

CLAUDIO GORLIER

T. S. Eliot, il teatro e « The Confidential Clerk »

Di fronte al nuovo esperimento teatrale di Thomas Stearns Eliot rappresentato nel 1954 al Festival di Edimburgo e apparso qualche tempo dopo con lievi modifiche in volume, si è tentati di individuare le vicende di un certo gioco dalle carte stesse che l'autore ha l'aria di mostrarci, tenendole in mano. Con *The Confidential Clerk*, ossia « L'impiegato di fiducia », siamo difatti al quinto tentativo teatrale di Eliot, o, se si preferisce, al terzo, giacché *The Rock* e *Sweeney Agonistes* rimasero sempre allo stato di frammento né vennero mai rappresentati; ed ogni volta il testo è stato accompagnato da lucidissimi esercizi critici, sotto forma di appunti o di saggi veri e proprî. Nel caso dell'*Impiegato di fiducia*, vien naturale rifarsi alla più compiuta analisi della questione del dramma di poesia che T. S. Eliot abbia scritto, e ci riferiamo al fondamentale volumetto che si intitola *Poetry and Drama*, del 1951. In *Poetry and Drama* è tracciato un bilancio estremamente nitido e consapevole di una esperienza teatrale che prende in sostanza le mosse da *Assassino nella cattedrale* per giungere fino alla *Cocktail Party*, bilancio che si affida, col sottile equilibrio di cui Eliot è maestro, ad una distaccata indagine di una frequentazione personale, per muovere poi agilmente verso una più vasta problematica, pur conservando su taluni dati essenziali una sapiente elusività. Ma, messo da parte il rilievo assolutamente ovvio che tutta la poesia di Eliot è drammaticamente atteggiata, rilievo che rientra ormai nel novero dei luoghi comuni senza peraltro aiutarci troppo a rispondere a molti interrogativi che il teatro eliotiano pone con insistenza, ci sembra indispensabile riallacciare talune proposizioni di *Poetry and Drama* ad altre, che risalgono ai tempi di quello stupendo libro che è *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Già allora Eliot cercava una via di uscita all'*impasse* verso la quale gli sembrava fatalmente avviata la poesia contemporanea a causa della intrinseca difficoltà, che limita le dimensioni del suo pubblico ideale, e non gli sembrava di trovarne altra se non nel teatro. Era da parte sua un desiderio, come egli conferma oggi, di *comunicazione*, che assumeva necessariamente un carattere di maggiore urgenza per l'Eliot di *Ash Wednesday*, cui il recente travaglio spirituale con le sue istanze religiose postulava una solu-

zione nel senso di una tragedia che, ai tempi di *Assassinio nella cattedrale*, confinava col rito. La tragedia del santo arcivescovo di Canterbury, e T. S. Eliot è il primo ad ammetterlo, fu un tentativo, anche se restituì al teatro quel senso del sacro, e quindi dell'autenticamente tragico, che era andato perduto da secoli; ci si trovava cioè in presenza non tanto delle vicende di un personaggio, ma di determinati atteggiamenti personificati e irrimediabilmente statici senza il soccorso del coro. Da quel momento Eliot ha lavorato ininterrottamente per giungere invece ad una riuscita teatrale nel senso più ampio della parola, fino a questo significativo *Confidential Clerk* col quale deve avere sconcertato più di un critico. *L'impiegato di fiducia* — che a quanto si sa ha ottenuto un considerevole successo di pubblico — fa perno su una trama che non si saprebbe desiderare più ricca di imprevisti e di colpi di scena, ed è costruita secondo i dettami consacrati della commedia di caratteri di moda nel secolo scorso. Vi si trova, al primo atto, una tipica « presentazione » degli avvenimenti ottenuta attraverso il dialogo tra due personaggi, e successivamente la comparsa in scena degli altri personaggi, realizzata con un ritmo ed una simmetria impeccabili. Nel secondo atto, poi, prende corpo l'intricato gioco di equivoci che troveranno una soluzione solo nel corso del terzo, e attraverso i quali Sir Claude, un ricco finanziere, scoprirà che Colby, un giovane chiamato a fargli da segretario, vale a dire da impiegato di fiducia, non è un suo figlio naturale come egli supponeva, e neppure figlio della moglie, lady Elizabeth, come essa riteneva, poiché entrambi prima del matrimonio avevano avuto un figlio illegittimo che, affidato a compiacenti genitori putativi, non avevano più saputo rintracciare. Colby è in realtà il figlio di un modesto musicista defunto, un artista di terz'ordine che si era ridotto a fare l'organista in una parrocchia di provincia; ma in extremis si viene a sapere che Barnabas Kaghan, un altro assistente di sir Claude, è in realtà il figlio di lady Elizabeth, e sposerà una figlia illegittima di sir Claude, Lucasta. Colby, liberato dal peso delle responsabilità che lo assillavano, seguirà con gioia la stessa carriera del padre, senza più sentirsi un fallito come gli accadeva nell'atmosfera forzata della casa di sir Claude. E' facile accorgersi che un rendiconto sommario della commedia o tragicommedia di Eliot si presta ad equivoci, e d'altro canto è da credere che proprio la trama, « the plot », adatta com'è ad interessare un grosso pubblico, sia la causa principale del successo che l'*Impiegato di fiducia* ha riscosso sulla scena. Giunti a questo punto è lecito chiedersi se Eliot abbia realizzato un progresso rispetto ai suoi risultati precedenti, in modo così netto come gli è sempre accaduto tanto che (lo ha fatto notare un acuto critico americano, il Blackmur), la datazione delle sue opere sarebbe in ogni caso assai agevole anche senza elementi sicuri. Sul piano tecnico la risposta ci pare indubbia, ed in senso positivo, perché è questo il lavoro teatrale più conseguente e meglio risolto che Eliot abbia mai scritto. Come il poeta ci ha dichiarato in *Poetry and Drama*, l'eliminazione del coro, attuata progressivamente a partire da *Family Reunion*, insieme all'abbandono di ogni apparato strutturale mutuato, sia pure a grandi linee, dal teatro classico, ha reso più agile e succoso lo sviluppo della commedia, così come la rinuncia ai personaggi simbolo, per quanto spesso più apparente che reale, ha svincolato la rappresentazione da

una pericolosa staticità. Ma abbiamo parlato di elusività, e non a caso. In *Poetry and Drama*, infatti, al centro dell'attenzione è situato solo uno dei problemi che ci interessano nel caso dell'*Impiegato di fiducia*, vale a dire il mezzo di espressione. Va precisato subito che qui il verso ha toccato un vertice difficilmente superabile nella sua funzione di tessuto connettivo di un linguaggio teatrale. Eliot si è comportato con la assillante alternativa dell'esaurimento del verso drammatico inglese come con un nodo gordiano, e lo ha tagliato risalendo al classico « blank verse » shakespeariano, inteso — come ha mostrato molto bene Bonamy Dobrée — non come pentametro giambico, ma come verso di tre o quattro arsi, spesso in composizione anapestica oppure in composizione irregolare, ottenendo così uno strumento di incomparabile flessibilità, talché in questa nuova commedia si giunge ad una tappa decisiva dell'itinerario che ha come punto di partenza *The Family Reunion*, e che trova riscontro nella progressione che da *Ash Wednesday* porta alle vette supreme dei *Quartets*. L'*Impiegato di Fiducia* si prospetta dunque come una indiscutibile verifica della necessità del dramma in verso così come Eliot la propone nella veste di teorico, bruciando ogni residuo del rischio più vistoso, quello cioè che lo spettatore non avverta la fusione tra vicenda scenica e linguaggio, rimanendo distratto da una delle due o individuandola comunque come categoria astratta. Alcuni dialoghi di *The Confidential Clerk* e soprattutto certe « sentenze » di gusto shakespeariano hanno un così conchiuso accento ed una levigata perfezione da trovare pochi altri riscontri nel teatro inglese, salvo a voler risalire ai momenti migliori di un Congreve.

Altrove, però, noi attendevamo al varco Eliot, quando sentivamo di dover esigere da lui un chiarimento sulla condizione di superstruttura che il fatto puramente teatrale viene ad assumere nei riguardi del significato più profondo della commedia, del suo *meaning* o *understanding*, per usare i suoi stessi termini. « Da un certo punto di vista » egli scriveva nel 1933 « il poeta aspira alla condizione del commediografo di music-hall », e con *Sweeney* aveva tentato un esperimento consimile; ora noi pretendiamo di avere particolari sul modo con cui il significato simbolico, talvolta rituale, riesca ad inquadrarsi in questa superstruttura, e con quale inesorabilità la investa di sé. Nell'*Assassinio* e nella *Riunione di Famiglia* potevamo denunciare uno scompenso a svantaggio del dato teatrale, la *Cocktail Party* fu un momento di transizione, ma qui il pericolo è quello di un capovolgimento. Un tentativo di risposta è in un capoverso chiave di Eliot a proposito di Shakespeare :

« In un dramma di Shakespeare vi sono diversi gradi di significato. Per gli ascoltatori meno provveduti vi è la trama, per altri più attenti i personaggi e il gioco del loro conflitto, per coloro che si preoccupano del dato letterario le parole e il linguaggio, per quelli che hanno inclinazioni musicali il ritmo, e per gli ascoltatori di maggiore sensibilità ed acutezza un significato che si rivela gradualmente ».

E' lecito rifarsi a questo discorso parlando di *The Confidential Clerk*? Ci autorizza Eliot a credere che la sua commedia sia a doppio fondo, e che solo una minoranza privilegiata tra gli spettatori possa comprenderne il più riposto significato? Al di là degli apporti jamesiani o pre-espressionisti, che in definitiva non contano più di quelli grecizzanti dei lavori precedenti, vi è in questa commedia una morale.

Il legame con le altre opere teatrali eliotiane è contenuto fondamentalmente nella necessità di purificazione, di liberazione dal peso del Peccato Originale, che si attua attraverso una scelta che è essa stessa purificazione. L'arcivescovo Beckett nell'*Assassino alla Cattedrale* sceglie di morire, Harry nella *Family Reunion* sarà missionario, Celia in *The Cocktail Party* cadrà vittima di una vocazione alfine ritrovata, e qui Colby dopo una chiarificazione decisiva troverà la sua via. Come sempre un personaggio incarna la morale quasi didattica ed edificante che è espressa dall'azione, e al termine la catarsi non ha un valore mistico, ma lucidamente simbolico. Eliot ha mutato gli elementi della favola, ma non la favola: « io » dice un personaggio della *Cocktail Party*, « non ripeto mai due volte la stessa storia ». Ma l'Oreste Harry della *Riunione in Famiglia*, il Tiresia-dottor O' Reilly di *Cocktail Party* e l'Adamo-Colby dell'*Impiegato di Fiducia* scaturiscono da una stessa visione del mondo e del destino umano. Forse sono vittime di una pluridimensionalità di rappresentazione e di un eccesso di consapevolezza che li rende ambigui e sognanti, e insieme dialettici, molto più che gli spettri di James; proprio per questo è ancora ai *Quartetti* che dovrà rivolgersi chi vorrà accogliere una lezione assoluta e definitiva.

