

UN DRAMMA DI ELIOT A TORINO

# L'esame di coscienza del «ministro a riposo»

Certo, a prima vista, questo «The Elder Statesman», apparso nel 1958 e da stasera offerto al pubblico di Torino a cura del Teatro Stabile, potrebbe anche non sembrare opera dello stesso autore di «Murder in the Cathedral» a chi volesse appunto misurarlo con quello che è il testo di Thomas Stearns Eliot più noto in Italia e che tanto più si presta a un legittimo confronto trattandosi del primo autentico «esperimento teatrale», («una stupenda approssimazione drammatica», come fu giustamente definito) compiuto nel 1935 dal grande poeta che al teatro, tuttavia, non ch'è offrire i bellissimi cori di «The Rock», aveva in precedenza dedicato saggi molto lucidi e penetranti.

Verrebbe fatto di chiedersi, effettivamente, come lo stesso Eliot che radunava tante immagini simboliche intorno al suo Tommaso Becket arcivescovo e martire, ed affidava al coro delle donne di Canterbury il fiato ardente di una tensione lirica tale da stravolgere le misure oggettive di una costruzione drammatica, possa in questo «The Elder Statesman», più ancora che in «The Family Reunion» e in «The Cocktail Party», accettare una forma drammaturgica decisamente chiusa e convenzionale quanto un linguaggio così dimesso e spoglio. Decadenza? Rinuncia? Diremmo piuttosto: umiltà. Umiltà di un poeta che dopo i saggi citati, e le costanti, assidue, quasi ansiose attenzioni rivolte ai problemi e a tutte le possibilità della comunicazione teatrale, ha infine proprio accettato il vincolo di certe strutture canoniche della drammaturgia, e la stessa oggettività di personaggi rispettati nel loro disegno psicologico e sociale, come strumento più diretto, più «utile», più largamente umano, di una vocazione spirituale, prima ancora che letteraria, soprattutto tesa a stabilire sulla terra, fraternamente, un colloquio che abbia per oggetto il cielo.



Per intendere, del resto, quali profondi e tenaci legami, pur nel mutato linguaggio e a tanta distanza di tempo, possano testimoniare la fedeltà di Eliot ai suoi motivi spirituali, basterà ricordare alcuni versi estratti proprio da «Murder in the Cathedral» dov'erano affidati, se ricordate, alle voci dei «quattro tentatori»: «La vita dell'uomo è un inganno e una delusione. Tutte le cose sono irreali. Irreali e deludenti. I fuochi d'artificio, il gatto della pantomima, i doni dati alla festa dei bambini, il premio per il saggio d'inglese, la laurea dello studente, l'onorificenza dello statista». Ed ecco, appunto, già preannunziato il tema di «The Elder Statesman», titolo sulla cui traduzione in italiano molto si è discusso anche perché sembra in effetti, a giudizio dello stesso Eliot, praticamente intraducibile almeno in quella certa sfumatura ironica che pare avere nell'inglese: e non si sa perché, nella prima edizione italiana del dramma, presentata sulla collina pisana di

San Miniato sei anni fa, scartando giustamente la versione letterale che suonerebbe pressappoco «Il vecchio uomo di stato», si sia preferito un generico «Il grande statista» a quel più sottile «Ministro a riposo» ch'era suggerito, come risulta da una sua lettera, proprio dall'autore.

In ogni modo, «vecchio», «grande» o «a riposo» che sia il protagonista del dramma, il tema è questo: appunto l'irrealtà, l'inganno, la delusione di cui si accorge lo «statista» (e in lato senso l'uomo di successo, che ha conquistato poteri e onori) quando si trova, solo davanti alla morte, a misurare l'irrisoria entità delle sue «onorificenze» rispetto al giudizio cui sta per presentarsi, ed all'eternità che lo attende. Un'ancora più precisa definizione del tema, e nello stesso tempo un'ancora più convincente prova della coerenza profonda da riconoscersi fra il poeta lirico di ieri e il drammaturgo in apparenza così pacato e «borghese» di oggi, la si può trovare, sempre fra i versi di Eliot, nel «quartetto» intitolato «Little Gidding»: «E, alla fine, il dolore straziante di riandare a quel che hai fatto o sei stato; la vergogna di impulsi troppo tardi rivelati; e la coscienza di cose fatte male o fatte a danno degli altri».

E allora: ecco lord Claverton, statista emerito, ministro a riposo per via dell'età e di un infarto ammonitore, a constatare la miseria delle sue fortune mortali, in un bilancio implacabile, ma soprattutto teso a un «esame di coscienza» per capire da solo, prima che sia troppo tardi per pentirsi, a quale prezzo di «cose fatte male, o fatte a danno degli altri» sia stata possibile la sua «brillante» carriera.

Dal passato, come ad aiutarlo, quasi evocati dalla sua

stessa coscienza e dal suo bisogno di espiazione (fantasmi, dunque, piuttosto che personaggi, anche se di precisi e persino caratterizzati personaggi hanno tutto l'aspetto nella superficie del disegno teatrale) emergono due figure: un vecchio compagno di collegio ed un'antica amante. Se gli rinfacciano entrambi (ma in modo insinuante, sottile, nel giro morbido di una conversazione misurata e cordiale) le colpe ch'egli ha avuto nei loro confronti, o qualche suo gesto meschino di cui sono stati spettatori, non è affatto per ricattarlo, o per pretendere comunque un risarcimento. Vuole il caso che l'uno e l'altra, il compagno di collegio avviato a suo tempo dal ricco e spregiudicato Claverton sulla via del disordine e della dissipazione, e l'attricetta presa come amante quand'era giovanissima, illusa, e poi sprezzata quando si presentò all'uomo l'occasione di un matrimonio prezioso agli effetti della «carriera», abbiano nel frattempo raggiunto a loro modo un'agiatazza economica che li esclude subito, agli occhi stessi di Claverton, da ogni sospetto di venalità.

In definitiva, la moneta che essi chiedono è quella del rimorso, e per spendere questa moneta il «molto onorevole e illustre» statista deve, semplicemente, riconoscere le proprie colpe, deve ammettere di non essere affatto migliore, a dispetto della stima e degli onori che lo circondano, di quelle due sue vittime che non hanno certo badato a scrupoli per salvare in qualche modo un'esistenza compromessa e danneggiata in partenza dalle malefatte di Claverton.

Si tratta, dunque, per lo statista, per il «ministro a riposo», di accettare una propria immagine diversa da quella che si è creata pubblicamente, di rovesciare come un guanto la sua «rispettabilità» per riconoscerne l'intera vergogna, la profonda miseria. Riconoscersi, dunque, diverso da quello che gli altri lo credono, e ciò sarà penoso soprattutto nei confronti della figlia Monica, tenerissima nei suoi sentimenti filiali ma non si sa se più per ammirazione verso l'«immagine ufficiale» del padre o per amore naturale, pieno, inesplorabile, verso il genitore chiunque esso in effetti sia. O meglio: si saprà più tardi, quando Monica conoscerà la verità dal padre stesso, e a sua volta capirà quanto poco valgano certe «onorificenze», certa esteriore «rispettabilità», rispetto al volto autentico, vero, disarmato, del padre che gli sta ora dinanzi, spoglio d'ogni illusione e di ogni orgoglio, pacificato e umile nel momento che si appresta ad avviarsi verso «la tenebra di Dio», come Eliot definì la morte in altri suoi versi.



L'opera dunque è una testimonianza precisa della fedeltà di Eliot alla sua ispirazione profondamente religiosa. Se qui non c'è un grande personaggio come Tommaso Be-

cket di fronte alla conquista della santità, c'è almeno un uomo che si confessa, che cerca il rimorso e l'espiazione, prima del grande viaggio: sempre una strada, comunque, non importa se gloriosa o umile, per giungere al conforto e alla luce di Dio. Ed anche in questo caso, dunque, pur se Dio non è mai nominato, si può parlare di «sacra rappresentazione» tanto è intensa e forte l'ansia sottesa che si avverte verso l'eterno. Ma forse, in questo caso, Eliot ha dato alla «vicenda quotidiana», a certo prosastico linguaggio, a certa sinuosa discorsività tipicamente borghese del dialogo, una eccessiva parvenza di realtà, un peso tale da rischiare il sopravvento sul simbolo. E allora si avverte come uno squilibrio fra i due piani: e nel discorso di superficie, quello realistico e psicologico, se appena il simbolo sfugge per un attimo e non trova immediate trasparenze, si avverte il mancato collegamento dei personaggi con la società che li esprime e da cui, su questo piano, dovrebbero essere condizionati. La frattura, in definitiva, si può avvertire talvolta fra una spinta eccessiva verso un esempio realistico che richiederebbe una più precisa «storizzazione» e un sottofondo spirituale, o un segno emblematico, che Eliot pare abbia cercato di sottolineare il meno possibile forse troppo concedendo al pudore di un poeta religioso cosciente di parlare nel deserto di un mondo largamente sconsecrato.

Gian Maria Guglielmino

