: Warburton è — nel mondo della finzione e della paura — la guida verso la falsa verità (falsa perché parziale ed univoca) della scienza. L'antinomia — che è anche il raccordo — fra i due personaggi è evidente: Warburton parla del futuro, si preoccupa della madre di Harry ed è conformista in sommo grado⁷³; Agatha chiarisce il passato, parla soprattutto del padre e supera ogni conformistico pudore⁷⁴; la relazione (e l'opposizione) dei due è, finalmente, individuata quando Harry dice:

If you won't tell me
I must ask Agatha. I never dared before;

(II, 1, p. 77)

(che è come dire: se la scienza non può rispondermi debbo rivolgermi a qualcosa di più alto e veridico), il che provoca una sorta di sgomento nel dottore:

I advise you strongly, not to ask your aunt.

(*ibidem*)

⁷³ II, 1, pp. 75-80.

⁷⁴ II, 2, pp. 102-4.

D'altro lato Winchell va visto come contropartita delle Eumenidi (la giustizia umana, cieca ed insufficiente, e la giustizia divina): così, solo così, può spiegarsi la reazione di Harry che dapprima dubita della realtà corporale del poliziotto e, in conseguenza dei rapporti di quest'ultimo con la « normale umanità », dubita anche della propria realtà interiore:

Nothing can happen —
 If Sergeant Winchell is real. But Denman saw him.
 But what if Denman saw him, and yet he was not real?
 That would be worse than anything that has happened.
 What if *you* saw him, and...

[*He darts at WINCHELL and seizes him by the
 shoulders.*]

He *is* real, Doctor.

(II, 1, pp. 80-81)

Accettata l'umanità di questo « messo della giustizia », accertatane la qualità di « messo della giustizia *umana* », Harry non ne potrà tenere più alcun conto. Winchell degenera in caricatura ed assume la sua funzione accessoria che R. Williams definì: « a rather weary caprice, although it is doubtless assumed that the audience will be reassured by having the familiar figure around »⁷⁵. Solo quando rivedrà le Eumenidi nella loro vera natura di « bright angels » Harry saprà di avere incontrato i messaggeri della *vera* giustizia.

Downing è — malgrado la sua corposa umanità e il realismo con cui è delineato — la figura più misteriosa e difficile. Con i suoi qui-pro-quo, con la sua parlata poco ortodossa e ricca di intonazioni popolaristiche egli, certamente, serve ad animare, in un paio di scene, la dizione del dramma. Ma egli sembra sapere, di Harry, più di chiunque altro: sapeva che Harry sarebbe presto ripartito, e per questo voleva che l'automobile fosse « always ready » (p. 43); aveva visto le Furie persino prima di Harry e può dichiarare: « I think I understand his Lordship better than anybody » (II, 3, p. 129); sa anche qual è la sorte futura di Harry: « ...he won't want me long, and he won't want anybody » (*ibidem*).

⁷⁵ *Drama from Ibsen to Eliot, cit.*, p. 235.

Forse Downing è l'umile di cuore, che vede più del savio; forse è il devoto, che crede istintivamente e con la fede può spingere il suo sguardo più lontano di chiunque altro, oltre le apparenze; forse è l'altruista che evita le tortuosità dell'egocentrismo ed ha quindi, più di coloro che vivono rinvolti nei loro problemi, l'occhio per vedere ed il cuore per intendere. Forse Downing è tutto ciò insieme: egli non è « the Christian hero » (cito Eliot e non Steele), è il soldato semplice del cristianesimo, il povero di spirito cui appartiene il regno dei cieli.

* * *

A medium to look through.

Eliot affermò sempre ed in modo assiomatico (le verità in cui più profondamente crediamo sono quelle che non abbiamo bisogno di dimostrare o di giustificare) che non poteva esistere un dualismo fra forma e sostanza poetica, che la forma e la sostanza formano un tutto unico ed indissolubile. Osservare come i molteplici aspetti del « contenuto » (ci si passi la parola) della *Family Reunion* trovino corrispondenza ed espressione nei varii caratteri della dizione del dramma stesso, sarà verificare, appunto, tale unitarietà e, in certo modo, tornare alla sintesi e superare l'arbitrio dell'analisi imposta dalle esigenze della critica che deve spiegare gli elementi costituenti prima di ricostruire il tutto.

Il fatto formale nella *Family Reunion* va visto sotto due aspetti diversi: come mezzo impiegato per comunicare il complesso mondo che, a differenti livelli, è il tema del dramma (e questa sarà la sua funzione « retorica ») e come nuova manifestazione — sul piano del suono, sul piano musicale, si direbbe quasi — di tale varia tematica. L'azione, insomma, nei suoi molteplici livelli si rispecchia nella dizione; ma esiste anche un più intimo legame fra azione e dizione per cui tali due elementi si determinano a vicenda e giungono cioè a coincidere⁷⁶.

⁷⁶ Questo Eliot lo aveva sentito fin dall'inizio, fin da quando scriveva: « To create a form is not merely to invent a shape, a rhyme or rhythm. It is also the realization of the whole appropriate content of this rhyme or rhythm » (*The Possibility of a Poetic Drama*; in *The Sacred Wood*, cit., p. 63).

Naturalmente è lecito chiedersi: perché poesia? Non sono mancate le spiegazioni superficiali o malevole. Martin Turnell, per esempio, scrisse su *Scrutiny* che « Mr. Eliot's choice of verse... seems to have been prompted merely by the belief that poetic drama is a good thing ». Ma Eliot, chiarendo il suo pensiero in più di un suo scritto, ebbe a dire che il teatro poetico (che egli tiene ben distinto dal « teatro in versi ») è l'unica forma drammatica che possa « remove the surface of things, expose the underneath or the inside of the natural surface appearance »⁷⁷ e ciò perché « poetry... is the only language in which the emotions can be expressed at all »⁷⁸, perché solo attraverso la voce poetica può trovare espressione quel « mondo ulteriore », situato oltre l'azione esterna e oltre la superficie delle cose e delle persone, dei gesti e delle parole stesse, che è indispensabile esprimere solo attraverso « a musical pattern which intensifies our excitement by reinforcing it with feeling from a deeper and less articulate level »⁷⁹.

La scelta del mezzo espressivo dipende insomma dal tipo di teatro che Eliot volle scrivere e, in quell'ambito, è necessaria ed insostituibile. L'errore di Eliot è, semmai, nel non aver precisato che egli dettava i principi per il proprio teatro; ma tale limitazione è ovviamente implicita in ogni pronunciamento in campo di poetica fatto da un poeta.

È attraverso la dizione ed i suoi mutevoli atteggiamenti che i vari piani, i mondi diversi che si sovrappongono nella *Family Reunion* trovano espressione:

There were a thousand places where I might have met
 them!
 Why here? why here?
 Many happy returns of the day, mother;
(I, 1, p. 25)

il passaggio di tono nella frase e nell'espressione di Harry (segnato anche, nella forma scritta, dall'a capo dopo la cesura) è anche il pas-

⁷⁷ Introduction to S. L. BETHELL, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*.

⁷⁸ *Poetry and Drama in On Poetry and Poets*, cit., p. 74.

⁷⁹ T. S. ELIOT, in *The Listener*, 25 novembre 1936.

saggio dal mondo dove vivono le Eumenidi a quello dove trascina la propria esistenza la « famiglia »: la frase ovvia, il cliché trito esprimono il mondo banale e piatto della convenzionalità.

La poesia della *Family Reunion*, dunque, come i personaggi del dramma, vive fra due mondi e si protende verso un terzo mondo di perfezione. Di per sé, per il concertato che tale suo carattere comporta, la poesia della *Family Reunion* è dramma. Tale poetica drammaticità si risolve e si rende manifesta in una complessa orchestrazione (nel suo saggio *The Music of Poetry* T. S. Eliot stabilì dei nessi precisi fra certi aspetti della composizione musicale — ritmo e struttura — ed i corrispondenti elementi nella composizione poetica, ponendo l'enfasi sul valore essenziale e dominante del ritmo, che può essere intuito *prima* delle parole in cui si attuerà, dei temi ricorrenti, dei passaggi di tono e di timbro, della strutturazione in tempi, del contrappunto)⁸⁰.

Due caratteristiche dell'espressività poetica della *Family Reunion* sono, l'iterazione (che delinea ancor più enfaticamente certe soluzioni ritmiche) ed il ricorrere di parole (ed altrove — come si è detto più sopra — anche di frasi) tematiche che crea una tessitura di motivi ricorrenti e contribuisce spesso in maniera determinante a risolvere sul piano della parola musica (anziché su quello della parola-senso) i trapassi di tono e le implicazioni di fondo dell'azione. Nel passo seguente, ad esempio, la parola *change* viene impiegata contemporaneamente a due livelli: da una parte, nei suoi riferimenti normali e logici, accenna al mondo della realtà esteriore e sensibile, d'altra parte, con la sua evocazione musicale e con il suo carattere di parola tematica fornita di molteplici agganci ad episodi e significati che precedono e seguono queste battute, essa ci fornisce un

⁸⁰ Citiamo il passo che è di primaria importanza per chiarire molti degli aspetti formali (e non solo formali) della *Family Reunion*. « ...I know that a poem, ...may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words and that this rhythm may bring to birth the idea and the image... The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transition in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject matter » (In *On Poetry and Poets*, cit., p. 38).

suggerimento per un più profondo intendimento dei fatti e delle parole:

- HARRY. It only makes the changing of people
All the more manifest.
- MARY. Yes, nothing changes here,
And we just go on... drying up, I suppose,
Not noticing the change. But to you, I am sure,
We must seem very altered.
- HARRY. You have hardly changed at all —
And I haven't seen you since you came down from
Oxford.
- MARY. Well, I must go and change for dinner.
We do change — to that extent.

(I, 2, pp. 51-52)

La parola tematica segna la tonalità del passo che viene poi orchestrato su vari ritmi e timbri e con effetti di contrappunto.

E qui giunge opportuno notare come il ricorso a tali soluzioni espressive segni l'ulteriore riproporsi, questa volta sul piano della dizione, di uno degli aspetti essenziali di questo dramma; dico della compenetrazione del passato con il presente ed il futuro e della loro perpetua attuazione. Nello stesso modo ogni momento dell'espressione è legato a voci precedenti e seguenti che lo prefiguravano o che in esso vengono anticipate o riassunte: anche sul piano stilistico, insomma, con impeccabile coerenza Eliot attua quella solida circolarità, quella unitarietà indivisibile eppure differenziata che è alla base del mondo poetico della *Family Reunion*, e non solo della *Family Reunion* (essendo a sua volta questo dramma un momento presente nella poesia di Eliot che vive del passato, della poesia trascorsa e che prelude al futuro, alla poesia a venire: *In my beginning is my end*, il verso d'apertura di *East Coker* è l'espressione più sintetica di questo importantissimo aspetto della poesia di Eliot il cui emblema potrebbe essere nel simbolo antico del serpente che si morde la coda).

In tale senso la dizione diventa *a medium to look through*, una allegoria, quasi, della vicenda del dramma o un'ulteriore proiezione di essa.

Le condanne più intransigenti (e le lodi più esaltate) della critica si appuntano sui cosiddetti « luoghi impoetici » della dizione e del verso della *Family Reunion*, sulle pause in cui la poesia diviene versificazione. Che tali pause esistano non può negarsi, né Eliot stesso volle negarlo: egli si affrettò, comunque, a darci le sue ottime ragioni per spiegare tale aspetto, a torto ritenuto deterioro, della sua dizione drammatica:

« We have to accustom the audience » — egli scrisse — « to verse to the point at which they will cease to be conscious of it; and to introduce prose dialogue would only be to distract their attention from the play itself to the medium of its expression. But if our verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be 'poetry' all the time. It will only be 'poetry' when the dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance »⁸¹.

Nel caso della *Family Reunion*, infine, tale oscillazione fra poesia e non poesia serve a riproporre, anche sul piano stilistico, la dialettica dei due mondi che nel dramma vengono in contatto: i bruschi sbalzi da una dizione trita e prosaica ad una dizione esaltata e poetica sono l'esteriore manifestazione dell'essenza del dramma in atto (si pensi, del resto, per un caso parallelo, alle analoghe soluzioni di Strawinsky nell'*Histoire d'un soldat*, o di Chagall in moltissimi dei suoi quadri).

A course is written
On the under side of things
Behind the smiling mirror
And behind the smiling moon

mormora Mary spegnendo, nella pantomima finale, l'ultima candela che illumina debolmente la scena. Dietro lo specchio (su cui compare la finzione del reale) noi abbiamo cercato di leggere il vero senso di *The Family Reunion*.

FERNANDO FERRARA

⁸¹ *Epic and Drama*; in, *On Poetry and Poets*, cit., p. 74. La stessa asserzione si ritrova altrove in T. S. Eliot e viene citata da J. Issacs (*op. cit.*, p. 158).