

L'ULTIMA COMMEDIA DI ELIOT

La prima impressione che si ha leggendo l'ultima opera teatrale di Eliot, *The Elder Statesman* (rappresentata nell'estate del 1958 a Edimburgo) è che essa non aggiunga nulla alle precedenti, anzi, si limiti a riprendere forme e formule che l'autore aveva già sperimentato in esse. Ancora una volta, come in *The Cocktail Party* e in *The Confidential Clerk*, viene presentato il problema del peccato (che è sostanzialmente peccato originale) e della redenzione, attraverso una presa di coscienza da parte del protagonista, una sua « ansia metafisica » che finalmente lo induce (dopo aver avuto una sua misteriosa « illuminazione ») a rivolgersi con serena fede verso la morte. Ancora una volta l'ambiente e i personaggi vogliono esser tratti dal mondo contemporaneo, sì che la commedia possa essere accettata dal grosso pubblico che frequenta oggi i teatri e recare proprio a quel pubblico, che Eliot presuppone agnostico, un messaggio cristiano. Ancora una volta la commedia vuol essere poetica, ossia in versi e con una densità allusiva che (secondo quanto Eliot ebbe a dire nel ben noto saggio *Poetry and Drama*) la prosa di per sé non sarebbe in grado di sostenere; ma d'altra parte con un metro e un ritmo così vicino a quello del linguaggio quotidiano da rendere quasi insensibile tale sua forma poetica. Infine, ancora una volta, per dichiarazione dell'autore stesso, la vicenda narrata prende come punto di partenza quella di una delle opere maggiori del teatro greco; allo stesso modo che *Family Reunion* echeggiava l'*Orestia*, *The Cocktail Party* riprendeva il tema di *Alceste* e *The Confidential Clerk* quello di *Ione*, la nuova commedia si ispira a *Edipo a Colono*.

Questa fedeltà ad un modello, o meglio ad un tipo, di composizione che Eliot si impose vent'anni fa dovrebbe trovare una sua giustificazione nei risultati raggiunti, soprattutto nel campo della poesia; altrimenti diviene formula condizionata da un « successo » di natura pratica. Di fronte a *The Elder Statesman* il problema critico che si pone è appunto questo: riesce l'autore, nei limiti che si sono

indicati, ad attingere alla poesia e a dire qualcosa di nuovo rispetto alle sue analoghe commedie precedenti? La presente nota si propone di trovare una risposta a tale domanda, dando come scontati i risultati e le intenzioni delle opere che hanno preceduto l'ultima.

Converrà dunque anzitutto esaminare quello che a molti critici è sembrato il motivo nuovo della commedia: la presenza di un sentimento d'amore fra i giovani protagonisti, che una volta tanto non è torturato o frenato da interiori roveli. Monica e Charles, fidanzati all'inizio della commedia, si uniranno alla fine, senza che il loro sentimento sia turbato da alcun dubbio metafisico. Se è vero che questa mancanza di complicazioni potrebbe indicare una raggiunta serenità da parte dell'autore, che ad essa nelle opere precedenti non si era neppure lontanamente avvicinato, è anche vero che l'espressione poetica di tale sentimento rimane tutta esteriore e generica. Si veda infatti il luogo ove esso si afferma compiutamente, nelle battute finali della commedia:

Charles: Oh my dear,
I love you to the limits of speech, and beyond.
It's strange that words are so inadequate.
Yet, like the asthmatic struggling for breath,
So the lover must struggle for words.

Monica: I've loved you from the beginning of the world,
Before you and I were born, the love was always there
That brought us together.

Ove non si può non constatare l'impiego di formule trite da romanzo sentimentale, e il dato patetico è costituito semmai dal rovello non dei personaggi ma dell'autore stesso per trovare parole atte ad esprimere un sentimento che egli non sembra conoscere. Ed infatti subito dopo, a conclusione della scena e dell'opera, egli ripiega sull'artificio della enunciazione ritualistica: la suggestione è affidata al potere evocativo di un ritmo verbale modellato su quello delle formule liturgiche:

Monica: Age and decrepitude can have non terrors for me,
Loss and vicissitude cannot appal me,
Not even death can dismay or amaze me

Fixed in the certainty of love unchanging.

I feel utterly secure

In you; I am part of you. Now take me to my father.

È questo senza dubbio il passo formalmente più compiuto e sapiente dell'opera, un passo in cui Eliot dimostra il suo assoluto dominio del mezzo espressivo, la sua raffinatissima sensibilità per i valori ritmici e musicali del « periodo » poetico. Eppure anche qua si ha l'impressione di una maestria tutta esteriore, di sentire qualcosa che si era già sentito, allo stesso modo che gli operisti dell'Ottocento riutilizzavano in più di un'opera la stessa aria musicale, cambiando le parole e lasciando inalterato lo spartito. C'è insomma una certa meccanicità nello stesso procedimento poetico, che si riflette negativamente sulla genuinità del sentimento che dovrebbe condizionarlo. L'amore senza complicazioni di Monica e Charles rimane un fatto in cui il lettore o lo spettatore è invitato a credere, non diviene una sua esperienza. Ben più trepida, sentita e piena di sottili sottintesi era l'irrealizzata scena d'amore fra Lucasta e Colby in *The Confidential Clerk*.

Di per se stessa la mancata realizzazione drammatica e poetica delle scene d'amore fra Monica e Charles non conterebbe molto, dato che il tema di *The Elder Statesman*, come vedremo, è un altro. Essa acquista importanza però sia perché tali scene sono collocate in taluni di quelli che dovrebbero essere i fulcri dell'azione scenica, sia perché il ricorso in esse a procedimenti meccanici, a formule ed artifici di mestiere è caratteristico anche del resto della commedia. Mancando dunque quell'elemento di novità sul piano emotivo che avrebbe giustificato la composizione della nuova commedia, conviene vedere in qual maniera e con quale efficacia Eliot abbia qui ripreso i modi e le idee che aveva già espresso nelle commedie precedenti.

Anzitutto il tema del peccato e dell'espiazione attraverso la presa di coscienza della condizione umana di fronte alla divinità. Il peccatore qua è un anziano uomo politico, Lord Claverton, ormai prossimo a morire di uno di quei mali dignitosi che permettono al paziente di apparire fino alla fine nelle migliori condizioni fisiche e psichiche. Il suo passato gli si materializza davanti con la ricomparsa di due compagni di giovinezza, e con essi si riaffacciano le sue colpe.

Ma non si tratta più, come per lo Harry di *Family Reunion*, di un omicidio, né, come per la Celia di *The Cocktail Party*, di adulterio. I peccati di Lord Claverton si riducono al non aver dato assistenza ad un uomo travolto dalla sua automobile (ma l'uomo era già morto prima di esser investito), e al non aver sposato una donna leggera (che del resto, per la sua natura mercenaria, era stata ben lieta di accontentarsi della corresponsione di una generosa somma per i danni morali). Come si vede, questa volta Eliot ha voluto indicare che i peccati che contano non sono quelli più vistosi, ma sono proprio quelli segreti e che quasi riusciamo a giustificare di fronte a noi stessi perché inesistenti o facilmente riscattabili dalla giustizia umana. Son queste le colpe segrete che devastano e corrompono l'anima. Drammaticamente tuttavia l'esemplificazione data da Eliot risulta inefficace e perfino un poco ridicola, con quel suo minimizzare progressivamente l'entità del peccato commesso. Si direbbe che l'autore stesso voglia sottrarsi al senso dell'umano fallire. E perfino accettando lo schema di valori che Eliot va da venti anni proponendo nelle sue commedie, si rimane un po' delusi e perplessi vedendo come questa volta il protagonista assuma un atteggiamento del tutto passivo: a differenza di Harry (*Family Reunion*), di Celia (*The Cocktail Party*), di Colby (*The Confidential Clerk*), Lord Claverton al termine di *The Elder Statesman* non si dedica ad una missione redentrice, ma si limita ad avviarsi serenamente verso la morte, pago di aver riscattato le sue colpe, non riparando ad esse ma semplicemente riconoscendole di fronte a coloro che ne sono stati testimoni; che sembra una maniera piuttosto facile di addormentare la propria coscienza morale. Ed è singolare per di più l'assenza di ogni senso sociale, di responsabilità verso i propri simili. Si direbbe che il protagonista, e con lui l'autore, vada appagandosi ormai di una vita puramente contemplativa, che ignora la virtù dell'azione: significativo in proposito l'atteggiamento assunto nella commedia da Lord Claverton verso il proprio figlio buono a nulla. Claverton lascia che egli vada a cercar fortuna all'estero e non ha per lui quasi alcun moto di umana comprensione e simpatia; eppure è proprio la condizione del figlio che andrebbe rimproverata a Claverton, da chiunque ab-

bia un minimo senso dei valori sociali, come la sua maggior colpa. Il misticismo di Eliot ha dunque compiuto la sua parabola. È giunto alla sua enunciazione più astratta, severa, egoistica; l'aspirazione metafisica ha raggiunto l'estremo dell'asocialità, o meglio dell'antisocialità. Il protagonista della sua commedia diviene così — nel tentativo di esprimere superiori aspirazioni metafisiche — disumano al pari dei mistici eroi dell'*Axel* di Villiers de l'Isle Adam o del *Parisfal* wagneriano, quegli eroi che furono i decadenti modelli del primissimo Eliot, quand'egli era ancora studente a Harvard. Si è compiuto insomma, sul piano morale e sociale, quel processo involutivo che aveva avuto inizio per Eliot nel 1927, al tempo della sua famosa dichiarazione di fede anglocattolica, classicistica e monarchica. Cesato il conflitto interiore, raggiunto un disumano approdo di astratta certezza mistica, la poesia di Eliot non può più avere un contenuto autenticamente drammatico: rimane enunciazione e divulgazione di principi accettati con una intransigenza forse tanto più assoluta in quanto Eliot ha conservato nell'intimo quella tendenza al rigore dottrinario derivatagli dalle sue origini americano-puritane.

Un altro segno di intransigenza, o di alterigia intellettuale, è rappresentato dalla deliberata condiscendenza con cui Eliot si rivolge al suo pubblico. Tale è la disistima che egli nutre per le capacità intellettive del frequentatore medio delle sale di spettacolo, che egli si sente in dovere di presentargli un mondo quale lo spettatore dovrebbe conoscere, il mondo in cui egli dovrebbe muoversi, la società contemporanea. Ma quale società? Anche in ciò si vede il progressivo distacco di Eliot dalla realtà autentica della vita. Come e più che nei drammi precedenti l'ambiente è falso: presenta la vita oziosa di personaggi senza alcuna preoccupazione economica e sociale, che si muovono fra ricche case, grandi alberghi, cliniche di lusso. È una società mitica, quale poteva rispondere forse alla realtà venti o trenta anni fa, ma ora esiste solo negli stampini polemici della propaganda comunista, nel falso mondo di « evasione » delle commedie di Noel Coward, o in certi provinciali film comici inglesi. È curioso vederla qua presentata e accettata come condizione reale, senza neppure quella funzione di critica sociale che ne riscatta in parte la falsità

quando viene sfruttata da intransigenti marxisti. Si veda l'inanità di una battuta come questa, « brillante » alla maniera di Coward o peggio di Woodhouse:

It was a perfect lunch.
But I know what men are — they like to show off.
That's masculine vanity, to want to have the waiters
All buzzing round you: and it reminds the girl
That she's not the only one who's been there with him.

È il tono frivolo già usato nelle due commedie precedenti, ma ormai ripetuto stancamente e fine a se stesso, senza più l'inquietante ironia dei colloquialismi di *Sweeney Agonistes*, e senza neppure più il gusto intellettuale dell'imitazione di una maniera vecchiotta (come l'imitazione di *The Importance of Being Earnest* del Wilde in certe scene di *The Confidential Clerk*). Quel senso del giuoco di spirito e del paradosso wildiano, che dava vivacità e un certo senso di *humour* alle altre commedie, è qua ridotto a povere battute di dubbio gusto come questa:

And you wished to be Lord Claverton
Also, to hold your own with Mother's family —
To lord it over them, in fact.

Anche il *saving grace* del *humour* è dunque assente o quasi dalla commedia — e d'altra parte quando Eliot cerca di raggiungere una altezza tragica rischia di cadere nel più vieto e ottocentesco « melodramma »:

Michael! How can you speak to Father like that?
Father! What has happened? Why do you look so angry?

Eppure l'intenzione di Eliot nello scrivere *The Elder Statesman* era quella di presentare in forma di commedia brillante contemporanea un alto tema tragico. Lo dimostra la scelta della tragedia greca da lui indicata come fonte prima di ispirazione: l'*Edipo a Colono*. Scelta che si direbbe condizionata dall'età stessa dell'autore, che comprensibilmente preferisce il tema della vecchiaia alle passioni della maturità. Un tema del genere comporta la rinuncia al lieto fine che aveva caratterizzato i drammi greci (*Alceste* e *Ione*) scelti da Eliot

a modello delle due commedie precedenti; comporta una nuova austerità di trattamento. Ma quando si voglia tradurre l'austerità greca in termini di linguaggio convenzionalmente teatrale di oggi (o meglio di ieri, poiché Eliot come si diceva, si è fermato alle forme teatrali di prima del 1940, e sembra inconsapevole della nuova vitalità linguistica del teatro dopo le esperienze di un Tennessee Williams o di un John Osborne), si rischia di cadere in una vuota solennità che appanna l'elemento comico e (unita alla deliberata volontà di sdrammatizzare il discorso) è insufficiente a suggerire un'autentica grandezza tragica. Questo rischio non è stato evitato da Eliot: il risultato da lui ottenuto è stato dunque quello di produrre un'opera impersonale e antidrammatica, di tono sostanzialmente piatto e opaco. Nel suo ormai celebre saggio di quarant'anni fa sull'*Amleto*, Eliot aveva scandalizzato i suoi lettori sostenendo che l'opera shakespeariana era *an artistic failure* perché Shakespeare non era riuscito, una volta tanto, a trovare un « correlativo oggettivo » all'emozione del personaggio: immagini e fatti esterni non si adeguavano alla emozione del protagonista, emozione che rimaneva perciò « inesprimibile in quanto in eccesso rispetto ai fatti quali sono ». Quasi per contrappasso di quelle dichiarazioni che furono considerate (e credo che siano, nei confronti dell'*Amleto*) esagerate ed ingiuste, Eliot si trova ora esattamente nella stessa situazione: i fatti e la situazione della sua commedia non sono un sufficiente correlativo oggettivo dell'altissima emozione che l'opera dovrebbe esprimere — quella emozione che invece Eliot stesso aveva saputo magistralmente comunicare in una breve poesia del 1920, una poesia che rimarrà fra le sue più alte e perfette: *Gerontion*.

Gerontion era davvero la tragedia della vecchiaia in tutto il suo pathos e il suo orrore. Gerontion, nella sua stanza d'affitto, torturato da perplessità metafisiche, sotto il peso della storia e della sua vacuità, abbandonato perfino dai suoi fantasmi, era figura nobilmente tragica. Con il suo passato torbido, la sua sorte meschina, egli era davvero, alla fine dei suoi giorni, « una testa vuota fra spazi spazzati dal vento », in una casa cadente senza alcun calore di affetto. Di fronte a lui quanto falso e ridicolo appare questo Lord Claverton

che, nel conforto della sua ricca casa, circondato dall'affetto della figlia e del futuro genero, esclama:

What am I waiting for
In a cold and empty room before an empty grate?
For no one. For nothing.

E mentre Gerontion soffre per le mancate sofferenze di una vita battaglica che non ha avuto, ed è trascinato da un vento senza scopo ai limiti estremi del mondo fra geli e ardori insostenibili, Lord Claverton menziona gli stessi concetti, ma solo per rivolgere un rimprovero al figlio:

If you had some aim of high achievement,
Some dream of excellence, how gladly would I help you!
Even though it carried you away from me forever
To suffer the monotonous sun of the tropics
Or shiver in the northern night.

Quel che in Gerontion era un tormento purgatoriale dantesco, è qua la considerazione egoistica di un padre che vuol liberarsi del figlio che gli dà dei fastidi. Il contrasto fra Gerontion e Lord Claverton è certo in parte deliberato: infatti i *backward devils* che tormentavano l'uno, sono divenuti per l'altro *prudent devils*. Ma insieme al dubbio e al tormento di Gerontion è scomparsa anche la sua poesia.

E invero quel tanto di poetico che si può trovare qua e là in *The Elder Statesman* (qualche frase ed espressione, qualche ritmo felice) non è che debole eco di poesie e drammi precedenti. *Gerontion*, *The Waste Land*, *Family Reunion*. Ma si guardi quanto tali echi, estratti dai loro contesti, e deliberatamente « volgarizzati », siano impoveriti: basta confrontare la quarta sezione del *Waste Land* (« Morte per acqua ») con questa chiara eco, una nuova versione dell'episodio del mercante fenicio annegato:

Poor ghost! reckoning up its profit and loss
And wondering why it bothered about such trifles.

Quel che era implicito nel *Waste Land* è qua « spiegato »; ma cosa rimane del potere di suggestione dell'originale, ossia della sua poe-

sia? E le splendide immagini che ripetutamente si raggruppano attorno al motivo del « momento di rivelazione » nei *Four Quartets*, si riducono qua a parte di un sermone esplicativo:

I feel at peace now.
 It is the peace that ensues upon contrition
 When contrition ensues upon knowledge of the truth.
 Why did I always want to dominate my children?
 Why did I mark out a narrow path for Michael?
 Because I wanted to perpetuate myself in him.
 Why did I want to keep you to myself, Monica?
 Because I wanted you to give your life to adoring
 The man that I pretended to myself that I was,
 So that I could believe in my own pretences.
 I've only just now had the illumination
 Of knowing what love is. We all think we know,
 But how few of us do! And now I feel happy —
 In spite of everything, in defiance of reason,
 I have been brushed by the wing of happiness.

La poesia insomma è la grande assente nel nuovo dramma di Eliot. Se *The Elder Statesman* ha una sua funzione è quella di servire da nota a piè di pagina alle opere poetiche precedenti di Eliot, sia per spiegare in parafrasi (in parole veramente « povere ») talune intuizioni che inizialmente erano state genuinamente poetiche, sia per indicare una nuova interpretazione, più fredda e dogmatica, di quelle intuizioni. L'unico elemento nuovo è forse l'insistenza sul cambiamento dei nomi dei personaggi (come in *The Confidential Clerk* lo era stato l'insistenza sullo scambio di paternità dei personaggi). Lord Claverton si chiamava prima Richard Ferry, Federico Gomez e Mrs. Carghill (che hanno in questa commedia la funzione di « angeli custodi » affidata a Julia e ad Alec e allo psicanalista in *The Cocktail Party*) avevano anche loro altri nomi, e più di un nome ciascuno. È questo un artificio emblematico piuttosto efficace per indicare la pirandelliana ricerca della identità umana che è un altro tema dell'opera.

Ma anche ciò non riscatta *The Elder Statesman* dalla sua fondamentale impoeticità, e dall'impressione che esso sia destinato a rimanere come una fredda e arida enunciazione programmatica divul-

gativa di un atteggiamento assunto dall'autore nei confronti dei problemi dello spirito. Eliot sembra aver trovato la soluzione a tali problemi in una sorta di misticismo laico e conservatore, averli razionalizzati in uno schema rigido di condotta che si impone dall'esterno senza alcuna partecipazione sentimentale. C'è da domandarsi se questo arido dogmatismo non sia un altro *Waste Land* in cui l'autore si è confinato — un *Waste Land* non più poetico ma intellettuale, personale e (almeno per lui) confortevole, al punto da fargli dimenticare quella pienezza emotiva da cui nasce la poesia.

GIORGIO MELCHIORI