

MUSEO DELL'AUTOMOBILE
CARLO BISCARETTI DI RUSSIA

**MUSEO
DELL'AUTOMOBILE
TORINO**
C.so Unitá D'Italia, 40

**Unico Museo Nazionale
dell'automobile in Italia.
Oltre 200 Vetture Esposte.
Nuova Sala "Storia del Pneumatico".
Ampi Parcheggi Interni.**



Orario continuato: 10.00-18.30
Aperto anche i festivi (Lunedí Chiuso)

TEATRO STABILE TORINO

**STRANO
INTERLUDIO**

DI EUGENE O'NEILL



STRANO INTERLUDIO

DI **EUGENE O'NEILL**

TRADUZIONE DI BRUNO FONZI

CHARLES MARSDEN	MASSIMO DE FRANCOVICH
PROFESSOR HENRY LEEDS	MAURIZIO GUELI
NINA LEEDS, sua figlia	GALATEA RANZI
EDMUND DARRELL	MASSIMO POPOLIZIO
SAM EVANS	RICCARDO BINI
SIGNORA EVANS, madre di Sam	PAOLA BACCI
GORDON EVANS, a 11 anni	MATTEO ROLFO
GORDON EVANS, a 20 anni	TOMMASO RAGNO
MADELINE ARNOLD	PAOLA BIGATTO
Regia di	LUCA RONCONI
Scene di	MARGHERITA PALLI
Costumi di	CARLO POGGIOLI
con la supervisione di	GABRIELLA PESCUCCI
Musiche di	PAOLO TERNI
Luci di	MAX KELLER
Regista collaboratore	ANGELO CORTI

Maschere: SALVATORE PLACENTI – Consulenza fonica: HUBERT WESTKEMPER

Assistente alla produzione: NUNZI GIOSEFFI – Responsabile degli Allestimenti: CARMELO GIAMMELLO

Assistente alla regia: PAOLO CASTAGNA – Aiuto scenografo: EDOARDO SANCHI – Aiuto costumista: PATRIZIA GILLI

Responsabile costruzioni T.S.T.: ROMANO DAEDER – Allestimento luci: GIANCARLO SALVATORI
Collaboratore agli allestimenti: CLAUDIO CANTELE

Direttore di scena: COSIMO MOLITERNO – Capi macchinisti: GIANNI MURRU, ROBERTO LEANTI
Macchinisti: VINCENZO CUTRUPÌ, ANTIOCO LUSCI – Elettricisti: SANDRO MARTINO, MARCO D'ARCHIVIO
Fonico: GIUSEPPE BONO – Capo sarta: LAURA DAEDER
Attrezzisti: MARCO ALBERTANO, MARCO ANEDDA

Segretario di compagnia: FIORENZO ANEDDA

Costruzioni scenografiche: SCENOTEK, Firenze – Costumi: TIRELLI, Roma – Parrucche: ROCCHETTI, Roma
Calzature: L.C.P., Roma – Foto di scena: MARCELLO NORBERTH, Roma
Macchina da scrivere d'epoca: LUSENA, Torino – Parte filmata: ROLFILM, Torino



Eugene O'Neill

Redazione: Piero Ferrero
Grafica e Impaginazione: Adriano Bertotto
Foto di scena: Marcello Norberth

In copertina: *Hodgkin's House, Cape Ann, Massachussets*, 1928 di Edward Hopper.

Stampa COMLITO - TORINO

La scelta di *Strano Interludio* è nata principalmente dal desiderio di cimentarmi con un autore che non avevo mai affrontato fin qui, dalla considerazione che egli ha appartenuto, e forse continua ad appartenere, ad una certa tradizione interpretativa italiana oltre che europea più che americana e dalla riflessione sull'indubbia ripresa di interesse nei confronti di O'Neill, che si può constatare in molti paesi ad alta tradizione teatrale.

La fama dello scrittore, straordinaria fra gli anni Quaranta e Cinquanta nacque certo dal fatto che egli era stato uno dei pochissimi autori stranieri autorizzati dal fascismo a circolare in Italia, sia pure in nome di una speciosa, anche se non fittizia, origine irlandese della sua famiglia, che ne faceva uno scrittore non «nemico».

Resta il fatto che di tutti gli scrittori in lingua inglese fu quello che rimase inserito nella memoria dello spettatore italiano più a lungo e durevolmente e fu certo il tramite dei molti Miller e dei troppi Williams che approdarono sulle nostre scene appena finito il conflitto.

Riprendere *Strano Interludio* era quindi un poco chiedersi che cosa fosse ancora attuale (nel senso dell'originalità) e che cosa fosse vivo (nel senso di una sorta di continuità storica, di una parentela avvertibile con tante istanze della nostra cultura) di un teatro le cui fortune erano state prevalentemente legate a un periodo di curiosità culturale che non aveva sempre né voluto né saputo selezionare e ad un momento di «americanità» del gusto italiano durato abbastanza per consentire o sollecitare importazioni di ogni genere e tipo.

Vecchio problema è, infatti, quello della «cultura» di O'Neill. Un autodidatta di genio? Un frutto di Princetown? Un assimilatore un poco caotico e un curioso vorace, suggestionabile, ma distratto, delle opere di un'Europa di tutte le epoche, non sempre individuate con precisione? O, infine, espressione emblematica ed esponente tra i più alti dell'autentica mentalità puritana americana?

La lettura di molte opere di O'Neill rende all'orecchio europeo, infatti, un suono a volte stridulo di imparatissimo: non è sempre possibile evitare l'impressione che, nei suoi drammi, tanti elementi del nostro patrimonio culturale vengano assunti con eccessiva rapidità e trasformati in mere occa-

sioni di dibattito e in perfino un poco rozze cellule tematiche da sottoporre a spesso grevi e ridondanti variazioni. Nietzsche, Schopenhauer (dei grandi psicanalisti, Jung in testa, nemmeno si dice) affiorano qua e là un poco dovunque e, in taluni drammi, in dosi da cavallo; sempre trattati (meglio: impiegati) come efficaci e comodi passepartout, sovrapposta ai quali ogni azione acquista maggiore risalto. Non è quindi l'elemento «colto» che ci preme indagare in questa drammaturgia di alti e di bassi: ma precisamente ciò che riesce a strutturarne la forza e a imbragare le indubbe pleoricità.

O'Neill risulta, sulla scena, scrittore di grande vitalità e prepotenza: nei personaggi, come nelle situazioni del suo teatro, passa sempre una vita autentica e anche dove la sua irrefrenabile tendenza al simbolo gli prende la mano, la meticolosità della definizione spazio-temporale o delle indicazioni ambientali e sociologiche riporta tutto ad una dimensione di quotidiano e di reale che suggestiona, inevitabilmente e infallibilmente, la fantasia mimetica dello spettatore.

(C'è qualche eccezione sporadica a tutto questo: *Lazzaro rise*, ad esempio: ma si pensi a quanto realismo permea e intride la parabola de *L'uomo scimmia* o il mito politico di *Imperatore Jones*, due fra i suoi testi più ricchi in simboli e più spinti verso la metafora).

Strano Interludio, che molti critici, almeno fino agli anni Sessanta, vorrebbero fosse il capolavoro di O'Neill, è certamente da porre nel numero delle opere nelle quali egli ha più copiosamente disseminato i temi della sua ricerca e più rigorosamente impegnato il suo talento nell'illustrazione e nella difesa della sua convulsa, amara, luttuosa ma avvolgente poetica. Poche opere come *Strano Interludio* documentano l'idea di teatro di O'Neill, nata prima che da una concezione drammaturgica, da un'esigenza etico-teorica rivolta caparbiamente all'esame del destino dell'individuo e nel significato del suo passaggio nel mondo. Figlio del puritanesimo americano come pochi altri scrittori d'oltre oceano, O'Neill vide nel teatro sempre un luogo di esorcismi e insieme di spettri. Nata nell'ambiente del teatro stesso, e maturata nella condizione «irregolare» della malattia, la vocazione drammatica di O'Neill ha sempre

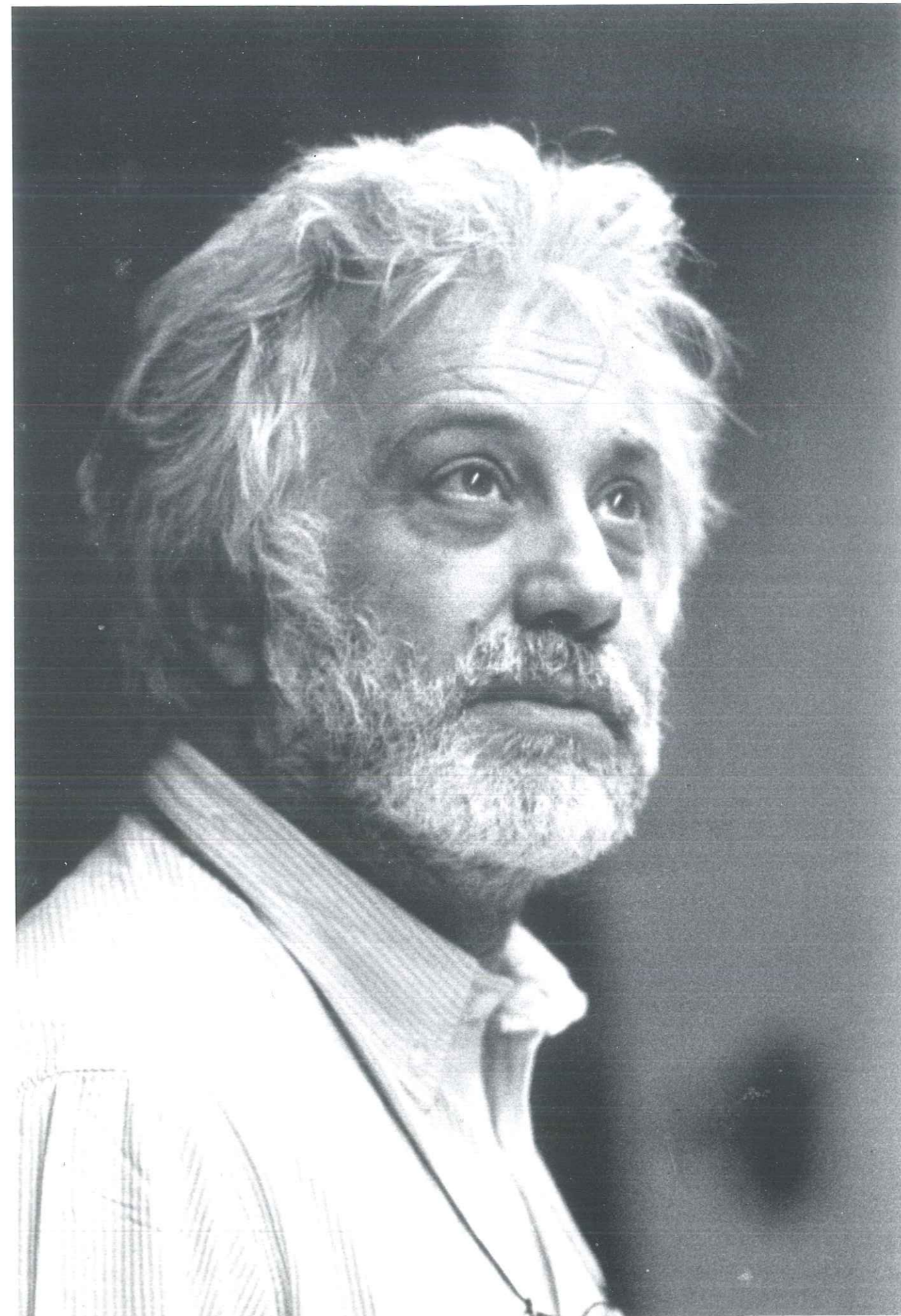
portato con sé i segni di un'accentuata morbosità, è sempre stata segnata dalle orme di una personale, solitaria, nevrotica patologia, anche se l'intrusione autobiografica nei drammi è evento abbastanza tardo nell'opera di O'Neill e corrisponde al momento della piena acquisizione da parte sua dei propri mezzi espressivi. Proprio in *Strano Interludio* è stato ravvisato uno dei drammi più diffusamente autobiografici di O'Neill, ma non è da questa possibile suggestione che siamo partiti per il nostro lavoro.

In *Strano Interludio* ci ha attratto, prima di ogni altra cosa, la concezione romanzesca dell'opera. Per quanto in O'Neill abbondino situazioni da romanzo, in *Strano Interludio* è l'intera vicenda ad essere stata tratta con l'evidente utilizzazione di strumenti assai più tipici del romanzo che del teatro: primo fra tutti, l'estensione data alla storia, trasformata in una piccola saga; e, insieme con questo elemento particolarmente interessante, la stranezza di una vicenda che si svolge in un tempo solo in parte «storico» e finisce col collocare i personaggi in un futuro fittizio, che tuttavia l'autore non rappresenta profeticamente, bensì realisticamente.

C'è alla base della storia di *Strano Interludio*, una contraddizione che finisce col costituire una sorta di scommessa per chi deve affrontare l'opera sulla scena. La vicenda, è noto, inizia nel 1918, al termine della prima guerra mondiale: ma si protrae nel tempo per più di trent'anni, ed essendo stata scritta nel 1928 finisce con lo svolgersi, per un lungo arco di anni, in un'epoca che O'Neill non sapeva che cosa avrebbe portato con sé: di qua, ovviamente, un'America che non conosce la grande crisi del '29 né la seconda guerra mondiale...

I personaggi di *Strano Interludio* vivono in un tempo che non ci fu mai e che pure scorre nel dramma come se fosse il tempo della storia.

All'epoca in cui O'Neill scriveva *Strano Interludio* la psicanalisi era un argomento che appassionava gli americani che la trattavano alla stregua di una scoperta nuova e sensazionale. O'Neill non apprezzò mai molto le teorie di Freud, com'egli ebbe ripetutamente occasione di dire, sottolineando questa sua indifferenza davanti ai critici che trovavano nella sua opera anche troppo frequenti richiami alle teorie del



LUCA RONCONI

medico viennese: ma fu, per sua stessa ammissione, sempre fortemente suggestionato dalle teorie junghiane, dalle quali trasse sicurezza nel trattare quelle sue psicologie scoperte, fondate prevalentemente sull'emozione e meno, sebbene spesso analiticamente rappresentate, sulla presenza di un pensiero cosciente: «Le nostre emozioni, ebbe a scrivere, non sono solamente il risultato della nostra esperienza individuale, ma anche dell'esperienza, attraverso i tempi, di tutta quanta l'umanità». O'Neill ricava da Jung la fascinazione per l'*inconscio collettivo*, dalla quale deriva in gran parte la sua tendenza a generalizzare le psicologie dei suoi personaggi, attribuendole a ogni uomo e a ogni donna.

Sono stati motivi come questi che ci hanno suggerito la nostra lettura di *Strano Interludio*.

Se c'è un tema di base, in *Strano Interludio*, crediamo di averlo individuato nella celebrazione della vita come istinto e nella sua traduzione, in termini morali, nell'esaltazione dell'egoismo, della sopravvivenza a qualunque costo: non per nulla, diremo subito, il vero sconfitta del dramma è il personaggio più generoso, Darrell.

Ma si pensi ai personaggi femminili: di Nina, certo, occorre dire in maniera particolare, così capace com'è di progettare la propria vita a spese di quella altrui, ma nello stesso tempo, di saper organizzare la propria esistenza in maniera da trarne il massimo vantaggio col minimo di dolore suo e degli altri e senza nemmeno chiudere gli occhi sul significato dei propri gesti e comportamenti; anzi, traendo invece da essi la forza per ogni passo successivo e per ogni atto da compiere: capace di sottomissione come di rivalsa, di ribellione come di rinuncia e conciliazione, sempre animalescamente tesa nell'affermazione della propria vita.

E anche la signora Evans, personaggio mirabilmente individuato da O'Neill, appartiene alla schiera degli egoisti a fin di bene: vissuta fra le mostruosità e i tormenti di una vita segnata dalla follia, è stata capace di conservare la lucidità necessaria a sfuggirle e la forza di opporsi alla distruzione. E anche lei, dopo aver preteso il delitto, trova in sé tanta coraggiosa dolcezza perché deve salvare la vita di Nina.

Che *Strano Interludio* sia, a modo suo, una celebrazione dell'egoismo come strumento indispensabile alla vita che non vuole soccombere o che intende affermarsi contro ogni avversità ne è prova, appunto, il terzo atto, nel quale non v'è che un confronto: quello tra Nina e la signora Evans, la madre di Sam. La materia è di quelle che nutrono la più affannosa letteratura popolare, la più sollecita di affetti e delle loro pe-

tizioni: O'Neill l'ha trattata con una frontalità bellicosa e niente affatto schiva di effetti, e il risultato è un momento di teatralità assolutamente singolare che le deriva dalla nettezza e dalla precisione e anche dall'insistenza con la quale l'autore utilizza e, vorremmo dire, smaschera il suo meccanismo teatrale.

Tecnica, questa, che è un altro dei motivi dell'attrazione esercitata da questo dramma, nel quale le situazioni comiche abbondano. O'Neill è incapace di grottesco: il segno che deforma, il colore che smaschera, la linea che rimanda ad altro, gli sono estranei: del resto lui per primo rifiutò sempre, e sdegnosamente, qualunque anche lontano apparentamento con il teatro espressionista. La comicità in molti suoi drammi, anche se a noi interessa quella di *Strano Interludio*, nasce dall'adozione, in essi, del meccanismo e della meccanicità propri della commedia *tout court*: modello, in questo senso, è l'organizzazione delle scene dell'atto ottavo, che pure si conclude in tragedia. Così la tendenza a usare il comico in funzione moderatrice di un tragico che l'autore stesso sembra sospettare a volte di artificiosità, consente di scoprire il versante della «normalità» in personaggi dei quali abbiamo detto che sono sostanzialmente simbolici e marcatamente esemplari.

Ci pare che sia soprattutto Marsden a giovare di questo atteggiamento moderatore: rara sagacia di scrittore, invero, trattandosi di un personaggio nel quale la tendenza all'oratoria è funzionale al suo significato. Ma a Marsden O'Neill riserva ed attribuisce riflessioni che lo riportano nel dominio dell'ordinario e lo sottraggono ad una dimensione meramente predicatoria: esemplare, sotto questo profilo, il Marsden dell'atto quinto, dove il suo puritanesimo lo conduce dall'elogio della madre morta, ritratta come un campione di vitalità tutta americana, alla ripugnanza per «il puzzo di vita umana» che sente nella casa di Nina. Del resto, a lui spettano situazioni che sono francamente «comiche» e tipiche addirittura dei più sbrigliati generi comici: è, ad esempio, sempre lui che «arriva in tempo» per salvare Darrell da qualche pericolo o per risolvergli insperatamente qualche situazione complicata.

Sam Evans è, probabilmente, il personaggio più denso dell'intero dramma: compresso ma, a modo suo, portatore di quella vitalità tutta americana che consente l'affermazione di sé al di là di ogni speranza. Anche in questo personaggio è da vedere uno degli aspetti di commedia di STRANO INTERLUDIO: perché Sam, che sembra una vittima, finisce per avere quello che, in questo dramma, quasi nessuno ha cioè l'a-

more, quello del figlio non suo: per tacere del successo economico, segnale non da poco in un'epopea così tipicamente yankee. Sam Evans appartiene al novero dei personaggi che sono comunque sempre vincitori, per i quali è proprio la mediocrità che costituisce il più potente supporto. Più problematica, e impegnativa la strutturazione a segmenti che presenta l'azione: da risolversi, sulla scena, in una continuità che rispetti contemporaneamente l'opposizione dialettica dei personaggi e la compattezza narrativa del dramma. Non sono solamente nove atti a costituire una difficoltà: ma occorre pensare che ciascuno di essi (con la sola eccezione del terzo, la cui azione è unica) allinea una serie di momenti che trovano ordine soltanto da un rigoroso controllo dei tempi e dei ritmi e ricevono significato nella omologazione generale con tutto ciò che li precede e li segue all'interno del dramma. I personaggi di *Strano Interludio* sono, nella loro acribia autoanalitica, fra i più coerenti e compatti della scena moderna, e occorre seguirli con gradualità e minuzia nella loro più che trentennale evoluzione.

Quale tipo di recitazione adottare per *Strano Interludio*?

La minuziosità analitica (e autoanalitica) dei personaggi non è detto che corrisponda ad una qualche esigenza inevitabile e imprescindibile di realismo psicologico; la direzione metaforico-simbolica che i personaggi seguono lungo il percorso dell'intero dramma implica, più che non autorizzi, la loro sottrazione all'ambito di ogni mimesi veristica o imitante il vero. Di qua la necessità di individuare uno stile recitativo che rispettasse l'ipotesi complessiva di una lettura prevalentemente indirizzata alla utilizzazione delle strutture drammaturgiche e che anche le sottolineasse, attraverso la scansione del dialogo in una ricerca di significazioni generali e non particolari: perché indispensabile è certo rilevare la tipizzazione sociologica dei personaggi di *Strano Interludio* ma, nello stesso tempo, necessario è impedire a ciascuno di essi di finire nella caratterizzazione troppo marcata a scapito del suo significato strutturale. Così Marsden non è solamente innamorato di Nina, ma è uno scrittore nel quale agiscono soprattutto la moralità puritana e la tendenza all'enfasi oratoria; Darrell non è solamente l'amante di Nina e il padre deluso di Gordon, ma è chi, da una prospettiva di scienziato, smonta le psicologie di quanti gli stanno intorno e ne porta alla luce i meccanismi.

Pertanto non era la sfumatura interiore quella che interessava trovare, ma la nuda tensione, la rispecchiante lucidità di una parola che fosse insieme enunciato e vibra-

zione, ragionamento e metafora, logicità e delirio.

Della particolarissima «forma» di moltissime battute, molto è stato detto. Il problema del ricorrentissimo *décalage* fra il pensiero pensato per sé e la parola pronunciata per gli altri è di quelli che richiedono soluzioni drastiche. Sotto la maschera, i personaggi li abbiamo quindi immaginati soli, e quando pensano, lo fanno ad alta voce. Del resto *Strano Interludio* non è dramma sommesso e richiede, dalla ribalta, un'enunciazione spiegata: mezzevoci e mezzetinte sarebbero certo incompatibili con essa.

Una difficoltà che si impone con prepotenza quando si deve inscenare *Strano Interludio* è indubbiamente quella di «inventare» una compagnia di attori in grado di

essere o giovanissimi, nella prima parte, o convenientemente maturi nella seconda: la lunga durata della vicenda alla quale corrispondono i nove atti del dramma esige che, partiti ventenni o poco più, si ritrovino, alle soglie della vecchiaia al termine della loro storia.

Questa nostra messinscena utilizza una compagnia di attori quasi tutti assai giovani, e la scelta è stata il frutto naturale e spontaneo della riflessione che è più facile invecchiare un attore giovane che ringiovanirne uno che giovane non è più; ed è ovvio riconoscere che attori giovani non possono che esaltare quella vitalità istintiva che abbiamo individuato come note dominanti dei personaggi di *Strano Interludio*.

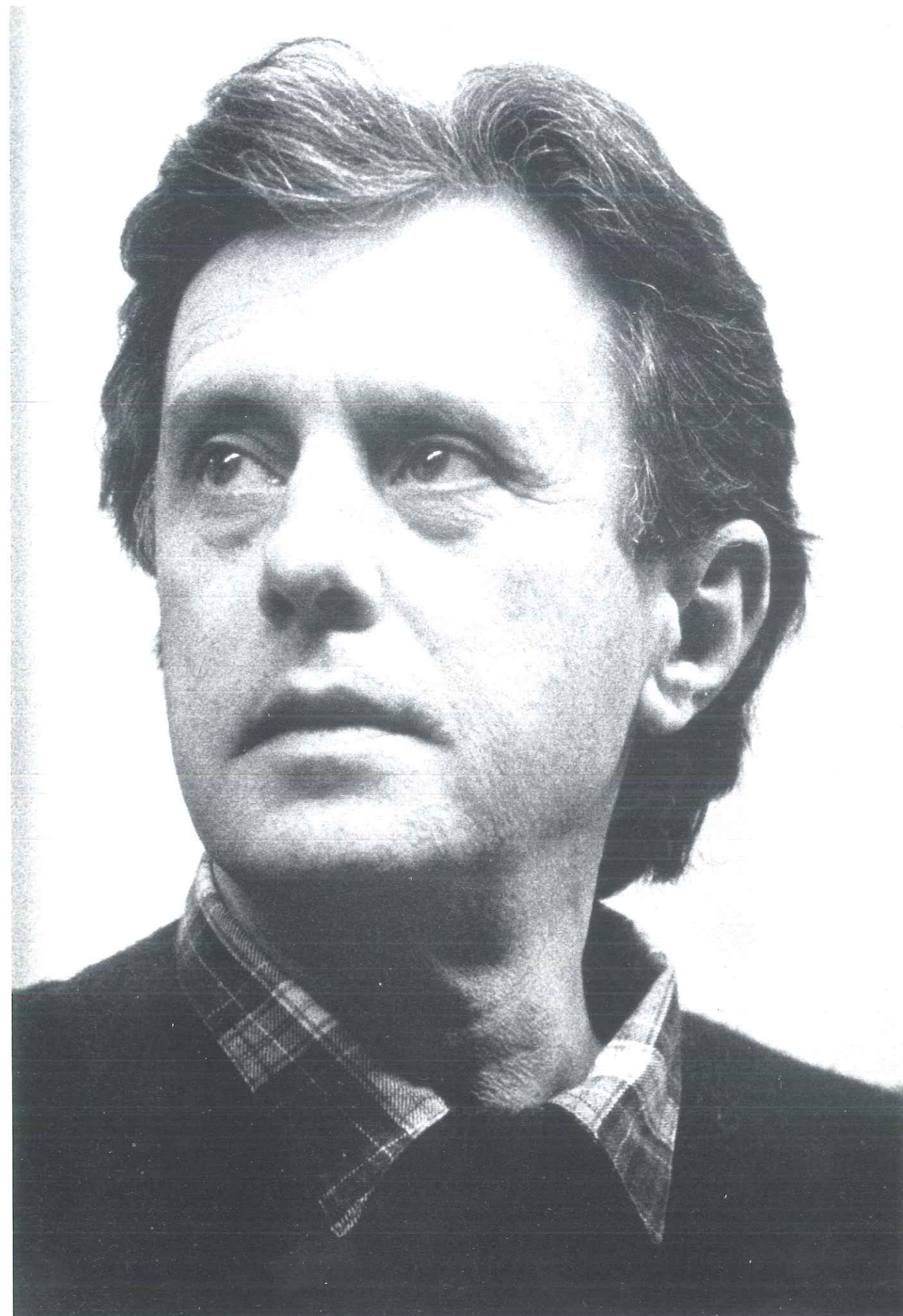
La giovane età degli interpreti, inoltre

bene si addice a quelle parti del dramma che si svolgono in un tempo che diremo «reale», quello dei primi anni della vicenda, quando O'Neill ambienta fatti e personaggi in epoche storiche ben precise: è una «vera» giovinezza che si vive in quegli atti, immediatamente successivi alla prima guerra mondiale; a partire da un certo momento, si sa, la storia si sviluppa in anni che lo scrittore nemmeno si preoccupò di immaginare e restano immersi in un'atmosfera fittizia e, in una certa misura, favolistica, alla quale può non essere del tutto estranea la presenza di attori che recitano personaggi che, sotto più di un profilo, sono artefatti.

«Quando l'americano della Nuova Inghilterra s'incontra coi Greci... è sempre affettatamente classico!...» pensa Charles Marsden come entra in scena. E l'ammicco al «New England way of life» è, per Eugene O'Neill, il *coup d'envoi* di un'ambigua procedura ove l'affettuosa ironia di uno sguardo che si vuole esterno male celerà il tentativo - ben più saldo - di perseguire, con sistematicità tardo-positivista, un vero e proprio disegno di classicizzazione, la maniacale schedatura di elementi culturali non tutti però ancora mitologizzabili. *Strano Interludio* denota anche una particolarissima concezione del tempo: la sospensione - implicita nello stesso titolo - è la categoria fondante di una scrittura ove un tempo totale, aritmeticamente determinato in un arco di trentatré anni (tra il *passato* dei primi tre atti e il *futuro* degli ultimi), viene suddiviso da intervalli di durata storica alquanto variabile in segmenti pur sempre riferibili a tempi teatrali assoluti, oggettivi, di implacabile autonomia. Sembra così materializzarsi una sorta di programmata indifferenza della dimensione temporale rispetto alle vicende che, pur in moto, finiscono comunque con l'assumere una ulteriore persistenza - o classicità? - e una peculiare pregnanza strutturale quasi-voglia durata ne scandisca il decorso o le tappe.

Si tratta, in fin dei conti, di una concezione di grande perspicacia *ritmica* laddove la nozione di ritmo - oggetto della massima speculazione nel nostro secolo - ha senso oggi solo qualora si presupponga e si sia capaci di osservare l'interazione costante tra tempo *totale* del mito e tempo reali del pensiero e della narrazione. Richiamare il jazz in questo contesto sarebbe fuorviante ed equivarrebbe ad identificare - del tutto fuori luogo - il gesto di O'Neill col fascinosissimo intrico di intenzioni, suoni, immagini, varia letterarietà e cinematografia che si è ormai inesorabilmente consolidato intorno alla scrittura di Francis Scott Fitzgerald. Invece l'indifferenza nei riguardi di una concezione classica del tempo musicale, unita ad un'invidiabile capacità di osservare comunque l'andamento temporale dall'esterno, attraverso la costante registrazione *scientifica* del fenomeno ritmico (anche in forma di geniali increspature, mutazioni, sovrapposizioni e poliritmie) sono tra le caratteristiche forti del linguaggio di Charles Ives (1874-1954): un'altra - diciamo subito in questo contesto - è la capacità di mimare uno sguardo ironico nei confronti di una cultura musicale - proprio quella del New England - anch'essa «affettatamente classica» nell'evocare «il tempo in cui la esse sembrava una effe», pur rivestendosi

comunque in amabili ma contraddittori colori «locali» e praticando fieramente, accanto agli inni ecclesiali di sapore tardo-händeliano, marce militari *folk* e *rags*. Contemporaneo di Eugene O'Neill il compositore Charles Ives ne sembra un'immagine rovesciata: biografie simmetricamente opposte, fortune agli antipodi. Eppure si può sostenere che investano entrambi la stessa realtà con gli stessi intenti e con lo stesso sguardo pur se da luoghi mentali speculari. Congiungendone le scritture - come qui si è tentato di fare - ne emerge una curiosa, reciproca provocazione: un'insolita, vicendevole possibilità di ulteriore lettura ed integrazione. Di Charles Ives sono state qui elaborate citazioni da «Three Places in New England», da «Central Park in the Dark», dalla «Piano Sonata n. 2», da «A Symphony: New England Holidays» e soprattutto dagli straordinari, inquietantissimi «Three Quarter-tone Pieces for Two Pianos» del 1924 ove la presenza sincronica di due pianoforti accordati ad un quarto di tono l'uno dall'altro sembra quasi definire la praticabilità materiale e mentale - anche sul piano dello struggimento emotivo - dell'intuizione spazio-temporale racchiusa nell'idea stessa di «strano interludio».



MASSIMO DE FRANCOVICH - CHARLES MARSDEN

MASSIMO DE FRANCOVICH

1957 Dopo il debutto accanto a Vittorio Gassman in «ORNIFLE» di Anouilh, prende parte a «I DUE GENTILUOMINI DI VERONA» di Shakespeare al Teatro Romano di Fiesole e a «BEC-KETT E IL SUO RE» di Anouilh, Compagnia Cervi-Girotti.

1963 È nella Compagnia dei Giovani e lavora ne «IL DIARIO DI ANNA FRANK», «SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE» di Pirandello, «LE MORBINOSE» di Goldoni, tutti con la regia di Giorgio De Lullo.

1964 Ricopre il ruolo di *Orazio* nell'«AMLETO» di Shakespeare con la regia di Franco Zeffirelli.

1965 Lavora nella Compagnia Valeri-Caprioli in «QUESTO QUI, QUELLO LÀ» di Franca Valeri.

1966 Al Teatro Romano di Verona interpreta «I DUE GENTILUOMINI DI VERONA» con la regia di Giorgio De Lullo. Recita come protagonista ne «IL MONDO È QUELLO CHE È» di Moravia.

1967/68 Interpreta «MORTE DI UN COMMESO VIAGGIATORE» di Miller con la regia di Edmo Fenoglio e «MACBETH» di Shakespeare, protagonista Tino Buazzelli.

1969 È allo Stabile di Trieste dove prende parte a «IVANOV» di Cechov, regia di Orazio Costa, «IL PICCOLO EYOLF» di Ibsen, regia di Aldo Trionfo, «L'AVVENTURA DI MARIA» di Svevo, con Arnolfo Foà recita in «DIANA E LA TUDA» di Pirandello.

1970 È allo Stabile di Torino in «VITA DA GALILEO» di Brecht.

1976 È accanto a Tino Buazzelli negli anni successivi fino al 1976, recitando in «SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE» di Pirandello, «ENRICO IV» di Shakespeare, «LA CASA DEL FANTASMA» di Plauto, «IL NEMICO DEL POPOLO» di Ibsen, «LA RIGENERAZIONE» di Svevo.

1976/77 Mette in scena il testo incompiuto di Svevo «CON LA PENNA D'ORO» e «LA RAGIONE DEGLI ALTRI» di Pirandello.

1978 Interpreta «IL MATRIMONIO SECONDO SVEVO».

1979 Mette in scena e interpreta «ESULI» di Joyce ed è protagonista di «IPAZIA E IL MESSAGGERO» di Mario Luzi con la regia di Orazio Costa.

1980 È *Massimo* in «COME LE FOGLIE» di Giacosa, regia di Giancarlo Sepe.

1981 Prende parte a «LE TRE SORELLE» di Cechov, nel ruolo di *Andrej*, regia di Giorgio De Lullo.

1982 È allo Stabile di Torino per «LA VILLEGGIATURA» di Goldoni, regia di Mario Missiroli e a Siracusa per «LE SUPPLICI» di Eschilo, regia di Otomar Krejča.

1983 Interpreta il *Capocomico* in «SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE» di Pirandello, regia di Giuseppe Patroni Griffi.

1984 È protagonista di «ROSMERSHOLM» di Ibsen, allo Stabile di Genova, regia di Mario Sciacaluga

1985 Partecipa al Festival dei Due Mondi di Spoleto interpretando, nell'ambito della Rassegna Italiana, l'atto unico «LA PAROLA TAGLIATA IN BOCCA», di Enzo Siciliano.

1985/86 Interpreta il ruolo di Vania in «ZIO VANIA» di Cechov, con la regia di Giuseppe Patroni Griffi.

1986/87 Interpreta Domenico Soriano in «FILUMENA MARTURANO» di E. De Filippo, con Valeria Moriconi, regia di Egisto Marcucci.

1987 / Festival di Spoleto: è autore ed interprete del monologo «PICCOLO DELINQUENTE NEVROTICO» composto sull'epistolario di Italo Svevo.

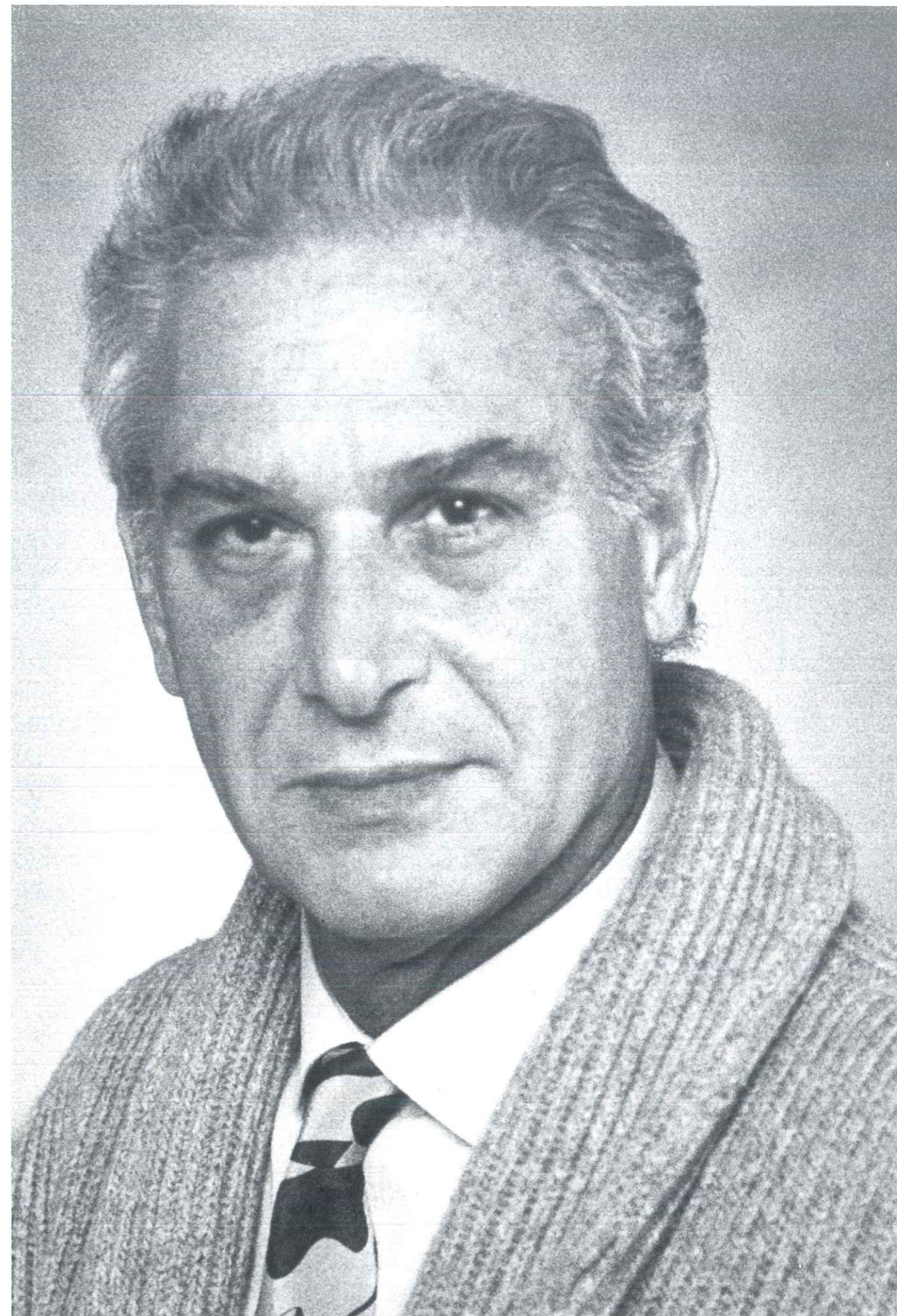
1988 / È protagonista di «ANTONIO E CLEOPATRA» di W. Shakespeare, con Valeria Moriconi, regia di Giancarlo Cobelli.

1990 Teatro Stabile di Torino: «STRANO INTERLUDIO» di O'Neill, regia di Luca Ronconi

1990 Teatro Stabile di Torino: è Neuhoff ne «L'UOMO DIFFICILE» di Von Hofmannsthal, regia di Luca Ronconi. Riceve il premio Armando Curcio per il teatro per l'interpretazione di Charlie Marsden in «STRANO INTERLUDIO».

1990 Interpreta il Criticone ne «GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ» di K. Kraus al Lingotto di Torino, regia di Luca Ronconi.

1991 Rielabora il monologo su materiale sveviano e lo rappresenta per il Teatro Stabile di Trieste con il titolo «CARO BON BON», con la regia di Marco Sciacaluga.



MAURIZIO GUELI - PROFESSOR HENRY LEEDS

MAURIZIO GUELI

Diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Ha debuttato con la Compagnia Brignone-Girotti-Ninchi nella «CONTESSINA GIULIA», con la regia di Luchino Visconti e «COME PRIMA MEGLIO DI PRIMA» con la regia di Alessandro Fersen.

Ha fatto parte del Piccolo Teatro di Napoli diretto da Franco Enriquez e della Compagnia Spettacoli Shakespeariani.

Successivamente è con la Compagnia Brignone, Proclemer-Albertazzi e con il Teatro Stabile di Genova in «MARIA STUARDA» diretta da Luigi Squarzina. Ha fatto parte del Gruppo Sperimentale del «Centouno» con la regia di Antonio Calenda e Sandro Sequi.

Con la Compagnia dei Giovani diretta da Romolo Valli e Giorgio de Lullo in «GIULIO CESARE» e «IL MALATO IMMAGINARIO».

Ha partecipato a moltissime trasmissioni televisive durante tutto il decennio 1965-1975.

È stato fra i soci fondatori assieme a Sandro Sequi e Anita Laurenzi della Cooperativa «Teatro-musica». Nelle ultime quattro stagioni ha collaborato quasi esclusivamente con il Teatro Stabile di Catania e a Siracusa a preso parte all'«AIACE» di Sofocle con la regia di Antonio Calenda.

Con la «Nuova scena» di Siracusa il Trittico di Rosso di San Secondo «LA MADONNINA DEL BELVENTO», «L'AVVENTURA», «LA VOGLIA» regia di Giancarlo Sammartano.

A Segesta «TIESTE» di Seneca, regia di Walter Pagliaro.



GALATEA RANZI - NINA LEEDS

GALATEA RANZI

Si diploma all'Accademia d'Arte Drammatica nel 1988. Nel 1987 ha preso parte al saggio generale del II anno di Accademia, «AMOR NELLO SPECCHIO» di G.B. Andreini, diretto da Luca Ronconi. Nel 1988 interpreta per il Teatro Stabile di Torino «MIRRA» di Vittorio Alfieri con la regia di Luca Ronconi. Per questa interpretazione riceve il Premio UBU '88 come Nuova Attrice e ottiene una menzione d'onore al Premio Eleonora Duse.

1990 «L'UOMO DIFFICILE» di Hugo Von Hofmannsthal, regia di Luca Ronconi.

1990 «GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ» di K. Kraus, regia di Luca Ronconi.

1991 «ENTRO DIPINTE GABBIE» testi di Leopardi, regia di Marco Andriolo.



MASSIMO POPOLIZIO - EDMUND DARRELL

MASSIMO POPOLIZIO

Diplomato nel 1984 all'Accademia d'Arte Drammatica S. D'Amico.

1983/84 «SANTA GIOVANNA» di G.B. Shaw, regia di Luca Ronconi

1984 «LE DUE COMMEDIE IN COMMEDIA» di G.B. Andreini, regia di Luca Ronconi

1985 «LA COMMEDIA DELLA SEDUZIONE» di A. Schnitzler, regia di Luca Ronconi

1985 «SIR ALEWYN» di Ghelderode, regia di M. Manna

1985 «VENEZIA SALVATA» di T. Otway, regia televisiva di Gianfranco De Bosio

1985 «BENT» di A. Sherman, regia di Mario Mattolini

1985/86 «LE FALSE CONFIDENZE» di P. de Marivaux, regia di Walter Pagliaro

1986 «BELLINI» di Isgro, regia di Sandro Sequi

1986 «DIDONE» di Marlowe regia di Cherif

1986 «TASSO» di Goethe, regia di Cesare Lievi

1987 «IL GABBIANO» di Cechov, regia di Massimo Castri

1987 «FAIRY QUEEN» di Purcell, regia di Luca Ronconi

1987 «MON FAUST» di Valéry, regia di Walter Pagliaro

1988 «CLAVIGO» di Goethe, regia di Cesare Lievi

1988 «AIACE» di Sofocle, regia di Antonio Calenda

1988 «AIACE» di G. Ritsos, regia di Giupponi

1988 «LA FAMIGLIA SCHROFFENSTEIN» di H. von Kleist, regia di Massimo Castri

1989 «PRAGA MAGICA» per Spoleto, regia di Walter Pagliaro

1989 «LA CADUCITÀ DEI FIORI» film regia di C. Cincinnati e P. Exacoustos

1990 «STRANO INTERLUDIO» di Eugene O'Neill, regia di Luca Ronconi.

1990 «L'UOMO DIFFICILE» di Hugo Von Hofmannsthal, regia di Luca Ronconi.

1990 «LA SPOSA DI MESSINA» di Schiller, regia di Elio De Capitani.

1990 «GLI ULTIMI GIORNI DEL'UMANITÀ» di Karl Kraus, regia di Luca Ronconi.

1991 «DITTICO CONIUGALE» per Spoleto di Jules Renard, regia di M. Sciacaluga.



RICCARDO BINI - SAM EVANS

RICCARDO BINI

Debutta al Laboratorio di progettazione teatrale diretto da Luca Ronconi ne «LA TORRE» di H. von Hofmannsthal, Prato 1978.

Segue i corsi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico e della Bottega dell'Attore diretta da V. Gassman. Partecipa a spettacoli di: Giancarlo Cobelli, Pier'Alli, Sylvano Bussotti, Ugo Chiti.

Mario Mattolini, M. T. Giordana, A e A. Frazzi, Mario Martone.

1983/84 Partecipa allo spettacolo «NEMICO DI CLASSE» di N. Williams, del Teatro dell'Elfo, regia di Elio Capitani.

1986 È Lelio ne «LA SERVA AMOROSA» di Goldoni, regia di Luca Ronconi.

1987 «FAIRY QUEEN» di Purcell, regia di Luca Ronconi.

Assistente alla regia dei seguenti spettacoli:

«PLUTO» di Aristofane, regia di Luca Ronconi, Epidauo.

«IGNORABIMUS» di A. Holz, regia di Luca Ronconi.

«TRE SORELLE» di Cechov, regia di Luca Ronconi.

«STRANO INTERLUDIO» di Eugene O'Neill, regia di Luca Ronconi.

«L'UOMO DIFFICILE» di Hugo Von Hofmannsthal, regia di Luca Ronconi.

«GLI ULTIMI GIORNI DEL'UMANITÀ» di Karl Kraus, regia di Luca Ronconi.

«LA PAZZA DI CHAILLOT» di Jean Giraudoux, regia di Luca Ronconi.



PAOLA BACCI - SIGNORA EVANS

PAOLA BACCI

Inizia a lavorare in teatro nel 1959 con Giorgio De Lullo, Compagnia dei Giovani, ha in seguito lavorato con registi come Aldo Trionfo, Franco Enriquez, Orazio Costa, Mario Ferrero, De Bosio. Molta televisione dal 1960 al 1964, commedie e lo sceneggiato «EUGENIE GRANDET» di Balzac. Nel 1976 è *Vivie* nella «PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN», con Sarah Ferrati, regia di Kilty. Nel 1980 recita in «COME LE FOGLIE» di Giacosa, regia di Giancarlo Sepe nel personaggio di *Nennele*, con Brignone, Santuccio, Orsini.

Nel 1981 stagione del Piccolo Eliseo con Giuseppe Patroni Griffi. «ORESTE» di Alfieri nel personaggio di *Clitennestra* e «A PORTE CHIUSE» di Sartre, nel personaggio di *Ines*.

1982, «LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA», regia di Mario Missiroli.

1983, «MERCANTE DI VENEZIA», personaggio di *Porzia* con lo Stabile di Palermo, regia di Pietro Carriglio.

1984, «FEDRA» regia di Luca Ronconi, nel personaggio di *Enone*.

1986, «QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO» di Pirandello, regia di Giuseppe Patroni Griffi.

«LA SERVA AMOROSA» di Goldoni, regia di Luca Ronconi, nel personaggio di *Beatrice*.

1989, «TRADIMENTI» di Pinter, nel personaggio di *Emma*, regia di Furio Bordon.

Recita due volte al Festival di Spoleto nel 1985. Nel 1989 «PRAGA MAGICA» regia di Walter Pagliaro.

1990 Teatro Stabile di Torino «STRANO INTERLUDIO» di Eugene O'Neill, regia di Luca Ronconi.

1990 Teatro Stabile di Torino «L'UOMO DIFFICILE» di Hugo Von Hofmannsthal, regia di Luca Ronconi.

1991 Teatro Stabile di Torino «LA PAZZA DI CHAILLOT» di Jean Giraudoux, regia di Luca Ronconi.



TOMMASO RAGNO-GORDON EVANS

TOMMASO RAGNO

Nato nel 1967 a Vieste, viene ammesso nel 1986 alla Civica Scuola d'Arte Drammatica «Paolo Grassi» di Milano.

Nel 1988/89 lavora in «LA SECONDA GENERAZIONE» (drammaturgia e regia di Mario Martone; coproduzione C.R.T. di Milano e Teatri Uniti di Napoli).

Nel 1989, con l'A.T.E.R., lavora in «WOYZECK» di Georg Büchner, per la regia dello stesso Martone.

Sempre nel 1989, con C.R.T., per la rassegna «Nuovi Segni», lavora in «LETTERE ALLA FIDANZATA», testo di Renato Gabrielli e regia di Maurizio P. De Castro.

Partecipa, negli anni '89-'90-'91, al «Progetto Euripide» prodotto dall'Atelier della Costa Ovest, con la regia di Massimo Castri.

Nel 1991, col Teatro Niccolini di Firenze e per la regia di Carlo Cecchi, lavora in «GLI INGANNATI» (commedia dell'Accademia senese degli Intronati) e in «LA DODICESIMA NOTTE» di W. Shakespeare.



PAOLA BIGATTO-MADELINE ARNOLD

PAOLA BIGATTO

Paola Bigatto, nata a Savona nel 1963, si è diplomata presso la Scuola d'Arte Drammatica «Paolo Grassi» di Milano nel 1988.

Ha debuttato nel 1988 in «LA VEDOVA SCALTRA» di C. Goldoni, regia di Giancarlo Cobelli; in seguito ha frequentato il corso di perfezionamento per giovani attori professionisti ideato e creato da Luca Ronconi per l'AUDAC.

Successivamente ha lavorato con il Teatro della Tosse di Genova nei seguenti spettacoli: «HISTOIRE BIZANTINE» di U. Albin e T. Conte, regia di Tonino Conte; «BUSSY D'AMBOISE» di G. Chapman, regia di Nicholas Brandon; «CANTA, CANTA, CANTASTORIE» di E. Luzzati, regia di Enrico Campanati.

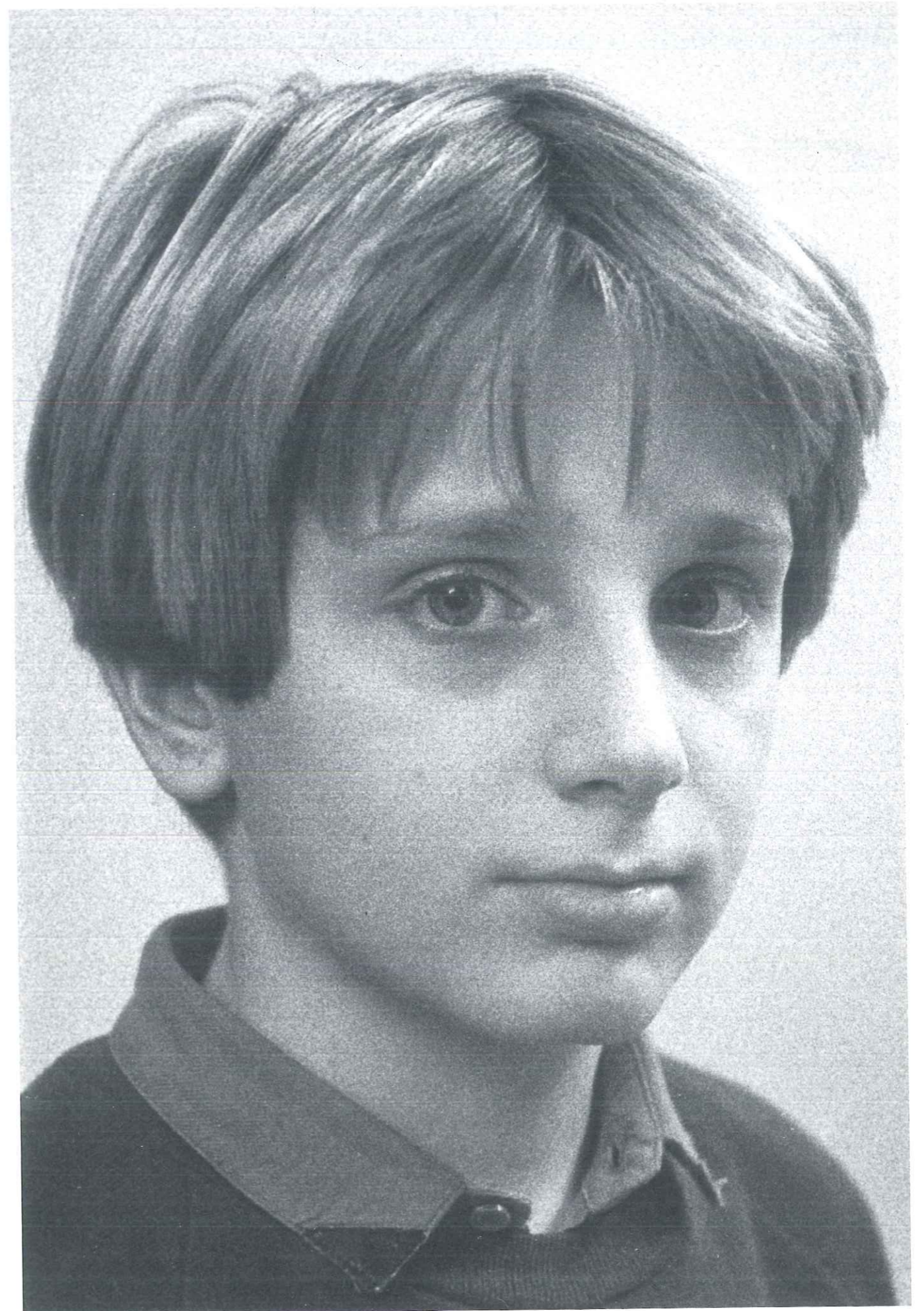
Con l'ATER/Emilia-Romagna Teatro ha lavorato in «LA CROCIATA DEI BAMBINI» da M. Schwob, regia di Giuseppe Di Leva.

Per «Montalcino Teatro '90» e in seguito per il CRT ha preso parte al Laboratorio Teatrale diretto da Renata Molinari su Simone Weil (*Quaderni 1° e Venezia salva*).

Attualmente prosegue la collaborazione con il Teatro Stabile di Torino dove, per la regia di Luca Ronconi, ha partecipato ai seguenti spettacoli: «L'UOMO DIFFICILE» di Hugo Von Hofmannsthal, «GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ» di K. Kraus, «LA PAZZA DI CHAILLOT» di Jean Giraudoux.

Con la regia di Mauro Avogadro ha recitato per l'associazione «Isola» in «FUOCHI FREDDI» da «LUNARIA» di Vincenzo Consolo.

Ha approfondito gli aspetti tecnico-interpretivi della parola poetica nella lingua italiana lavorando con Marisa Fabbri nel seminario «Recitar cantando» (Perugia 1991) su «L'INCORONAZIONE DI POPPEA», libretto del Busnello per Monteverdi.



MATTEO ROLFO - GORDON EVANS, a 11 anni

Auspiciando appassionatamente l'avvento di nuove opere di poesia e d'immaginazione per il loro teatro d'arte, i novatori riguardavano con ammirazione il teatro del passato, non corrotto dal verismo del XIX e del XX secolo. Anche se al verismo più sincero non potevano fare a meno di riconoscere qualche merito, così come al dramma sociale, essi scorgevano il loro vero ideale nella tragedia greca ed in quella elisabettiana. Perché, allora, non riesumare, se non addirittura la poesia, almeno la prosa poetica, portando così la musa tragica a Broadway?

Uno dei più rigidi dogmi del teatro ufficiale imponeva il lieto fine, fosse esso richiesto o meno dalla logica della vicenda: nessuno lo sdegnò più di Eugene O'Neill, l'autore cui va il maggior merito del trionfale ritorno sulle scene dello spirito tragico.

Nei molti lavori critici scritti intorno alla sua opera, O'Neill è stato definito ora autore verista, ora poeta, mistico, veggente, scrittore di nobili drammi romantici; mantenute entro certi limiti, tutte queste definizioni gli si addicono, rimanendo egli, quale che sia la sua maggior fama, autore multiforme. Senza dubbio, gran parte della sua opera è verista, ma anche quando della vita egli offrì un quadro affatto disadorno, i novatori vi scorsero una grandiosità ed una poeticità capaci di sollecitare l'immaginazione. Inoltre, quel carattere di sperimentalità che impronta i suoi lavori mediante lo stile, il taglio e l'introduzione di ingegnose trovate, si prestava senz'altro ad una messa in scena immaginosa.

Quando *Thirst and Other One-Act Plays*, il volume che raccoglieva le sue prime opere di teatro, fu pubblicato a Boston a spese del padre, O'Neill aveva ventisei anni. Nato a New York da genitori cattolici, figlio di James O'Neill, attore romantico della vecchia scuola, trascorse gran parte della sua fanciullezza dietro le quinte. In quanto agli studi, la sua formazione fu varia, eclettica, frammentaria: ben presto s'avventurò in una serie d'occupazioni e di vagabondaggi ai quali non fu estranea la scioperataggine, che, tra l'altro, lo portarono ad imbarcarsi come marinaio su mercantili che battevano le rotte del Sud America, dell'Africa e dell'Inghilterra.

Nel 1912, dopo che il primo dei suoi tre matrimoni, contratto nel 1909, si fu concluso, tre anni dopo, col divorzio, per sei

mesi fu cronista presso un quotidiano, il che costituisce il suo primo tentativo di maneggiare la penna per professione. In tale settore, tuttavia, il suo ingegno non doveva trovarsi soddisfatto. Un breve periodo di degenza in un tubercolosario, al quale fu costretto nel medesimo anno, gli offrì invece l'occasione di riflettere intorno alle sue più profonde aspirazioni ed alla vita in genere. Da quella meditazione, risultò il proposito di scrivere per il teatro, al quale compito attese, di lì in avanti, con assiduità.

Già nel 1914, anno in cui fu pubblicato il volume cui abbiamo fatto cenno, O'Neill non era più un neofita del teatro, essendosi alle sue remote esperienze sceniche di figlio d'arte aggiunte quelle più concrete fatte in seno alle compagnie girovaghe del padre, nonché due anni di corso di composizione drammatica presso il professor Baker ad Harvard. Inoltre, la varietà delle avventurose vicende da lui vissute per terra e per mare gli avevano fornito spunti e personaggi particolarmente interessanti, alcuni dei quali sconosciuti al teatro. La brusca interruzione degli studi, il fallimento del matrimonio, le difficoltà affrontate per trovare se stesso dovevano esercitare una profonda influenza sul suo pensiero e sulla natura di tutta quanta la sua opera.

Dovendo, indicare quale fosse il dramma nel quale meglio si possono ritrovare in germe gli elementi costitutivi della sua opera futura, O'Neill, in una lettera a Richard Dana Skinner, scelse *Bound East to Cardiff*, scritto prima di frequentare i corsi del professor Baker. Non meno significativi, tuttavia, malgrado il loro scarso valore, sono i cinque atti unici contenuti nella raccolta di *Thirst*, tutti di tipo romantico e a conclusione tragica. L'atto dal quale la raccolta prende il titolo, per esempio, ci presenta tre personaggi (una ragazza in abito da ballo, un gentiluomo ed un negro delle Indie occidentali) che, torturati dalla sete su di uno scoglio in mezzo al mare dei tropici, impazziscono e si uccidono l'un l'altro. Siamo già di fronte ad un ambiente e a personaggi esotici, col mare ed un malevolo destino che grava sulla vicenda; tra i personaggi, il negro è quello che particolarmente ci interessa come il primo dei tanti uomini di colore che figurano nell'opera di O'Neill, mentre la cantilena che accompagna gran parte dell'azione ci manifesta fin

d'ora il gusto di questo autore per gli effetti sonori inconsueti.

Verismo e romanticismo si fondono in altre tre opere, *The Web*, narrando le vicende d'una donna che ha deciso di redimersi, ma è tradita ancora una volta dal destino, ci presenta quel tipo di prostituta sentimentalmente idealizzata che ritroveremo poi in *Welded* ed in *Anna Christie*, mentre Tim Moran, del quale la donna s'innamora, costituisce una specie di prototipo dell'Hairy Ape.

Warning è la tragedia d'un radiotelegrafista, padre di numerosa prole, che sta per perdere l'udito, ma è indotto dalla esasperante moglie a rimanere imbarcato con le fatali conseguenze che ne derivano.

Recklessness narra la vicenda d'un facoltoso e sadico *business man*, il quale, accortosi che sua moglie è amante dell'autista, la induce al suicidio dopo aver procurato con diabolica astuzia la morte del rivale. Il dramma presenta qualche rassomiglianza con un altro posteriore, *Welded* racconto delle tormentose relazioni di una coppia di sposi, che richiama il nostro interesse specialmente perché in esso si rintracciano i primi esempi, per modesti che siano, di quel linguaggio forte che di lì a poco avrebbe fatto trasalire le platee di New York.

Forse ancor più significativo nei riguardi della futura evoluzione di O'Neill è *Fog*, altro atto unico, nel quale per la prima volta l'autore si presenta avvolto nel manto di poeta e di mistico. Da una scialuppa di salvataggio, sperduta nella nebbia al largo dei banchi di Terranova, giungono due voci che parlano della morte di un bimbo, avvenuta il giorno avanti la cui madre, un'emigrante polacca, ne stringe ancora tra le braccia il corpicino. Quando la nebbia si alza, uno dei due interlocutori ci si rivela per un tipico *business man* americano, rozzo, banale, aggressivamente ottimista, convenzionale, patriottico, indifferente ad ogni valore che non sia quello del denaro. L'altro, invece, è un tipico eroe o'nelliano: volto ovale ed abbronzato, occhi grandi, capelli e baffi neri: un Poeta. Diversamente dagli altri naufraghi ha un animo sensibile, comprensivo, malinconico, generoso: crede nella giustizia, odia la miseria e gli altri mali che affliggono la società, piuttosto seguace di dottrine umanitarie che non socialista. Tutti sono tratti in salvo a bordo d'un vapore: e qui la breve opera raggiunge

il suo momento di maggior tensione, apprendendo i naufraghi che i salvatori sono stati guidati verso di loro dal pianto del bimbo morto ventiquattr'ore avanti.

Per quanto riguarda la produzione futura di O'Neill, merita notare che ritroveremo il *business man* in *Marco Millions* e in *The Great God Brown*: il bruno Poeta in un buon numero di opere; il misticismo ed il sentimento religioso in *Lazarus Laughed* e in *Days Without End*.

Di queste prime opere solamente una fu rappresentata, *Thirst*, messa in scena dai *Provincetown Players*; tuttavia, nella raccolta è già possibile rintracciare parecchi degli elementi che determinano l'affermazione di O'Neill: la novità dei personaggi, il verismo delle situazioni e del linguaggio, le ambientazioni insolite e immaginose, il gusto per l'innovazione, la presenza di situazioni avventurose. Possiamo inoltre già rilevare l'identificarsi dell'autore con il sognatore ed il poeta che, se ha in uggia il mondo intero, nutre un disprezzo particolare per il *business man* americano, precursore del Babbit di Sinclair Lewis. Va poi notato che, come una forza volubile e maligna, O'Neill non si negava affatto la possibilità di una visione mistica della vita e di un atteggiamento religioso.

Abbiamo già avuto occasione di far cenno al fortuito incontro di O'Neill con i *Provincetown Players* nel 1916. Negli anni seguenti quella compagnia rappresentò a Provincetown ed al Greenwich Village più d'una dozzina di sue opere: un'altra, invece, fu messa in scena dalla compagnia dei *Washington Square Players* nell'ottobre del 1917.

Non v'è dubbio che O'Neill, come hanno già avuto occasione di rilevare Bernard De Voto ed altri, giunse al teatro in un momento a lui particolarmente favorevole, cosicché gli fu possibile, sostenuto com'era dalla vitalità del movimento del piccolo teatro e dalla affermazione della nuova arte scenica, di assurgere entro breve tempo ad una posizione di preminenza.

Considerati nel loro insieme, gli atti unici del periodo tra il 1916 ed il 1920, che con maggiore perizia e forza riprendono i temi avventurosi e la maniera verista delle prime opere, risultano di notevole interesse e teatralmente efficaci. Drammi romantici a finale violento e tragico, vi si trovano annotazioni ironiche e, talvolta, cenni di sentimentalismo. Parecchi si svolgono in mare, alcuni ci conducono nel New England, altri tra i negri.

Quattro dei più noti drammi marini hanno luogo a bordo della medesima carretta inglese e furono rappresentati tutt'insieme nel 1924 sotto il titolo comprensivo di *S.S. Glencairn*. Riportati sulla scena parecchi

anni dopo dal *Federal Theatre*, furono aggiornati e tradotti in forma cinematografica nel 1940. In essi O'Neill ha saputo cogliere felicemente il gergo ed il colore del «castello di prua», con le continue lagnanze per il cibo, le oscene vanterie dei marinai, le loro sbronze, le loro sguardine, le loro espressioni di sentimentale pessimismo per la vita di mare.

Bound East for Cardiff (1916), che O'Neill considerò tanto significativo in riguardo della sua opera futura, ci fa assistere alla commovente morte in mare di Yank, uno della ciurma. «È duro partire solo per questo viaggio!» esclama Yank in punto di morte. Allora il suo amico Driscoll, tra lo stupore generale, s'inginocchia accanto alla cuccetta e prega. Il dramma, oltre ad una nobile concezione dell'amicizia ed al consueto tema del «*not belonging*», dell'essere ovunque straniero, manifesta l'interesse fondamentale, benché oscuro, dell'autore per l'oltretomba e la religione.

Tra i tanti effetti sonori si fa uso della musica di una fisarmonica, dei rintocchi della campana di bordo, del corno da nebbia, del grido della vendetta, del russare dei marinai.

In *The Zone* (1917), tra gli atti unici di O'Neill il più noto tanto in America che all'estero, dà rilievo drammatico alla voce che si diffonde istericamente tra la ciurma che si diffonde istericamente tra la ciurma che Smith è una spia tedesca: ma nella cassetta nera che aveva dato origine ai sospetti viene rinvenuto solo un pacco di lettere che rivelano l'infelice storia amorosa del loro proprietario. Il lavoro è a carattere sentimentale, ma tenendo presente che fu scritto in un tempo in cui l'incubo dello spionaggio era diffusissimo ed il sentimento meno screditato che oggi, gli si può rendere giusto merito.

The Long Voyage Home (1917), racconta la vicenda ironicamente tragica di un marinaio deciso ad abbandonare il mare per far ritorno alla natia Scozia che, in una bettola di Londra, viene drogato e caricato su di un veliero che farà rotta per il Capo Horn. *The Moon of the Caribbes* (1918), che è forse l'opera di maggior interesse del periodo che stiamo esaminando, è uno studio di caratteri e d'ambiente. Il «Glencairn» è all'ancora in un porto dei tropici. Alcune ragazze di colore salgono a bordo con del rum; bevono e fanno all'amore con i marinai. Ad un tratto scoppia una rissa nel corso della quale uno dell'equipaggio viene accoltellato; le ragazze, allora, vengono cacciate senza ricevere un soldo. Tutta questa azione è accompagnata da un malinconico canto negro che viene dalla riva, elaborazione drammatica della nenia dell'indigeno di *Thirst*. Anche qui un marinaio chiama il suo camerata «*a' airy ape*»,

epiteto che sarà poi adoperato da O'Neill come titolo del suo celebre dramma di Yank.

Tra gli altri atti unici particolare menzione merita *Ile* (1917), che, per la sua potenza espressiva, va annoverato tra i migliori del nostro autore. È lo studio drammatico del capitano di una baleniera che preferisce vedere impazzire la moglie piuttosto che non tornare in porto a pieno carico d'olio. *Where the Cross Is Made* (1918), che porta in scena la follia collettiva derivante dalla ricerca d'un tesoro sepolto, è dilettantesco e macchinoso, benché d'un certo interesse per la presenza sul palcoscenico di fantasmi. La medesima situazione ed i medesimi personaggi furono più tardi ripresi nei tre atti di *Gold*, ma con successo ancor minore.

The Rope (1918), solo indirettamente ha a che vedere con il mare. È una repellente storia di odio, d'astuzia, stupidità e avarizia ambientata nel New England, i cui personaggi non riescono mai a cattivarsi la simpatia dello spettatore.

Before Breakfast (1916), anch'esso verista, alla maniera di Strindberg, ha un solo personaggio: una moglie esasperante che parla, si lagna ed impreca mentre il marito si sta suicidando nella stanza accanto.

Un altro atto unico sarà bene ricordare *The Dreamy Kid* (1919), la prima opera di O'Neill che s'occupi da cima a fondo di vita negra. La vecchia Mammy Saunders sta morendo; il nipote Dreamy Kid è stato chiamato al suo letto, benché sia ricercato per omicidio. Quando ormai non ha più speranza di sfuggire alla polizia che sta per sopraggiungere, Dreamy Kid si appresta ad aprirsi un varco a pistolettate. La vicenda, senza dubbio a carattere sentimentale, in teatro risulta di sicuro effetto.

Anche se dopo non avesse scritto altro, O'Neill avrebbe goduto buona fama come autore di questi brevi drammi, così originali e ricchi d'effetti insoliti. Fortunatamente, egli sentì la necessità d'evadere dai limiti imposti da un simile tipo di composizione. Di fronte a lui si aprivano ora diverse possibilità: sfruttare l'inclinazione naturale per il verismo; darsi al dramma romantico, ricco d'immaginazione, che gli aveva già procurato successo e cattivate le simpatie dei sostenitori del teatro d'arte; cimentarsi nella descrizione psicologica delle passioni per la quale aveva dimostrato interesse in *Restlessness* e che il recente studio di Freud gli avrebbe ora reso più agevole; oppure far ritorno alle tendenze poetiche e mistiche di *Fog* e dar vita ad un teatro di pensiero che trattasse dell'inesorabilità di Dio verso gli uomini. Due cose però erano certe, la sua produzione sarebbe rimasta a carattere romantico e di tipo sperimentale.

Un rapido esame delle sue opere successive ci dimostrerà come egli abbia battuto tutte quelle strade che gli si aprivano davanti, talvolta fondendo tra loro le diverse maniere con risultati piuttosto singolari.

La prima tra le opere maggiori di O'Neill, *Beyond The Horizon*, presentata da John D. Williams nel 1920 con Richard Bennett nella parte di Robert Mayo, rivelò l'evoluzione drammatica dell'autore ed anche la buona disposizione di Broadway ad accogliere il teatro nuovo.

Beyond the Horizon è una spietata tragedia moderna ambientata nel New England, intensamente verista, ma non per questo priva di bellezza poetica, una storia di delusione e d'amarezza che si conclude nella più completa rovina. Due fratelli che vivono in una fattoria vicino al mare sono di carattere diversissimo: Robert Mayo ha un temperamento poetico, è inquieto, ansioso di conoscere le cose che si celano di là dall'orizzonte: Andrew è un uomo positivo, pratico, privo d'immaginazione, completamente soddisfatto della sua condizione di proprietario agricolo. Il fato interviene nella loro vita con un inganno tipicamente o'neilliano: quando Robert sta per realizzare il suo sogno di solcare i mari su di un veliero, s'accorge d'essere innamorato di Ruth, la fidanzata di Andrew e le rivela il suo sentimento. Siccome Ruth lo contraccambia, egli, messe da parte le sue aspirazioni, decide di rimanere; sarà Andrew, invece, a prendere la via del mare con l'inevitabile disinganno di tutti e tre che ben presto si accorgono d'aver commesso un tremendo errore. L'afflato tragico del lavoro risulta di profondo effetto, malgrado i personaggi siano spesso dall'autore costretti in situazioni poco vantaggiose, specialmente Robert che, tanto per cominciare, ci viene descritto come un debole e che, in seguito, ci si presenta afflitto dalla morte dei genitori, dalle angherie della suocera, dalla scoperta che la moglie non l'ama, dalla morte della figlioletta e, finalmente, dalla tubercolosi che lo porta alla tomba. Tuttavia *Beyond the Horizon*, benché risenta oltre che delle deficienze dei personaggi anche di difetti strutturali, riscosse un clamoroso successo, conseguendo così per il teatro d'arte una grande vittoria (coronata dal conferimento all'opera del Premio Pulitzer) sullo sdolcinato repertorio di Broadway.

Già in questo lavoro si può notare il valore che O'Neill attribuisce a certi accorgimenti simbolici (peraltro quasi sicuramente sfuggiti all'attenzione del pubblico), come l'uso di due diverse scene in ciascun atto (un esterno ed un interno), intese a suggerire l'alternativo ritmo della vita dei personaggi. Tale molteplicità delle scene preparava la via tecnica che troveremo poi impiegata in

The Emperor Jones e in *The Hairy Ape*.

The Emperor Jones, rappresentato per la prima volta nel novembre del 1920 dal *Playwright's Theatre*, consta di otto quadri, non raccolti in atti, la cui caratteristica più evidente è il continuo rullo dei tam-tam che accompagna l'azione dall'inizio alla fine.

L'allontanamento di O'Neill da ogni forma convenzionale, il tema esotico e la stupenda interpretazione di Charles S. Gilpin assicurano il successo del dramma che, di lì a poco, fu promosso alle scene del *Princess Theatre*.

Ispirandosi alla carriera di Henri Christophe e di Guillaume-Sam, presidente della repubblica di Haiti, O'Neill sviluppò nello *Emperor Jones* la colorita e drammatica vicenda di Jones, ex-facchino di Pullman, autoproclamatosi imperatore di un'isola, che si vanta d'essere invulnerabile a tutto fuorché ai proiettili d'argento della sua pistola. Prevedendo la rivolta del popolo che ha tiranneggiato, fugge attraverso la foresta tropicale mentre il rullo lontano dei tam-tam indica che gli insorti stanno raccogliendo le loro forze in ogni parte dell'isola. Ma la notte sopraggiunge prima di quanto Jones avesse previsto ed egli si smarrisce nella foresta. Qui, in una serie di terrificanti visioni gli appare, attraverso i principali eventi della sua vita, tutta la storia primitiva della sua razza, finché egli non si uccide con la sua ultima pallottola d'argento, mentre il rullo dei tamburi si fa più serrato e minaccioso. Con quel suo parlare borioso e il suo fare arrogante, il personaggio di Jones possiede tale tipica grandezza da farci dolere per la sua tragica fine ed aderire di tutto cuore all'ultima battuta del dramma.

The Emperor Jones segna il più alto livello raggiunto fin qui da O'Neill nel campo del teatro d'immaginazione; né, d'altro canto, va di quest'opera trascurato il sostanziale verismo dei personaggi e del dialogo.

Al più crudo verismo O'Neill fece quasi subito ritorno con un dramma in due atti, *Different*, che, rappresentato per la prima volta in McDougall Street andò poi a raggiungere l'*Emperor Jones* al *Princess Theatre*, dove era rappresentato quotidianamente nello spettacolo pomeridiano. Con *Different* O'Neill incappò nelle maglie della censura, benché il dramma sia invero piuttosto sempliciotto. Nel primo atto, una romantica fanciulla del 1890, ritenendo di esser diversa dal suo fidanzato, un capitano di mare, rompe il fidanzamento non appena viene a sapere che il suo promesso ha avuto una passeggera relazione con una indigena dei mari del sud. Ma nel secondo atto la ritroviamo, trenta anni dopo, abbigliata vistosamente e con un'aria equivoca

in balia d'un giovinastro che le spilla denari con ogni mezzo. Il dramma ha uno di quei finali tipici di O'Neill, con Caleb, l'antico fidanzato, che si impicca ed Emma che s'avvia al solaio per fare altrettanto.

A parte questa violenta conclusione, tanto poco convincente, i personaggi di *Different*, possono dirsi assai riusciti; tuttavia, malgrado l'ottima interpretazione di Mary Blair e Charles Ellis, alla prova scenica il lavoro non ebbe successo.

I quattro drammi di O'Neill presentati nella stagione 1921-1922 sono tutti fondamentalmente veristi e, in quanto alla forma, uno solo è sperimentale. Il primo, e forse il migliore, è *Anna Christie*, versione migliorata d'un altro dramma caduto nel corso d'una infelice rappresentazione ad Atlantic City. Messo in scena da Arthur Hopkins, che si valse d'un ottimo complesso artistico, *Anna Christie* fu uno dei maggiori avvenimenti teatrali della stagione e ricevette il Pulitzer del 1922.

La vicenda, tutta realistica, ha tre personaggi principali: Chris Christopherson, capitano d'una chiatte, che si commuove al pensiero d'una figlia che non ha visto da quindici anni; Anna, la figlia che, in seguito alla sua nuova vita a bordo della chiatte, si redime dalla prostituzione; Mat, un loquace irlandese innamorato di Anna che si dà al bere ed impazzisce allorché viene a conoscenza del suo passato. Tali personaggi potevano dar luogo solamente ad una vicenda intessuta di tragica ironia e di sofferenza, il cui tema, simile a quello di altre opere del primo periodo, è espresso da Anna quando dice: «Non ti disperare per questo. Non c'è niente da perdonare, comunque. La colpa non è tua e non è mia e non è nemmeno sua. Noi altri siamo solo dei poveri fucelli; qualcosa succede e ci troviamo nei guai, ecco tutto».

Durante tutto il dramma il vecchio Chris impreca contro «quel vecchio diavolo del mare», al quale addossa la responsabilità di ogni inganno e d'ogni sciagura. Il momento, invece, nel quale l'ironia del destino si manifesta più apertamente è quando Chris e Mat, che si odiano a morte, s'accorgono d'essersi tutt'e due ingaggiati per la medesima nave.

Malgrado alcune incertezze riscontrabili nella concezione dell'opera, *Anna Christie* riesce ad essere veramente «teatro». Il dialogo, la cui drammaticità si leva fin quasi alle altezze della poesia (sostenuto, nella rappresentazione, da una scenografia ricca di colore ambientale) riesce infatti a far assurgere l'intreccio, di per sé squallido, ad un realismo immaginoso ed ispirato che fu magistralmente reso da Pauline Lord, prima sgomenta e tragica Anna.

Un naturalismo assai più prosaico pervade

The Straw, modestamente rappresentato al *Greenwich Village Theatre*. Il dramma, che senza dubbio fu ispirato all'autore dal suo soggiorno in sanatorio, ci però conoscere Eileen Carmody, donna dotata di sensibilità squisita. Abbandonata dalla famiglia e dall'uomo che stava per sposare, s'innamora d'un altro ospite del sanatorio, un giornalista fallito ed amareggiato, che essa incoraggia a scrivere racconti. Il giovane non ricambia il suo amore e quando lascia il sanatorio la malattia della ragazza s'aggrava. Accogliendo l'esortazione di un'infermiera, egli, peraltro, finge di essere innamorato di Eileen allorché apprende che essa versa in condizioni disperate. Ed ora che è troppo tardi il giovane s'accorge d'averla davvero amata fin dal principio, fatto, questo, che offre all'autore l'occasione per mettere in luce la solita tragica ironia del destino e il senso di prostrazione che ne deriva.

A quest'opera fece seguito una tragedia domestica, *The First Man*, messa in scena, al principio del 1922, al *Neighborhood Playhouse*. Del tutto convenzionale in quanto alla forma e d'un naturalismo alieno da qualsiasi liricità, *The First Man* s'interessa al conflitto tra un architetto e la moglie e, prendendo spunto da questo, bolla la malignità e l'ipocrisia dei familiari del marito, borghesi del Connecticut. In una scena, giungono dalla stanza accanto gli strilli di un bambino appena nato, ma non gradito dal padre che, anzi, temendo che la sua presenza possa ostacolare certi suoi progetti, prega perché muoia. Invece è la madre che muore, secondo l'estro del destino. Da quest'opera di sapore strindberghiano intorno al conflitto tra i due sessi O'Neill non riportò, comunque, alcun successo.

Opera di gran lunga più importante, anch'essa del '22, è *The Hairy Ape*, alla quale fu subito applicata l'etichetta di teatro espressionista. O'Neill, peraltro, negò qualsiasi diretta influenza dell'espressionismo di scrittori tedeschi come Kaiser, di cui in quel medesimo anno si rappresentava a New York *Morn to Midnight*.

L'espressionismo può essere semplicemente definito come un tentativo di riprodurre la realtà interiore in termini non realistici mediante l'uso d'astrazioni, simboli e deformazioni. Tale metodo, «la stenografia espressionistica», come lo chiamò Kenneth Mcgowan, costituiva un eccellente veicolo per la satira ed il commento sociale, offrendo nel medesimo tempo occasioni ad una regia e ad una scenografia immaginosa. Di esso si valsero, con maggiore efficacia di O'Neill, altri drammaturghi americani, e O'Neill con maggior determinazione che in *The Hairy Ape* in *The Great God Brown* ed in altre opere posteriori.

Abbastanza chiaro nel suo simbolismo, *The Hairy Ape* racconta in una serie di brevi scene la storia di un uomo che, per adoperare le parole dello stesso autore, «perde la sua armonia con la natura». Yank, fochista d'un trasatlantico, è sempre stato soddisfatto del suo lavoro e della sua forza bruta finché non è turbato e reso furioso da Mildred Douglas, viziatissima figlia d'un milionario che viene a visitare il locale delle caldaie. Costretto a pensare, ma incapace di scoprire quale sia il suo posto nel mondo, Yank è ossessionato dalla sensazione d'essere escluso da ogni sociale convivenza. Imprigionato per aver provocato una rissa, scacciato come molesto intruso perfino dall'I.W.W., cerca finalmente di dar la mano ad un gorilla dello zoo che però lo stringe a sé fino ad ammazzarlo; fatto, questo, attraverso il quale O'Neill simboleggia l'incapacità di tornare ad uno stadio inferiore d'esistenza.

The Hairy Ape non è dunque tanto la storia di Yank quanto quella dell'Uomo con la sua lotta per conoscersi. Per rendere evidente il suo simbolismo O'Neill si è dovuto allontanare dai procedimenti naturalistici come risulta chiaramente nella famosa scena di Fifth Avenue, dove i passanti sono ridotti a dei meri automi. La realtà però c'è ancora e la si può riconoscere, specialmente nell'arguto dialogo nel locale delle caldaie, cosicché il dramma potrebbe benissimo essere considerato un altro esempio di verismo immaginoso.

L'eccellente edizione che dell'*Hairy Ape* offrì la compagnia dei *Princeton Players*, con Louis Wolheim nella parte di Yank, portò ben presto il lavoro a Broadway, dove conseguì un successo al quale si aggiunse in seguito quello tributatogli dalle platee di Europa, d'Australia e dell'Oriente, particolarmente della Russia, dove in *The Hairy Ape* si volle scorgere un messaggio anticapitalistico, piuttosto che un'espressione di pensiero generale.

Opera, invece, sulla quale non riteniamo necessario trattenerci è *Welded* (1924), melodrammatico e dilettantesco studio di passioni la cui artificiosità è evidente. L'incapacità di due sposi a separarsi malgrado il tormento derivante dalla natura passionale dei loro rapporti è senz'altro tema capace di sviluppi drammatici, ma per un adeguato svolgimento sarebbe stata necessaria una mano più leggera di quella di O'Neill.

Nel medesimo 1924, a Macdougall Street fu rappresentato anche *All God's Chillun Got Wings*, il cui testo era precedentemente apparso sulle colonne dell'*American Mercury*. Se già in *Different* O'Neill aveva dimostrato un notevole interesse per situazioni psicologiche straordinarie, con que-

sto dramma egli, per la prima volta s'inoltra decisamente in territorio freudiano. *All God's Chillun Got Wings* è infatti uno studio clinico dei rapporti sessuali tra individui di razze diverse e dell'odio di razza in cui la prudenza espressiva non va a danno della forza drammatica.

Di tutte le opere di O'Neill, *All God's Chillun* conseguì il più vasto successo di pubblico in Europa, nell'America Latina e in Russia. A New York, peraltro la polizia fece tutto il possibile per ostacolare la rappresentazione, allarmata dal diluvio di proteste che si era riversato sullo scabroso tema del dramma, e riuscì ad impedire che vi figurassero i fanciulli che dovevano essere in scena nel primo quadro. Le loro parti, comunque furone lette da James Light, uno dei direttori del *Provincetown*, e le rappresentazioni non ebbero a soffrire d'altre difficoltà interposte, salvo la proscrizione di Boston, città che mise al bando diverse altre opere di O'Neill.

In *All God's Chillun* l'autore dimostra ancora una volta la sua spiccata simpatia per la ripartizione della vicenda in quadri relativamente brevi, che in quest'opera sono sette, raccolti in due atti. Jim Downey (Paul Robeson) ed Ella Downey (Mary Blair) sono due fanciulli innamorati, inconsapevoli di ciò che comporta il fatto d'essere l'uno negro, l'altra bianca. Via via che il tempo passa, essi divengono sempre più estranei l'uno all'altro, finché, conclusasi la tragica e morbosa relazione della ragazza con un giovane furfante del vicinato, la ragazza non riprende ad accompagnarsi con Jim, «unico uomo bianco al mondo» ed accetta di sposarlo. I due vanno in Europa, ma di lì a qualche tempo, s'accorgono che il loro tentativo d'evasione non ha avuto il successo sperato. Tornati di là dall'Atlantico, Ella ossessionata da un senso di degradazione per quel suo matrimonio e ormai affetta da una forma maniaca, si adopera malvagiamente per impedire a Jim di superare gli esami di avvocato, decisa persino ad ucciderlo. Quando apprende che il marito è stato ancora una volta respinto, pianta un coltellaccio nella maschera congolese d'un negro, liberandosi così del suo insano desiderio d'uccidere. Ma la crisi ha ridotto la sua mente ad uno stato infantile e lei e Jim, d'ora in poi, vivranno insieme solamente come fanciulli.

La commovente vicenda è raccontata con perizia ed è animata da un senso di viva simpatia, aliena, però, da qualsiasi velleità propagandistica intorno al problema razziale. L'interesse di O'Neill rimane quello del rapporto tra l'uomo e Dio. «Può darsi che Egli possa perdonare te per quel che mi hai fatto - dice Jim ad Ella nell'ultimo quadro - «E che possa perdonare me per

quel che t'ho fatto; ma non so proprio come potrà perdonare... Se Stesso». In quanto alla presenza di quella maschera congolese, può darsi che l'idea sia stata suggerita all'autore dalle discussioni di quegli anni intorno alle teorie di Craig, o dagli articoli apparsi su l'uso delle maschere nel *Theatre Arts Monthly*. Se *All God's Chillun* è tutt'altro che la migliore opera del nostro autore, essa rimane peraltro una delle più interessanti della sua produzione verista.

Nell'autunno del '24 fu rappresentata una sola opera di O'Neill, il famoso *Desire Under the Elms*, che, come i drammi che immediatamente lo precedettero, si conquistò l'interesse internazionale. La prima ebbe luogo al *Greenwich Village Theatre*, dopodiché le rappresentazioni si susseguirono a Broadway, malgrado i ripetuti tentativi di sospenderla da parte della polizia. Narrando la tragica vicenda che ha luogo in una fattoria del New England, *Desire under the elms* ci si presenta con una fisiologia nettamente verista, anche se nella presenza malevola degli olmi, messa in risalto dalla scenografia, si possa cogliere un accento di simbolismo.

Il vecchio Ephraim Cabot, austero settantacinquenne sulle cui labbra sono frequentissime le citazioni bibliche, si è appena sposato, per la terza volta, con Abbie, la quale seduce Eben, figlio di primo letto del marito, anche per poter avere da lui l'eredità che le assicura il possesso della fattoria. Il vecchio Ephraim crede senz'altro che il figlio nato da quella illecita relazione sia suo, ma Eben e Abbie si trovano ora avvolti nelle spire di una passione che li vince. Nel supremo tentativo di provare ad Eben il suo amore Abbie uccide il bambino e ne rivela la vera paternità al vecchio. Eben, che in preda all'orrore è corso a chiamare lo sceriffo, si accorge finalmente della profondità del sentimento che anch'egli nutre per Abbie e i due, animati da una specie di fervore, affrontano insieme l'incerta sorte; conclusione, questa, che redime il dramma dalla volgarità del tema e, a detta di parecchi critici, gli conferisce qualcosa che ricorda la catarsi della tragedia greca.

Una novità fu l'adozione di una scena unica raffigurante l'esterno della fattoria, la cui facciata veniva rimossa in corrispondenza degli ambienti dove si svolgevano le diverse azioni. Degna di ricordo anche l'esecuzione, con Walter Huston nella parte di Ephraim Cabot, Mary Morris in quella di Abbie e Charles Ellis in quella del giovane Eben. *Desire under the Elms* fu messa in scena da Kenneth Megowan, Robert Edmund Jones e dallo stesso O'Neill, il triumvirato succeduto alla direzione del complesso del *Provincetown* dopo la disper-

ne del gruppo originario.

Il medesimo triumvirato presiedette anche alla messa in scena di *The Fountain* (1925), opera nella quale O'Neill, liberatosi dal verismo, si immerge tutto in un'atmosfera fantastica narrando l'antica storia di Ponce de Leon in cerca dell'eterna giovinezza, attraverso situazioni e personaggi quasi del tutto immaginari.

Ponce, «soldato di ferro e sognatore», è divenuto governatore di Puerto Rico. L'arrivo della sua pupilla, la giovane e bella Beatriz de Cordova, della quale s'innamora, lo induce ad andare ancora in cerca della fontana di giovinezza: ma, caduto in un agguato tesogli dagli indiani, rimane gravemente ferito. Durante la convalescenza riceve la visita di Beatriz che, nel frattempo s'è innamorata del nipote di Ponce. Di fronte all'amore dei due giovani, Ponce, malgrado la delusione, comincia a comprendere che cosa significhi veramente l'eterna giovinezza. Malgrado le sue undici diverse scene, il gran numero di personaggi, la presenza di musica e di canto e la serie di graziose scenette di cui è punteggiata, questa romantica fatica di O'Neill non riesce mai ad essere veramente viva.

In quanto all'opera che ne fece seguito, *The Great God Brown* (1926), sarebbe stato azzardato prevedere il grande successo commerciale che le arrise, permettendole di tenere il cartellone a New York per un anno o quasi.

In essa O'Neill, abbandonato tanto il forte verismo di *Desire under the Elms* che la vena romantica di *The Fountain*, si dà coraggiosamente al simbolismo, facendo ricorso all'antico uso delle maschere che i personaggi si applicano, si tolgono e anche si scambiano per significare mutamenti di personalità.

Il dramma s'impenna sul destino di William Brown (William Harrigan) e di Dion Anthony (Robert Keith) entrambi innamorati della stessa ragazza al tempo degli esami di maturità. Margaret dà la sua preferenza a Dion, giovane di temperamento artistico e volubile. Ormai già stimato costruttore ed architetto, Brown sente la necessità d'essere integrato nel suo lavoro dalla genialità creativa di Dion che, fallito ed infelice, malgrado l'amore che tuttora nutre per la fedele Margaret (da cui nel frattempo ha avuto tre figli) si è dato al bere ed al gioco e cerca consolazione in Cybel, la prostituta. Dion muore a casa di Brown che ne assume la maschera (e quindi la personalità), alternando ai propri atteggiamenti di Dion, finché anch'egli non muore fra le braccia della compresiva Cybel.

Questo inconsueto intreccio si fa più comprensibile dopo i chiarimenti fornitici dal-

l'autore, secondo il quale Dion Anthony sarebbe una combinazione di Dionisio e S. Antonio, «la creativa accettazione pagana della vita in eterno conflitto con lo spirito masochistico e negatore del Cristianesimo impersonato da S. Antonio». Brown, invece, è il semidio del materialistico mito americano del successo «che si costruisce una vita d'esteriorità, interiormente vuoto e senza alcuna risorsa». Margaret è l'eterna donna, fanciulla, moderna discendente della Margherita del Faust goethiano. Cybel, infine, è la personificazione di Cibeles, la Terra Madre della mitologia greca. Nella nota anteposta all'edizione *Wilderness* delle sue opere, O'Neill dichiara che *The Great God Brown* «cerca di adombrare gli aspetti mistici derivanti dalla dualità della persona umana e la ricerca di ciò che si nasconde dietro e di là dalle parole e dalle azioni degli uomini e delle donne». Ed aggiunge: «In quanto al conflitto esterno ed interno dei personaggi, ho cercato di renderlo manifesto piuttosto con la maggiore intensità delle loro espressioni, che non mediante le parole esplicite».

Anche se il tema ed il simbolismo rimangono oscuri non meno che l'uso e lo scambio delle maschere, *The Great God Brown* s'impone, tuttavia, per il suo valore artistico. In nessun'altra opera di O'Neill il dialogo è così fremente d'emozione e di tanto lirica bellezza, cosicché, anche quando si rimane incerti intorno al significato delle parole, si può spesso, di là da esse, intuire l'ineffabile mistero della vita umana, cosa che non ci consentono invece le opere più «filosofiche», come *Lazarus Laughed*.

In quanto ai personaggi, è da notare che, a differenza della maggior parte delle romantiche e poco convincenti prostitute che s'incontrano nelle altre opere, Cybel riesce a conquistarsi una sua precisa personalità, malgrado l'intenzione dell'autore di farla apparire come la mera personificazione d'un concetto. Anche gli altri personaggi sono ben riusciti e le loro azioni ben guidate, fatta eccezione per la scena dove Brown, tolta la maschera al cadavere di Anthony, l'applica al suo volto e se la toglie a frequenti intervalli lasciando il pubblico non meno sconcertato della povera Margaret. D'altra parte, una soluzione più convenzionale avrebbe forse privato il dramma della sua stessa vitalità e potenza espressiva.

A proposito di questo periodo dell'attività creativa di O'Neill, sarà anche opportuno prender nota della crescente influenza esercitata su di lui dalle fonti letterarie, piuttosto che dall'esperienza diretta.

Se *The Great God Brown*, malgrado il suo simbolismo, rimane in un certo senso un'opera verista, con *Marco Millions*, scrit-

to circa nel medesimo tempo, ma rappresentato appena due anni più tardi, O'Neill ci riconduce in un'atmosfera fantastica su di uno sfondo pseudo-storico, di nuovo apportando solamente un elemento satirico. Nel corso di una ironica prefazione, l'autore dichiara la sua intenzione di riabilitare l'anima di Marco Polo, al quale compito si accinge senz'altro rivelandocelo per il prototipo del commesso viaggiatore, un vero Babbitt, furbo, aggressivo, materialista, ossequiente alla moglie e del tutto privo di sensibilità. Prendendo così di mira il *business man* del tempo di Harding e di Coolidge, O'Neill ritorna alla sua prima posizione di *Fog*.

Come un insidioso malanno, Marco si abbatte sulla placida e saggia vita orientale, dapprima ricreando il grande Kublai Kan., poi colmandolo di disgusto. La giovane Principessa Kukachin, credendo che anch'egli abbia un'anima, lo ama: Marco però, benché la baci ogni giorno durante i due anni che impiegano per raggiungere la Persia, volgarmente materialista com'è, rimane indifferente al suo amore.

Anche qui O'Neill coglie volentieri l'occasione di satirizzare la religiosità convenzionale, confermando la sua costante preoccupazione per il divino. «Il mio orribile sospetto» - dice Kublai Kan - «è che Dio sia nient'altro che un'infinita, folle energia che crea e distrugge senz'altro scopo che di passar l'eternità in irresponsabile meditazione. In tal caso lo stolto diviene la Perfetta Incarnazione dell'Onnipotenza e i Polo sono i veri figli di Dio».

Marco Millions fu la prima opera di O'Neill rappresentata dal *Theatre Guild*, con Alfred Lunt nella parte di Marco Polo e Margalo Gillmore in quella della Principessa. Per mettere in scena uno spettacolo grandioso non si lesinarono danari né impegno, l'opera rimase, tuttavia, un pittoresco pezzo da museo, una galleria storica piuttosto che un dramma, al quale a New York non arrise che scarso successo.

Grande successo coronò invece la rappresentazione data dal *Theatre Guild* di *Strange Interlude* (1928), che tenne il cartellone a Broadway per diciassette mesi. La novità di assistere ad uno spettacolo che aveva inizio alle cinque e mezza del pomeriggio e veniva interrotto all'ora di pranzo, contribuì senza dubbio al suo buon esito, così come l'esumazione dell'antico «a parte» e del soliloquio. Al qual proposito bisogna però aggiungere che l'autore si valse del normale dialogo per integrare «a parte» e soliloqui, piuttosto che, secondo le regole tradizionali, fare il contrario. O'Neill cercava, così facendo, di portare sulla scena il «fiume di coscienza» del romanzo contemporaneo. Malgrado l'inevitabile ral-

lentamento della azione scenica, l'esperimento risultò abbastanza persuasivo.

I nove atti di *Strange Interlude* si occupano dei rapporti intimi che Nina Leeds ha con diversi uomini, tre dei quali esercitano una particolare influenza sulla sua vita. Sconvolta dalla morte del fidanzato, Nina nutre un odio profondo per il padre, professore universitario, che le impedì di sposare l'amato prima della sua partenza per il fronte francese. Abbandona perciò la casa paterna per diventare infermiera e vi fa ritorno solamente alla morte del genitore. Indotta a sposare Sam Evans, timido e buono, crede d'aver quasi raggiunto la felicità, quando s'accorge d'essere incinta. Ma, venuta a conoscenza che nella famiglia del marito si sono dati parecchi casi di pazzia, decide d'abortire. Di nuovo infelice ed insoddisfatta, si dà a Darrel, un medico suo amico, per avere da lui un figlio, Gordon, il quale nutrirà un odio istintivo per il vero genitore ed amerà invece il padre legittimo. Poi, quando Gordon è ormai grande, Nina è tormentata attraverso il suo affetto materno vedendosi portar via il figlio dalla ragazza che egli ama. Dopo la morte del marito, sposa Charlie Marsden (uno scrittore a lei devoto fin dal tempo della fanciullezza e rimasto scapolo) che essa ormai associa psicologicamente col padre.

Già da questo succinto riassunto risulta evidente lo sconfinamento di O'Neill nel campo della narrativa e il debito da lui contratto con la psicologia freudiana, dalla quale derivò, per esempio, il concetto del complesso d'Edipo e del *rapporto padre-figlia*. I soliloqui, gli «a parte» divengono così strumenti quasi indispensabili per poter esprimere i movimenti interiori, l'amore e l'odio e narrare le vicende secondarie. Questa tecnica, tuttavia, non fu accolta senza riserve da parte dei critici. Tra gli altri, Alexander Woollcott definì malignamente *Strange Interlude* «l'Abbie's Irish Rose degli pseudo-intellettuali», mentre venivano sollevate non poche obiezioni alla semplicistica interpretazione di Freud; il che, peraltro, non diminuì le proporzioni del successo dell'opera, interpretata magistralmente da Lynn Fontanne, nella parte di Nina, e Glenn Anders, Earle Larimore, Tom Powers nei panni dei tre protagonisti maschili.

Uno dei passi più noti, dal quale è tratto il titolo del dramma, ci manifesta ancora una volta la preoccupazione di O'Neill per il mistero della vita umana. Riferendosi ai rapporti di Nina con i due Gordon - il fidanzato ed il figlio - Marsden consiglia di «dimenticare tutto quel doloroso episodio, riguardandolo come un interludio di prova e di preparazione nel quale le nostre anime sono state mondate all'impurità della car-

ne e fatte degne della purezza della pace»; al che Nina filosoficamente risponde: «Strano interludio! Sì, le nostre vite non sono che oscuri, strani interludi nell'elettrica esposizione di Dio Padre!».

Nel 1923 fu anche rappresentato *Lazarus Layghed*, che sembra fosse da O'Neill considerato il suo capolavoro, a conferma dell'antico convincimento intorno all'incapacità degli autori di giudicare la propria opera.

Il lavoro fu varato nell'aprile in California, al *Pasadena Community Playhouse*, da dove passò poi al *Music Box* di Hollywood, non essendo stato possibile portarlo sulle scene di Broadway per difficoltà di carattere tecnico. Per quanto riguarda il colore locale ed il fasto della rievocazione storica, supera *The Fountain* e *Marco Millions*, pur non riuscendo a dimostrare una vitalità maggiore di quelli: si tratta di un'altra immaginosa escursione nel passato con implicazioni religiose e filosofiche.

Appena uscito, dal gelo della morte, Lazzaro ride, affermando così la gioia di vivere. Il suo riso si dimostra stranamente contagioso e Lazzaro acquista un gran numero di seguaci. In seguito all'ingiunzione dell'imperatore, va a Roma dove sconcerta Caligola e Tiberio e persino converte alcune legioni romane; benché sua moglie Miriam sia stata sorpresa col veleno ed egli stesso sia torturato nel circo, prima di morire conferma drammaticamente la sua asserzione che non c'è morte, ma solamente vita.

Il tema offre ad O'Neill infinite occasioni di scene ad effetto e movimenti di massa del coro, delle quali senz'altro approfitta, facendo inoltre ricorso, per avvalorare il simbolismo, a maschere e mezze maschere, questa volta il doppio più grandi di quelle adoperate in *The Great God Brown* e di tipo più convenzionale perché gli spettatori potessero coglierne immediatamente il significato.

Come opera sperimentale, *Lazarus Layghed* è senza dubbio di grande interesse, benché peccchi di prolissità e di eccessiva lunghezza, la struttura risulti farraginoso e parecchie situazioni scadano addirittura nel ridicolo. Il riso di Lazzaro, per esempio, così frequente e prolungato, come il testo richiede che sia (nella rappresentazione di Pasadena, Irving Pichel rise una volta ininterrottamente per ben quattro minuti), mette a dura prova attori e spettatori.

Opera che soddisfa alla lettura, anche se alla prova scenica sortì poco buon esito, e il dramma successivo di O'Neill, *Dynamo*, rappresentato nel 1929 dal *Theatre Guild* con il quale l'autore torna, al verismo ed alla psicopatologia. Protagonista ne è uno psicopatico affetto da complesso di Edipo

(tema che ricorre sovente in O'Neill), associato a mania religiosa.

Quando Reuben Light perde la fede in seguito ad un burla dell'ateo Fife, se ne va di casa e ormai riconosce come Dio solamente l'elettricità (concezione che ricorda il pensiero espresso da Nina in *Strange Interlude*). Al suo ritorno la madre è morta. Reuben allora trova lavoro presso una centrale elettrica, dove, peggioratesi le sue condizioni mentali, trasforma il suo complesso materno in un mistico ed appassionato amore per la dinamo. Tormentato da un senso di degradazione, che gli deriva dai rapporti sessuali con la figlia di Fife, Ada, l'uccide nella centrale elettrica ed espia le sue colpe suicidandosi alla dinamo che adora.

Evidentemente un simile intreccio riflette problemi troppo singolari per potersi guadagnare l'interessamento di un vasto pubblico; tuttavia, il suo realismo ingenera nuova fiducia nell'autore, dopo le pompose inattività di *Lazarus Laughed*. Nella biografia di Barrett H. Clarek si legge, intorno al lavoro, una dichiarazione di O'Neill secondo il quale Dynamo sarebbe «la storia simbolica e, nel medesimo tempo, reale di ciò che sta accadendo in questi tempi nell'anima di un gran numero di americani (e non solamente d'americani). Si tratta della prima parte di una trilogia che andrà fino alle radici del male che, a mio avviso, oggi ci affligge; la morte d'un Dio antico e l'incapacità della scienza e delle teorie materialistiche a darcene un altro, capace di soddisfare il bisogno del nostro istinto religioso primitivo, che è rimasto, di trovare in esso il significato della vita e conforto al timore della morte».

Di *Dynamo*, dove O'Neill fa ancora una volta uso degli «a parte», Glenn Anders fu lo psicopatico protagonista e Claudette Colbert l'infelice vittima della sua mania. La seconda parte dell'annunciata trilogia fu rappresentata nel 1934 con il titolo di *Days without End*.

Intanto, il 26 ottobre 1931, sempre dal *Theatre Guild* fu portato sulla scena *Mourning Becomes Electra*, che la maggior parte dei critici ritiene il capolavoro di O'Neill.

A quest'opera O'Neill aveva già posto mente da diversi anni, ma l'inizio della stesura risale solamente al 1929, al terzo tempo cioè di un suo soggiorno in Francia; fu portata a compimento nel 1931 alle Isole Canarie.

Dedicata a Carlotta Monterey, terza moglie dell'autore, *Mourning Becomes Electra* ci è presentata nella forma d'una trilogia, le cui tre parti, con un totale di tredici atti, recano rispettivamente il titolo di *Homecoming*, *The Hunted*, *The Haunted*.

In questa sua nuova opera, O'Neill si pro-

pone di interpretare l'antica vicenda di Agamennone, Clitennestra, Oreste ed Elettra secondo la psicologia moderna. Ne risulta una tragedia piuttosto della Nuova Inghilterra che greca, ma non per questo meno persuasiva e toccante. I fatti principali della vicenda classica sono stati conservati. Il generale Mannon, reduce dalla guerra civile, è assassinato dalla moglie Christine con la complicità dell'amante, il capitano Brant. Vinnie, la figlia morbosamente gelosa, riesce a indurre in sospetto il fratello Orin, tornato dalla guerra con una ferita alla testa che ne insidia l'equilibrio mentale. I due seguono la madre sulla nave dell'amante e lo uccidono; a Christine non rimane che suicidarsi. Dopo tali tragici eventi, Vinnie ed Orin partono per un lungo viaggio nei mari del sud, ma non riescono a sfuggire al fato dei Mannon: lo squilibrio mentale di Orin si fa sempre più acuto fino ad indurlo a suicidarsi, ma non prima d'aver comunicato i germi del sospetto al fidanzato di Vinnie. Comprendendo che una vita normale e felice per lei non è più possibile, Vinnie si ritira nell'antica casa dei Mannon; ordina che le persiane siano inchiodate affinché il sole non possa più penetrare all'interno.

In Seth, il giardiniere, che è il più importante dei personaggi minori, si ritrova il fido e vecchio servitore e confidente del teatro greco; nei cittadini, che compaiono all'inizio di ciascuna parte, si scorge un tentativo di far rivivere, in forma moderna, l'antico coro. Al fine di offrire una moderna versione del fato, anche in quest'opera O'Neill fa invece ricorso a Freud, di cui accoglie liberamente le teorie del sub-coscienza che improntano e sostengono l'intreccio tragico. Ecco così che Christine odia tanto il marito che la figlia maggiore per il disgusto provato durante la prima notte di matrimonio. Dal canto suo Vinnie, che nell'infanzia ha sofferto di mancanza d'affetto, è innamorata del padre e gelosa della madre; la segreta passione che nutre per il capitano Brant (che somiglia al padre) accresce la gelosia, che però acquista in lei legittima cittadinanza come dovere di vendicare l'assassinio del genitore.

Dopo la morte della madre, Vinne ha un periodo di splendore, ma si veste come lei e ne imita gli atteggiamenti. Orin, vittima di un complesso d'Edipo, trasferisce su Vinnie il suo amore incestuoso, divenendo perciò morbosamente geloso dell'interesse che la sorella dimostra per gli altri uomini. «Non vedi che io sono ora al posto del babbo e tu sei la mamma?» - esclama. - «Ecco il terribile destino venutoci dal passato che non osavo predire. Io sono il Mannon al quale tu sei incatenata!». Le dichiarazioni di Orin durante la terza parte

della trilogia, a lungo andare, tediano, ma le giustificazioni psicologiche che le sostengono funzionano a perfezione. Da rilevare il fatto che il centro della tragedia greca è stato da O'Neill spostato in maniera che il maggior peso grava su Vinnie, l'ultima dei Mannon.

Con la rappresentazione di *Mourning Becomes Electra* il complesso del *Theatre Guild* si avvicinò quanto è umanamente possibile alla perfezione. Alice Brady fu una Vinnie eccezionale. Alla Nazimova una indimenticabile Christine. Le scene di Robert Edmond Jones risultano di sorprendente bellezza, dall'esterno della casa dei Mannon all'interno della cabina del «Flying Trades», il che ci offre l'occasione di rilevare che almeno una parte del successo arriso ad O'Neill è da ascrivere alla collaborazione degli ottimi registi, attori e scenografi di cui egli ebbe sempre la fortuna di potersi valere.

Finora, la nota dominante nelle opere di O'Neill (persino, entro certi limiti, in *Lazarus Laughed*) era stata la futilità della tragedia umana, che trovava espressione nella ironia drammatica o nell'epilogo triste. Che si potesse accusare O'Neill di ottimismo filosofico era fuori discussione: anche se gli uomini sono dotati di una nobiltà essenziale, saranno sempre ingannati in qualche maniera dal Fato, da Dio o da sé stessi. Lazzaro, è vero afferma chiaramente la bontà della vita, ma, a dispetto del suo ottimismo, gli viene avvelenata la moglie e finisce sulla graticola! Suscitò pertanto non poca sorpresa il fatto di trovarsi improvvisamente di fronte un O'Neill benevolo, pensoso, riflessivo, disposto ad abbandonarsi ai ricordi, come egli si dimostrò in *Ah, Wilderness!*, la commedia rappresentata nel 1933 dal *Theatre Guild*.

Si tratta di una commedia familiare, borghese, «della grossa cittadina americana verso la fine del secolo scorso». Protagonista ne è un'intera famiglia tipica della media borghesia americana dal padre bonario, un figlio adolescente, la zia zitella, lo zio ubriacone e così via, i cui lineamenti sono ritratti con la fedeltà d'un album di famiglia. Quel poco di intreccio che vi si trova riguarda Richard, il ragazzo, che si è dato a letture rivoluzionarie ed ha inviato poesie erotiche a Muriel, di cui è innamorato. Rimproverato e, come crede, disprezzato da Muriel, decide di vendicarsi bevendo qualche bicchierino in compagnia di una donnina allegra con l'unica conseguenza di una sbornia solenne. «Non vedi che io sono ora al posto del babbo, suo padre, impacciatissimo, fa del suo meglio per spiegarli «come stanno certe cose» e tutto finisce per il meglio, con Richard che tocca il cielo con un dito quando ha fatto pace con Muriel.

La rappresentazione dell'amore giovanile offertaci da O'Neill è garbata e soffusa di umorismo; messa in scena con grande gusto e interpretata magistralmente, la commedia si guadagnò il successo che meritava.

Per quanto grande fosse stata la sorpresa dei critici di Broadway nel trovarsi di fronte un O'Neill scrittore di commedie familiari, essa non può di certo paragonarsi al senso di stupore e di smarrimento che li colse quando, nel gennaio del 1934, il *Theatre Guild* rappresentò *Days without End*. Si trattava, secondo la definizione dello stesso autore, d'un *miracle play* moderno, nel quale la personalità disintegrata del protagonista si ricompone mediante il suo ritorno alla fede cattolica dell'infanzia. Per rappresentare drammaticamente il dualismo esistente in John Loving, O'Neill ne fece due personaggi, interpretati da due diversi attori che apparivano sulla scena contemporaneamente (John, al quale gli altri si rivolgono, e Loving, cinico e ragionatore, invisibile a tutti, ma sempre accosto a John con i suoi commenti); laborioso espediente che ricorda quello dell'Angelo buono e dell'Angelo cattivo del teatro medievale.

L'intreccio, per O'Neill, è insolitamente semplice e libero da schemi avventurosi. John sta scrivendo un romanzo autobiografico, cercando, però, più che altro, di risolvere il problema che l'angustia. Sa, infatti, che prima o poi la moglie verrà a conoscenza della sua relazione con Lucy, sua amica. La miglior soluzione sarebbe che Elsa morisse ed egli, istigato da Loving, la suggerisce alla moglie con il pretesto di discutere con lei e Padre Baird l'intreccio del suo romanzo. Comprendendo la realtà della situazione, Elsa, che è convalescente, esce di casa e vaga per le strade sotto la pioggia. Ridotta così, in gravissime condizioni, ha perduto ormai la volontà di vivere, ma John disperato ed in preda al rimorso, si prostra dinanzi al crocifisso e confessa la sua fede, al che il cinico Loving cessa d'esistere e il protagonista ritorna ad essere uno come John Loving.

Benché sia sempre azzardato scorgere in un romanzo, o in un'opera di teatro, il resoconto di un'esperienza autobiografica, in questo caso non si esitò a tracciare senz'altro un parallelo tra la vicenda spirituale di John Loving e quella dello stesso O'Neill. Nel corso del dramma si viene infatti a sapere che John fu allevato nella fede da devoti genitori cattolici e che la perse alla loro morte. Diviene un ateo convinto e professa successivamente idee socialiste, anarchiche, bolsceviche; si riaccosta ad una concezione religiosa della vita mediante «l'inerte misticismo orientale», ma rica-

de presto nel meccanicismo scientifico e in questa posizione rimane fino al suo matrimonio con Elsa. Intorno a tutta questa irrequietezza spirituale, Padre Baird ha occasione di rilevare che John si considera l'Anticristo e che per trovare la verità se ne allontana sempre di più.

L'esame delle opere di O'Neill, dal tormento espresso nelle prime opere dal mutamento di *Ah, Wilderness!* e di *Days without End* potrebbe offrire alcune ragioni per ritenere che John Loving e il suo autore siano la medesima persona. A questa conclusione giunse senz'altro la critica sovietica, che, dopo aver accolto le precedenti opere di O'Neill con zelo ed entusiasmo, considerandole una difesa delle classi derelitte, data la presenza in essa di prostitute, lavoratori e negri, attaccò aspramente l'autore di *Days without End*. «O'Neill mostra il suo vero volto» - scrisse, per esempio, A. Abramov nella *Literaturnaia* di Mosca - «il volto d'un clericale e d'un oscurantista che rappresenta il suo ideale di vita nella figura d'un prete cattolico. Il Cattolicesimo sta divenendo oggi un avamposto intorno al quale si raccolgono gli attivisti della borghesia per combattere il Comunismo».

L'errore in questa critica sovietica sta nel fatto di aver ritenuto O'Neill un propagandista rivoluzionario, mentre egli mai attraverso le sue opere intese di far direttamente propaganda sociale, anche se dimostrò simpatia per certi gruppi sostenuti dai comunisti e se per qualche tempo fu sotto l'influenza intellettuale delle ideologie marxiste. L'interesse di O'Neill si rivolgeva innanzi tutto alla lotta dell'individuo contro l'universo e più particolarmente alla relazione dell'uomo con una ipotetica divinità, le cui vie sono di solito oscure e misteriose, se non addirittura malevole. Egli insomma, s'interessa all'uomo come individuo, non come classe sociale Abramov, naturalmente senza volerlo, fa addirittura dell'umorismo allorché soggiunge che «Anna Christie non è una prostituta, ma un essere umano, una persona adoperata come simbolo della distruzione delle donne da parte di una società» e che «l'Emperor Jones è la tragedia del reietto, che la civiltà capitalista ha escluso dalla società». D'altra parte, una consimile interpretazione propagandistica aveva sempre informato le rappresentazioni di O'Neill in Russia. Tairov, per esempio, allorché mise in scena *Desire Under the Elms* al teatro Kameny, non considerò l'opera come una tragedia delle persone, bensì come un esempio della degenerazione della società capitalista.

In quanto ai rivoluzionari d'America, essi reagirono ancor più violentemente dei

Russi alla pretesa conversione di O'Neill. Charmain von Wiegand, in un articolo apparso sul *New Theatre*, tacciò O'Neill di «drammaturgo degli intellettuali della piccola borghesia, smarrito tra il cielo delle classi più elevate e la terra del proletariato», paragonandolo all'Imperatore Jones nella foresta che sbuca nel medesimo luogo da dove è partito.

Comunque, sia che O'Neill dovesse essere considerato un traditore delle dottrine rivoluzionarie o meno, era prematuro, tanto da parte dei comunisti che dei cattolici, accogliere *Days without End* come una netta professione di fede nella Chiesa. Altre opere avrebbero fatto luce su questo punto e, come ebbe a dire Joseph Wood Krutch, per il momento si correva semplicemente il rischio di far troppo credito ad opere come *The Straw* e *Days without End*, riducendo di conseguenza quello di altre, *Mourning Becomes Electra*, per esempio.

Comunque, poco curandosi della possibilità che in *Days without End* figurassero elementi autobiografici, il pubblico di New York, considerando il nuovo dramma di O'Neill uno spettacolo uggioso, se ne tenne lontano.

Passarono dodici anni prima che una nuova opera di O'Neill fosse rappresentata. *The Iceman Cometh* fu infatti dato dal *Theatre Guild* nel 1946, con scene del vecchio amico e collaboratore del drammaturgo, Robert Edmond Jones.

Durante quegli anni O'Neill aveva lavorato con costanza dedicandosi, secondo un antico progetto, ad opere di grande mole, la cui stesura era stata però ritardata dalla sua salute malferma e da disturbi psichici derivatigli dalla considerazione dello stato in cui versava il mondo. Oltre a parecchi lavori normalmente destinati alla rappresentazione, sembra che, nel 1940, O'Neill portasse a termine anche un dramma, *Long Day's Journey into Night*, da pubblicare solamente venticinque anni dopo la sua morte.

In *The Iceman Cometh*, con il quale tornò a presentarsi alla ribalta, il nostro autore s'interessa al mistero dell'illusione umana. Con la medesima naturalezza e semplicità di *Days without End*, che tanto contrastano con la maniera ridondante e melodrammatica delle opere precedenti, ci viene presentato un certo numero di falliti che, nel 1912, frequentavano il bar di Harry Hope nel West Side, un locale che viene amaramente definito da uno dei personaggi come «il bar delle speranze perdute». Eppure i suoi *habitués* sono tutt'altro che infelici: si adoperano come meglio possono per rimaner costantemente in uno stato di ubriachezza e s'illudono con l'innocuo fumo di sogni intorno al passato o al futu-

ro. C'è Harry Hope, per esempio, il proprietario del locale, che con una sentimentalità piena di effusione ricorda il tempo del suo matrimonio con Bessie. Da che è morta, vent'anni addietro, Harry non è mai più uscito, ma si ripromette di fare un giorno o l'altro un bel giro per il quartiere per far visita ai vecchi amici. Un altro disgraziato, Jimmy Tomorrow, dà la colpa del suo alcolismo all'adulterio commesso dalla moglie tanti anni prima; faceva il giornalista, una volta, e non dubita che domani potrà tornare in redazione dove riavrà senz'altro il suo posto.

Non diversamente da lui, parecchi altri, tra i quali anche un laureato di Harvard, carezzano la dolce illusione di potere e volere tornare alla propria attività d'un tempo. Il barista di notte, che ha alle sue dipendenze un paio di prostitute, sostiene bizzarramente di non essere un ruffiano, ma un semplice barista con un'attività laterale. Le due ragazze accettano il suo punto di vista, ed egli in cambio, le conforta nella gradita illusione d'essere ragazze allegre, non prostitute. A questi si aggiungono altri personaggi, tutti dotati della stessa possibilità di illudersi, tra i quali il più complesso è di certo Larry Slade, ex-anarchico-sindacalista, che assolve il compito del *raisonneur* della vicenda. La sua più grande illusione è quella di trovarsi ormai in una posizione d'obiettività, dalla quale riguarda la vita con indifferenza, in attesa solamente della morte. Altra sua illusione è d'aver abbandonato il Movimento per il disgusto derivatogli dalla cupidigia e dall'imbecillità degli uomini e non a causa dell'infedeltà di una celebre rivoluzionaria con la quale conviveva e che lo amava, ma che ritenne opportuno di prendersi un certo numero di amanti per aver la prova di quanto fosse libera dalle convenzioni borghesi. Il figlio di costei viene a cercar l'aiuto di Larry; il giovinastro ha tradito e fatto arrestare la madre, ma Larry fa di tutto per mantenersi indifferente.

Con un tale assortimento umano, riunito nel locale di Harry Hope, O'Neill inizia la sua inchiesta etica, psicologica e filosofica. All'apertura del sipario, l'intera compagnia sta attendendo l'arrivo di Hickey, un piazzista in ferramenta, che non manca mai di farsi vivo pieno di facezie e di quattrini, per festeggiare il compleanno di Hope. Hickey ha sempre diletto la brigata con le sue celie tra le quali la preferita è di raccontare d'aver poco fa lasciato la moglie sul fieno con l'uomo del ghiaccio. Quest'anno, però, Hickey appare cambiato e rifiuta persino di bere con gli amici. Non ne ha più bisogno, dice, perché ha affrontato la realtà ed ora, liberatosi dalle illusioni, ha trovato la pace. Si adopera piuttosto per-

ché anche i suoi amici la trovino facendo del suo meglio per demolire le loro illusioni sul passato e sul futuro. Il compito gli si rivela piuttosto difficile e penoso, è causa di liti e provoca violenti rancori. Inesorabile, Hickey costringe però Hope ad ammettere che Bessie era «una insopportabile vecchietta» e Tomorrow che l'infedeltà fu il risultato, non la causa, del suo stato di ubriachezza cronica; il fatto gli offrì anzi una buona causa per continuare a bere. Il giorno dopo Hickey ha trascinato fuori dal bar la maggior parte dei suoi compagni perché mettano le loro illusioni alla prova dei fatti. Come si aspettava, tornano tutti precipitosamente indietro in preda al panico; ma egli è convinto che proprio infrangendosi delle loro ultime illusioni donerà loro quella pace che egli già gode. Invece, con sua grande sorpresa, essi da quell'esperienza rimangono completamente fiaccati; anche il *whiskey* sembra abbia perduto ogni potere; son come morti. Per salvarli, Hickey ricorre allora all'esempio della sua stessa esperienza e narra la fosca storia del suo matrimonio con Evelyn. Malgrado i suoi molti falli, essa lo ha sempre perdonato, ogni volta illudendosi che questa sarebbe stata l'ultima caduta e si sarebbe emendato. L'unico modo per liberare Evelyn dalla sua illusione, e farle così godere quella pace che aveva tanto desiderato, era di ucciderla, il che egli ha appunto fatto, non per odio, bensì per amore. Ma ecco che, mentre racconta, Hickey si rende conto che anch'egli si è illuso; ha ucciso Evelyn perché l'odiava. La rivelazione però è troppo forte per Hickey, per cui avanza la possibilità d'essere impazzito. Ma se Hickey è pazzo, le sue stringenti argomentazioni non hanno più senso: Hope e quasi tutti gli amici, riacquistata la calma e le illusioni, possono finalmente dar inizio ad una bella bisboccia. Qualcuno però è rimasto toccato dalle parole di Hickey. Comprendendo d'aver tradito la madre mosso da un sentimento d'odio, il giovane rivoluzionario, assistito da Larry, si persuade che solamente uccidendosi potrà liberarsi di lei, mentre Larry, per il fatto d'averlo aiutato a prender quella risoluzione, si rende conto d'essere un fallito anche come indifferente; ora sa che fino alla morte resterà un debole, insidiato dalla compassione e fatalmente condannato a scorgere tutti i lati di una situazione. È il solo vero convertito alla spietata teoria di Hickey.

L'immagine dell'autore che si deriva da *The Icemen Cometh* ci raffigura un O'Neill, temperato dall'esperienza della vita, intento a scrutare non più l'inesorabilità di Dio, ma il mistero dell'anima umana. È possibile all'uomo vivere senza sogni, senza illusioni? La risposta sembra esser nega-

tiva. Nel corso dell'opera, Larry identifica l'uomo del ghiaccio con la morte ed il tentativo di Hickey di togliere alla vita ogni possibilità d'illusione si conclude proprio con la morte: morte della moglie, del giovane rivoluzionario, forse di Larry, morte temporanea di tutti gli altri. Hickey si illude d'aver trovato la pace, ma è la pace della pazzia o, può darsi, della sedia elettrica. Neanche qui mancano tracce di quel sentimento religioso tipico di O'Neill fin dal tempo di *Fog* e di *Bound East for Cardiff*; anzi esso risulta particolarmente evidente nella profonda compassione che egli ora dimostra per i derelitti del bar di Hope. Tuttavia in *The Icemen Cometh* non ci si offre alcun indizio della presenza di una precisa dottrina religiosa o della conversione di cui si era parlato al tempo di *Days without End*. Vi si riscontra qualcosa che può somigliare ad una fede, è vero, ma assai poco ortodossa, riducendosi essa all'affermazione che l'uomo non può vivere senza sogni ed illusioni.

È ancora evidente, invece, l'interesse per tormentose relazioni coniugali e filiali; c'è peraltro da rilevare che, anche se sullo sfondo si scorge ancora l'ombra di Freud, il linguaggio e la tecnica di O'Neill non sono più quelli dello psicologo di professione e *The Icemen Cometh* si presenta come un moderno *morality play* di cui gli accenti sinistramente realistici nascondono il simbolismo.

Come in passato, l'autore non fa concessione al gusto del pubblico: tema, personaggi e lunghezza dell'opera sono, a questo proposito del tutto negativi, mentre la deliberata mancanza di coesione drammatica e di movimento (riscontrabili invece in opere precedenti) fanno sì che l'azione sia lenta e si ripeta. Tuttavia, anche se *The Icemen Cometh* rimane lontano dai più alti raggiungimenti drammatici di O'Neill, non si può negare che esso possiede una profondità ed una potenza ben di rado riscontrata in altri lavori presentati a Broadway. Fin dal principio i critici si sono dimostrati assai discordi intorno ai meriti di O'Neill, benché per la maggior parte gli siano stati favorevoli. Verso il 1940 la sua fama cominciò a declinare, in parte a causa del prolungato silenzio seguito a *Days without End*, in parte per il mutamento d'umore e di pensiero notato in quel dramma ed in *Ah, Wilderness!*, infine, per l'affermarsi di nuovi autori, come Odets e Saroyan, che proponevano altri temi ed altre tecniche. Tuttavia, la preminenza di O'Neill nei primi anni del periodo del rinnovamento rimane indiscussa, il che gli assicura senz'altro un posto nella storia del teatro americano. Nel 1936, intanto, ad O'Neill fu assegnato il Premio Nobel per la letteratura.

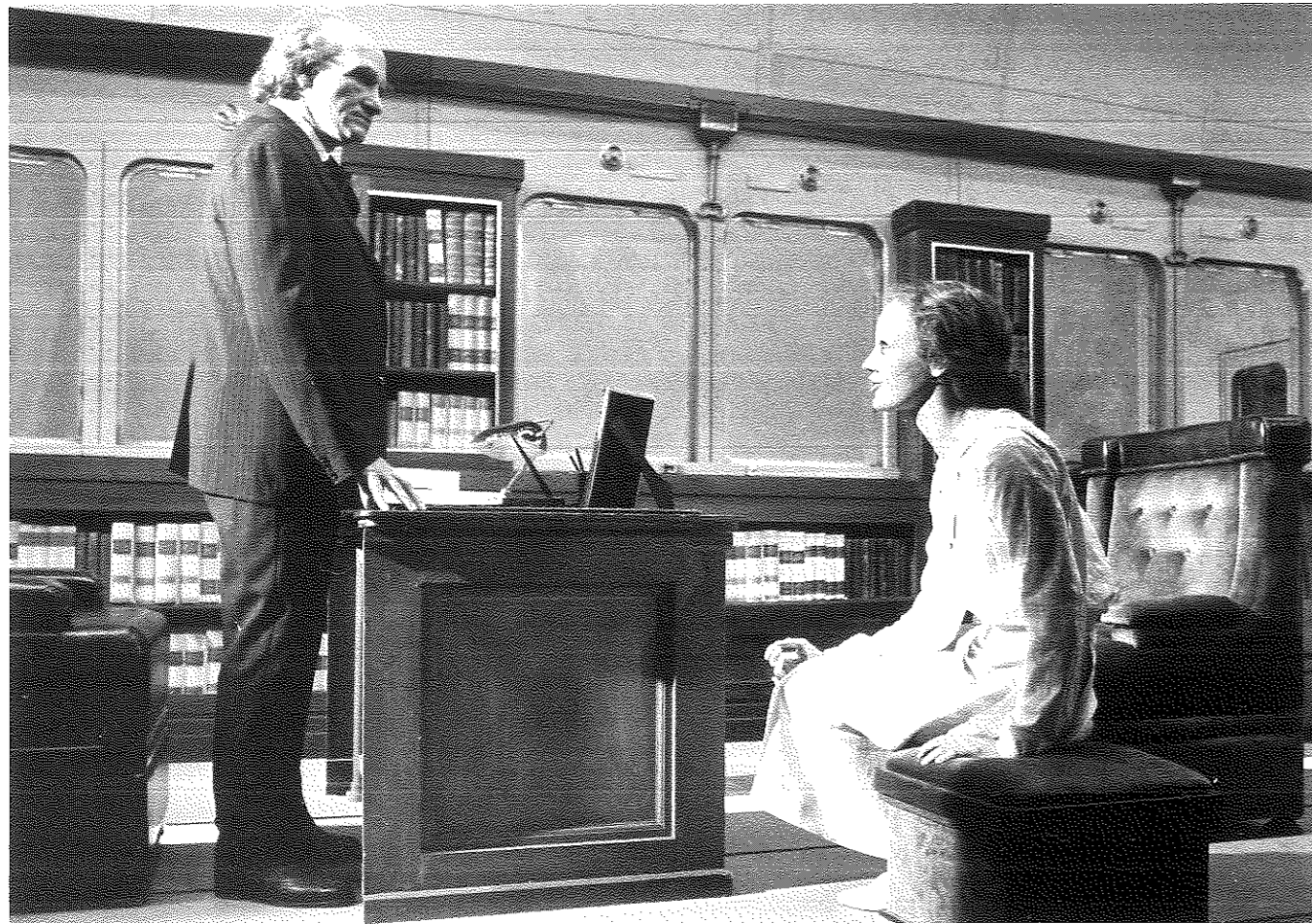
I più validi apporti di questo autore al teatro risalgono quasi tutti ai suoi primi dieci anni a Broadway e possono essere raccolti intorno ai seguenti punti: 1) Ritorno alla tragedia e disdegno del lieto fine; 2) introduzione di ambienti esotici; 3) verismo di situazioni e personaggi nella rappresentazione di gente di mare e di campagna, negri ed altri tipi di bassa condizione sociale; 4) uso di un linguaggio realistico e libero; 5) esperimenti nella forma (tra cui la ripartizione in parecchi atti e quadri); 6) interesse dimostrato per il simbolismo con il conseguente ricorso a scenari espressivi, l'uso di maschere e di altri accorgimenti; 7) adozione della psicologia freudiana con ingegnosi ricorsi al soliloquio ed all'«a parte» per rappresentare il «fiume di coscienza»; 8) sviluppo della fantasia storica con tendenza all'intermezzo coreografico e musi-

cale in opere come *Marco Millions* e *The Fountain*; 9) appassionato interessamento al problema dei rapporti dell'uomo con se stesso e con Dio, che si risolve in un senso di frustrazione, in drammatica ironia o in conversione.

Anche se questo elenco risultasse lacunoso, esso sarebbe comunque sufficiente a dimostrare la molteplicità degli interessi e dei tentativi di O'Neill. La sua importanza come precursore non sarà mai sufficientemente messa in rilievo: *Desire under the Elms*, per esempio, per il suo colore locale ed il realismo del dialogo precorre il dramma paesano; *The Hairy Ape* e *All God's Chillun Got Wings*, benché scritti senza alcuna intenzione di fare attraverso di essi opera di propaganda comunista, prepararono il terreno al teatro propagandistico di sinistra; le tormentose domande intorno a

Dio ed al destino debbono avere esercitato la loro influenza sul teatro di pensiero e religioso posteriore, mentre il suo ricorso alla psicologia freudiana trovò subito imitatori.

O'Neill dimostrò insomma d'avere il genio di scegliere tempestivamente temi e tecniche; se qualche opera oggi appare antiquata, sarà bene tener presente che le innovazioni di quest'autore furono adottate tanto largamente da impedirci d'avvertire quanto rivoluzionarie esse furono al loro primo apparire. L'audacia sperimentale di cui dette prova, giovò di certo parecchio ad O'Neill per affermarsi come primo grande scrittore del teatro d'arte e come poeta; c'è tuttavia da ritenere che egli sarà ricordato specialmente per quelle sue opere dove verismo e fantasia si uniscono in ideale fusione.



Il palcoscenico a scatola quale lo conosciamo oggi esisteva già, con il suo sipario e il suo proscenio, ma nessuno l'aveva mai preso sul serio: era cioè un semplice espediente pratico imposto dal clima dei paesi nordici. I borghesi dell'Ottocento lo presero sul serio, perfezionando e incoraggiando tutto ciò che valesse ad allontanare, limitare e inscatolare l'azione. A poco a poco, riuscirono a chiudere lo spettacolo come in una vetrina da museo...

Thornton Wilder, prefazione a *Our Town*

Occorreva una rinascita del realismo: ciò che finora era stato smerciato per realismo non era reale...

Julian Beck, *Addosso alle barricate*

Il presente ridefinisce il passato proprio come il passato ossessiona il presente... Ciò che Artaud rifiutava era che il presente venisse soffocato da un passato accademico (letterario, scontato, accettato). Tanto Eliot quanto Artaud volevano riaffermazioni, ri-presentazioni. Artaud comprese che il teatro è in se stesso sempre «originale», che accade sempre «questa volta soltanto»...

Richard Schechner, *The End of Humanism*

1. Medioevo sperimentale

Tra la narrativa della prima metà dell'Ottocento e il teatro del primo Novecento vi è, in America, un comune denominatore caratteristico e straordinario: la capacità di assumere in un brevissimo arco di tempo il meglio della cultura europea per restituirlo, nel giro di pochi anni, profondamente trasformato e rinnovato. Nei primi decenni del secolo scorso, all'indomani di una rivoluzione politica che stenta a tradursi in rivoluzione culturale, E. A. Poe si appropriò dei modelli del gotico inglese per sviluppare un discorso sulla disgregazione e la dissoluzione della coscienza e della ragione contemporanea che rischia di indurre al silenzio poetico persino Charles Baudelaire. E a breve distanza di tempo Herman Melville, che ha imparato a narrare a bordo di mercantili e baleniere e che nemmeno contempla l'ipotesi di scrivere in una lingua che non sia il più omologato inglese britannico, infrange, con un'intensa sequenza di opere, le strutture e le forme del romanzo tradizionale, avviando

operazioni sperimentali che aprono la strada a Henry James e si muovono anzi decise (spesso anticipandola) verso la logica dello *stream of consciousness*.

Partita con notevole ritardo, la letteratura tutta dell'Ottocento americano recupera con un'accelerazione incredibile il terreno perduto, portandosi sovente a livelli di avanguardia. Si pensi, per quanto riguarda la poesia, al ritmo organico e «fisiologico» del poetare di Whitman (affidato, come ha osservato Allen Ginsberg, alle esigenze stesse della respirazione, all'interno di un'ipotesi di poesia squisitamente orale) o al sistema annotativo di Emily Dickinson, che intende in fondo il testo verbale come partitura.

Lo scarto tra assunzione e restituzione è talmente fulmineo, che molti letterati d'oltreoceano, a cominciare proprio da Melville e dalla Dickinson, devono attendere il Novecento per trovare finalmente una giusta collocazione e valutazione; mentre altri, come Poe, acquistano immediatamente una dimensione internazionale, imponendosi come presenze forti nella sfera della coscienza e della cultura europea.

E tuttavia questo stupefacente e imprevedibile sperimentare si attua nell'ambito di una cultura che solo formalmente, per usare la nota definizione di F.O. Matthiessen, rimanda al Rinascimento e che si offre invece con un singolare sapore di Medioevo. L'allegoria ne costituisce il carattere dominante, anche se non sempre si colora di moralismo o si lascia contaminare dall'ideologia. La vocazione antinaturalistica appare evidente, nonostante la volontà di introspezione psicologica. L'aspirazione al dibattito esistenziale e filosofico, etico e metafisico, e con essa la tendenza universalizzante fondata sul ricorso alla parabola e all'*exemplum*, non si preoccupa di mascherarsi. Per «laici» che vogliono essere, molti racconti di Poe non sono meno paradigmatici, nella loro drastica stilizzazione strutturale e concettuale, delle più esplicite «allegorie del cuore» di Hawthorne. Proprio qui sta l'affascinante paradosso di quella letteratura nascente che in *Pierre* o *the Ambiguities* Melville definisce, con felice e provocatoria intuizione, «la letteratura della Giovine America»: una letteratura che è etica anche quando appare esotica allo sguardo disincantato della vecchia Europa; che propone autori «tropicali» (la de-

finizione è sempre di Melville) per i quali peraltro il testo fondamentale di riferimento resta la Bibbia.

Il tenace ancoraggio all'allegoria (e anzi lo strenuo «bisogno» di essa) determina al di là dell'Atlantico, nei medesimi anni in cui l'Europa si confronta con il naturalismo, un'insofferenza solo in parte consapevole per forme letterarie difficilmente adeguate a un contesto culturale anomalo, ancor intriso e condizionato dalla mitologia e dalla precettistica puritana, dalle visioni arcane di nuove Gerusalemme e di Eden ritrovati, di moderni Popoli Eletti e di Adami che ambiscono a riconquistare l'innocenza perduta. Nasce, inaspettatamente, la necessità dirompente di rifondare i generi e i loro statuti. Il conflitto tra i contenuti etici e ideologici e le forme espressive acquisite da un «altrove» che le ha elaborate gradualmente in rapporto a proprie e diverse necessità determina insomma rottura improvvisa e vistosa dei modelli canonici, un'esplosione dall'interno delle strutture di genere. La qualità medioevale della cultura americana, scontrandosi in maniera dura e sofferta con una modernità non ancora assimilata, produce un balzo in avanti quasi rivoluzionario che, per assurdo, consente al Medioevo americano di farsi ipotesi precoce di Avanguardia.

2. Alle radici dell'off-Broadway

Quanto accade attorno alla metà dell'Ottocento in campo letterario si ripete, nel primo Novecento, in rapporto al teatro, la cui tardiva emergenza resta ancor oggi non facile da comprendersi. Non è infatti sufficiente (anche se è senz'altro utile e necessario) richiamarsi alla profonda diffidenza nutrita nei suoi confronti dalla cultura delle regioni nord-orientali degli Stati Uniti, tuttora pervase, sia pure da tempo più per abitudine che per convinzione, dai preconcetti etici e politici dei Padri Fondatori. Comunque stiano le cose, il dato rilevante è che, come Poe e Melville in ambito narrativo, Eugene O'Neill sviluppa in campo drammaturgico una ricerca che raggiunge rapidamente alti livelli di maturità e che attiva di fatto discorsi di taglio sperimentale, in un contesto che può vantare ben pochi precedenti di rilievo.

Il fatto di essere figlio di un attore «nau-seato» dalle dimensioni «broadwayane» del successo della sua interpretazione del

conte di Montecristo non deve trarre in inganno. In America, quando l'autore di *Strange Interlude* si affaccia alla ribalta, un teatro drammatico autoctono ancora non esiste; sicché, in senso proprio, non si può nemmeno dire che il maggior drammaturgo d'oltreoceano rompa con la tradizione, giacché una tradizione non c'è e non ne esistono nemmeno le convenzioni terminologiche. È egli stesso, di conseguenza, a offrire alla cultura del proprio paese un nuovo «genere», destinato a proiettarsi nel volgere di pochi decenni verso posizioni di estrema avanguardia, diramandosi a macchia d'olio in ogni direzione. Si pensi, per rimanere soltanto alla prima metà del Novecento, a *The Adding Machine* di Elmer Rice e a *Waiting for Lefty* di Clifford Odets, a *Our Town* e a *The Skin of Our Teeth* di Thornton Wilder e a *The Glass Menagerie* di Tennessee Williams, a *Many Loves* di William Carlos Williams e ai primi lavori di Arthur Miller.

Il dato più sorprendente della produzione di O'Neill è che essa presenta fin dall'inizio un carattere adulto ed emancipato. Le sue opere giovanili già scardinano la canonicità del linguaggio letterario, proponendo un modello poi ripreso nel secondo dopoguerra da Gelber e da Albee e, successivamente, da Shepard e da Mamet. Basti pensare alle scene e ai dialoghi degli atti unici raccolti in Italia sotto il titolo di *Drammi Marini*. L'operazione non è di poco conto, se si considera che ancora nei tardi anni cinquanta il «rivoluzionario» Living Theater ravviserà l'esigenza di un teatro non «realistico» ma «reale» (si leggano le parole di Julian Beck in *Addosso alle barricate*, in relazione a Goodman e a Gelber), basato su parole, gesti e spazi di un vissuto quotidiano non filtrato dal «decoro» letterario.

Ma, soprattutto, il teatro di O'Neill sembra porsi subito in rotta di collisione con la tradizione codificata del rapporto di dipendenza della scrittura scenica dalla scrittura drammaturgica, cioè con il presupposto squisitamente naturalistico e borghese dello spettacolo come rappresentazione di un testo verbale dato per prioritario e assoluto, rispetto al quale il processo di messinscena (e in primo luogo il lavoro registico) appare pesantemente subordinato. Nei suoi copioni (e particolarmente negli atti unici) non è difficile cogliere i primi sintomi di un processo destinato a sfociare nella rifondazione del concetto stesso di teatro tentata dalla neoavanguardia.

O'Neill, insomma, non è soltanto uno dei più convinti fautori dell'inevitabile *escamotage* dalla tragedia al dramma cioè dell'impossibilità della sopravvivenza del tragico nella realtà contemporanea (si pensi, a titolo di esempio, alla degradazione del

mito classico in complesso freudiano in *Mourning Becomes Electra*). E nemmeno è soltanto l'artefice di innovazioni linguistiche analoghe (anche se non di pari intensità e portata) a quelle operate da Mark Twain in campo narrativo (la restituzione dell'autenticità del parlato contro i manierismi e le convenzioni della scrittura). È, anche e soprattutto, il sostenitore della necessità di sottrarre il teatro alla letteratura, di ricomporre la frattura tra drammaturgo e regista, di restituire lo spettacolo alla logica del «qui e ora», di reattribuire insomma al drammaturgo un ruolo «pre-registico», riconsegnando il «fare teatro» a chi «scrive (per il) teatro».

Il contenzioso aperto da O'Neill nei confronti del teatro d'autore ottocentesco e, parallelamente, di un teatro naturalistico che, mentre esige una coleridiana «sospensione d'incredulità», confonde il verosimile con il vero, diventa uno dei punti nodali nelle riflessioni teoriche dei teatranti americani del Novecento, da Thornton Wilder e Richard Schechner. Wilder si misura con esso nella sua fondamentale introduzione ad *Our Town*, contestando una «scatola scenica» ormai logorata che devitalizza l'evento teatrale e trasforma lo spettacolo in mostra. Schechner giunge a intendere il teatro naturalistico e borghese come un'autentica devianza: un teatro anomalo che interrompe arbitrariamente e colpevolmente una tradizione più che milenaria, basata sulla coincidenza tra scrivere e fare teatro. Al punto che il teatro sperimentale del secondo dopoguerra (quello della cosiddetta neoavanguardia) viene da lui assunto come un ritorno alla tradizione.

Questo drastico cambiamento di prospettiva, per ovvio che possa apparire, è tutt'altro che facile da accettare e soprattutto da realizzare. Basti pensare, ad esempio, alle difficoltà incontrate dal primo Living Theater nel tentativo di trasformare la scrittura pirandelliana di *Questa sera si recita a soggetto* in spettacolo/evento, attribuite in fondo alla reticenza di Pirandello stesso a pensare i propri personaggi come attori/individui non condizionati dall'ideologia unificante o uniformante dall'autore né coincidenti con il suo linguaggio verbale; cioè a pensarli non come personaggi ideologici e dunque puramente verbali, bensì come personaggi scenici e dunque potenzialmente reali.

Naturalmente, il percorso di O'Neill non è così lineare come potrebbe sembrare. Vi è anzi nella sua produzione un'evoluzione/ involuzione inevitabile, un progressivo ricadere dallo spettacolo al testo, un ripiegarsi graduale dallo spazio della scena allo spazio del linguaggio, cioè da uno spazio fi-

sico a uno spazio metaforico. Lo stesso *Strange Interlude* è un esempio di questa transizione: allo spaziotempo dell'azione si sovrappone lo spaziotempo della coscienza e della memoria, tradotto a sua volta in parola (e forse proprio per questo Ronconi ha scelto di metterlo in scena: si pensi alle sue ricerche sullo spazio del testo condotte già ai tempi del Laboratorio di Prato). Ma anche questo, in fondo, rientra nelle regole del gioco. Il problema è, idealmente, eliminare la separazione tra testo e spettacolo e tra drammaturgo e regista, non certo opporre in astratto un teatro d'autore a un teatro di regia. Non è del resto un caso che lo stesso teatro sperimentale abbia vigorosamente recuperato, almeno a partire dagli anni Settanta, la parola e il testo verbale contro la tentazione della visualità, della gestualità e della spazialità pura. La scelta operata in questi ultimi anni da teatranti tra loro tanto diversi quanto Carmelo Bene, Federico Tiezzi (ex Magazzini-Criminalli) e Mario Martone (Falso Movimento) – scelte anticipate peraltro proprio da registi come Luca Ronconi – ne sono illustrazioni emblematiche.

Su un diverso versante, anche in O'Neill si ritrovano di frequente residui del classico «medioevalismo» americano cui si è fatto cenno in precedenza. Persino *Strange Interlude*, come taluni critici hanno fatto notare, può essere inteso come una sorta di moderno *morality play*, di *Everyman* al femminile. Che taluni suoi drammi non disdegnino la frequentazione dell'allegoria e della parabola a modo suo moralizzante è del resto cosa abbastanza scontata. Si pensi, per citare qualche caso, alle denominazioni di personaggi e luoghi in *The Iceman Cometh*, alla funzione attribuita alle maschere in lavori come *The Great God Brown*, alla stessa impalcatura di opere come *Mourning Becomes Electra*, *The Hairy Ape*, *Dynamo* e persino *Lazarus Laughed*.

È noto d'altronde il peculiare eclettismo di O'Neill, che spazia con disinvoltura dal rimando al mito greco allo studio dell'inconscio, dal dramma sociale al ritratto psicologico, dall'espressionismo al naturalismo stesso, proprio come si cimenta con disinvoltura nel monologo breve (*Before Breakfast*, ad esempio) e nel dramma a puntate (le tre parti di *Mourning Becomes Electra* o i nove atti di *Strange Interlude*). È, il suo, un eclettismo che, pur confermando la sua vocazione sperimentale, palesa di frequente oscillazioni eccessive destinate a tradursi in risultati disomogenei, che trovano conferma nelle nette spaccature di giudizio di critica e pubblico. E ad esempio apprezzare simultaneamente lavori come

The Emperor Jones e *Desire under the Elms*.

3. Il drammaturgo come autoregista

È comunque incontestabile che O'Neill nasce come uomo di scena, come potenziale *metteur en scène* e non solo come drammaturgo, in un contesto di *little theaters* e di piccoli gruppi che anticipa almeno in parte il *fringe* londinese e l'*off-off newyorkese* dei tardi anni Cinquanta e degli anni Sessanta del nostro secolo. Nasce cioè come «drammaturgo di compagnia» in senso squisitamente moderno, vale a dire nel senso in cui possono intenderlo Julian Beck o Joseph Chaikin, Richard Schechner o Elizabeth Le Compte, o, in Italia, Carlo Quartucci. Cioè ancora come elaboratore di un copione concepito per la scena e non per una lettura autonoma, come autore di ipotesi di messinscena più che di pagine drammatiche da consegnarsi alla storia della letteratura. Nasce insomma, come direbbe Schechner, alla maniera di Shakespeare e di Molière, più che di Ibsen e di Pirandello.

Per comprendere il senso di questo suo innovativo (ma non certo nuovo, in quanto segua un ritorno alla grande tradizione) approccio al teatro, può essere utile fare riferimento a due testi canonici del teatro americano del Novecento: *Our Town* di Thornton Wilder (1938) e *The Glass Menagerie* di Tennessee Williams (1945). Pur essendo stato scritto da un autore che si pone programmaticamente il problema degli universali, *Our Town* è un lavoro che non contempla e non consente una lettura autonoma anteriore alla sua messa in scena. È infatti impossibile che *Our Town* possa davvero essere «la nostra città», cioè la città degli spettatori oltre che degli attori, se gli spettatori, avendo letto il copione in precedenza, sono in grado di ricondurre la logica del «qui e ora» all'espedito scenico che tende a determinarla. Non a caso, con un vistoso fraintendimento che non è solo filologico, *Our Town* continua a essere «rappresentato» (non dunque «presentato», come direbbe Carmelo Bene e non solo lui) in Italia non già come la *nostra città* bensì, in una logica asettica di scatola scenica non coinvolgente ma distanziata e rimossa, come la *piccola città*.

Certo, si possono muovere ad *Our Town* le stesse osservazioni avanzate da Julian Beck nei riguardi di *Questa sera si recita a soggetto*: il coinvolgimento del pubblico resta comunque fittizio e dunque intimamente «menzognero», perché costruito sul principio dell'inganno: ennesima conferma dell'inadeguatezza ultima di ogni poetica della novità che si affidi un'«idea»

che rischia di avvilirsi in «trovata». Ma se l'espedito sul quale si fonda *Our Town* non risolve il problema di rendere autentico e vero l'evento teatrale né, meno ancora, il problema della replica (che, nella circostanza, diventa distruzione consapevole dell'unicità dell'evento); dal punto di vista drammaturgico resta la forte innovazione di un testo concepito come moderno canovaccio e riconosciuto dell'autore stesso come subordinato allo spettacolo e quindi in se stesso imperfetto.

In *Our Town*, in altri termini, le «didascalie» non sono assunte né assumibili come equivalenti delle «descrizioni» narrative, ma sono quelle che devono essere: indicazioni tecniche a operatori intermedi (regista, attori, scenografo, ecc.), cui è delegato il compito di tradurre quello che di fatto è un pre-testo (cioè un testo non autonomo) in testo (cioè in spettacolo, cioè nell'unico testo autonomo e perfetto possibile, per quanto effimero esso possa essere). La stessa qualità della scrittura drammaturgica presuppone la non esistenza del testo come puro testo verbale costruito su monologhi e su dialoghi: privato delle didascalie, *Our Town* risulta incomprensibile quasi quanto la parte verbale di un'opera sperimentale dei nostri tempi.

Il caso di *The Glass Menagerie* di Williams è, a proprio modo, altrettanto esemplare. Al di là dei compromessi della sua prima messinscena (dovuti ai pesanti condizionamenti imposti all'autore da Broadway e dal suo *star-system*), il copione originale di *The Glass Menagerie* postula infatti uno spettacolo il cui andamento verbale naturalistico sia costretto a confrontarsi con una scena tutt'altro che naturalistica (schermi, diapositive, musiche di fondo, ecc.). Espedienti squisitamente tecnici prendono spesso il primo piano nelle intenzioni dell'autore stesso in fase di scrittura. L'artificio diventa consapevolmente strumento di coinvolgimento del pubblico in una verità/realtà da verificarsi in teatro, non certo (e comunque, non allo stesso modo) sulla pagina scritta.

Proprio questa è ad esempio la funzione del prologo, che legittima uno spettacolo inteso come messinscena della memoria, come rituale finalizzato cui il pubblico è invitato a partecipare, nella speranza di decodificare finalmente il significato di eventi già accaduti, secondo un modello che è in pratica la formalizzazione fredda della seduta psicodrammatica.

Diversamente da *Our Town*, *The Glass Menagerie* si propone insomma come «recita» di comportamenti vissuti in un tempo anteriore all'azione scenica, e dunque veri anche se non reali. Gli spettatori non vengono coinvolti in un presente fittizio

dell'azione, ma nella ricostruzione autentica, nel presente, di un passato. La verità non sta tanto nel percepire quanto accade in scena *come se* accadesse realmente, quanto nel prendere coscienza che accadimenti già accaduti sono ricostruiti e «riportati» nel presente del fare teatro. Il riconoscimento della falsità/artificio garantisce di conseguenza la realtà del «qui e ora» e trasforma l'evento teatrale in esperienze concrete dello spettatore, nel momento stesso in cui si sottrae al canone della credibilità e della verosimiglianza, facendo sì che il far teatro in teatro risulti più coinvolgente dell'assumere il teatro come vita, proprio perché non induce lo spettatore a «dimenticarsi» di essere a teatro.

In rapporto alla poetica del regista, c'è da chiedersi se non sia proprio questa, alla resa dei conti, la differenza di fondo tra gli allestimenti di Strelher e quelli di Ronconi: se cioè l'esplicitazione ronconiana della macchina scenica e dei suoi meccanismi (ovvero l'esibizione non reticente di quell'altra *machina* che è il testo verbale) non sia preferibile a un suo occultamento, mirante in ultima analisi a una ancor naturalistica sospensione d'incredulità. Non è detto infatti che le teorie e le tecniche dell'*Actors' Studio* siano le più idonee a produrre autenticità. E non è facile dire quali siano i modi ideali di rapportare la «verità» del testo verbale alla «realtà» dell'esperienza teatrale e, in primo luogo, spettacolare.

4. La messinscena delle didascalie

Se si è insistito a lungo su campionature come *Our Town* e *The Glass Menagerie* è (anche) perché risulta più agevole, alla luce di simili sperimentazioni successive, valutare in maniera corretta la funzione di rottura svolta fin dall'inizio da O'Neill nel panorama teatrale americano, anche in lavori che, come *Strange Interlude*, non sembrano presentare a prima vista clamorosi elementi innovativi. Uno degli aspetti più singolari del massimo drammaturgo d'oltre Atlantico è infatti quello di evolverli per scatti non già bruschi e improvvisi ma graduali e quasi inavvertiti, al punto da dare l'impressione di non discostarsi mai da un ideale o ipotizzato *main stream* (difficilmente Nobel e Pulitzer vengono assegnati a scrittori alternativi o addirittura *underground*), nel momento stesso in cui ne sovverte le regole.

Tale strategia risulta evidente fin dalle prime opere. *Before Breakfast*, i *Drammi Marini* ed *Emperor Jones*, per citare alcuni esempi soltanto, sono opere rivoluzionarie senza peraltro apparire tali. Non tanto tuttavia per la loro ambientazione «bassa» (basti pensare al precedente di Strindberg)

o per la cornice anomala (il *setting* marinaro ha nella cultura americana una presenza assai forte) o per l'introduzione di un parlato ai limiti dello *slang* (pur trattandosi di gergo autentico e non codificato né letterario, cioè non mirato alla «caratterizzazione» del personaggio ma al recupero e alla messa in luce della drammaticità di un quotidiano escluso dalla tradizione e relegato, in quanto povero e plebeo, alle strutture della commedia). Sono, questi, tutti elementi che non presuppongono necessariamente sovversioni del modo canonico di fare teatro.

La vera innovazione di O'Neill sta invece nel ribaltamento del rapporto tra dialogo e didascalia, che postula ed esige un testo verbale pensato non per la pagina ma per la scena, cioè non per il lettore ma per lo scrittore. Un'innovazione che si presenta quindi quasi come una restaurazione, mirando essa a opporre a quella che al giorno d'oggi potrebbe definirsi la tradizione del nuovo il nuovo della tradizione, cioè il ritorno a un teatro fatto a teatro.

La scelta può apparire scontata per chi, come noi, ha alle spalle trent'anni di neovanguardia e, soprattutto, ha ormai assimilato Brecht e il brechtismo; ma non lo è affatto all'epoca degli Shaw e dei Pirandello, degli Strindberg e degli Ibsen. Essa, per giunta, non nasce da uno stato di necessità sul tipo di quello che condurrà in seguito gli Albee e i Gelber nella sfera dell'*off-Broadway*, per espungerli infine dall'*off-off*. Non si tratta infatti di «adattare» testi verbali a spazi fisici non pensati per il teatro e quindi eterodossi e problematici; bensì di riattribuire un ruolo registico al lavoro drammaturgico, restituendo al copione la sua valenza primaria di ipotesi di messinscena: una scelta non subita ma voluta.

(Proprio in tale prospettiva – sia detto tra parentesi – la decisione di Ronconi di allestire *Strange Interlude* può essere il segno della grossa maturità ormai raggiunta dal teatrante italiano. A livello squisitamente filologico, il regista Ronconi accetta infatti di misurarsi con il regista O'Neill, maniacalmente preciso nelle indicazioni e nelle note di scena, su un testo che postula in maniera esplicita i modi della sua restituzione in sede di messinscena: un testo per così dire "pre-registizzato" e, di conseguenza, forse più impegnativo di un dramma shakespeariano. Di fatto, Ronconi si cimenta nell'impresa affascinante ma non certo agevole di produrre *una regia di una regia*).

Di questa inversione (o di questo riequilibrio) tra dialogo e didascalia (che a distanza di parecchi anni un autore assai più noto in campo narrativo che non in ambi-

to drammaturgico come John Steinbeck cercherà di teorizzare e di praticare tramite la formula del *play-novelle*) *Before Breakfast* (1916) costituisce un primo modello vistoso, al di là della sua apparente struttura di monologo breve. E non tanto perché il vero accadimento dell'atto unico, che avviene fuori scena, è il solo a non essere verbalizzato, cioè a essere proposto soltanto attraverso i gesti e i suoni, ma non le parole, dell'attrice che si trova in scena; quanto e soprattutto perché tutto ciò che sta intorno e dietro al momento specifico di vita proposto dal monologo è integralmente delegato alla scena e al comportamento scenico non verbale dell'attrice/protagonista, con un doppio sistema di didascalie che occupa le due prime pagine, fittissime, del copione. Fin dai suoi primi lavori, O'Neill è ben consapevole che, dal punto di vista dello spettatore, il teatro fa appello agli occhi non meno che alle orecchie e che sulla scena si sovrappongono e si intersecano diversi codici linguistici che non possono essere ricondotti a un unico codice, quello verbale, che definisce l'opera letteraria. Si rende conto, in altri termini, che il processo di messinscena non è un banale e univoco processo di traduzione e che ben poco può essere detto e spiegato in parole.

Questo procedimento è ampiamente adottato anche nei *Drammi Marini*, da *The Moon of the Caribbees* (1918 a *Ile* (1917), e raggiunge il proprio apice in *Emperor Jones* (1920), ricostruzione dall'interno, in chiave tra freudiana/jungiana ed espressionistica, di un processo di disgregazione psichica attivato dalla paura. In *Emperor Jones*, il problema dell'intraducibilità acquisita infatti una sua incontestabile evidenza in quella che potrebbe definirsi la metamorfosi della didascalia in proiezione espressionistica del pensato/temuto o, se si preferisce, del rimosso individuale e collettivo in presenza scenica fisica e visibile: dalle piccole paure informi al cocodrillo sacro. L'intento del drammaturgo è il medesimo che la condurrà ad esempio, in *The Great God Brown*, a un uso provocatorio della maschera: *dare corpo* (non è questo, in fondo, quanto il teatro dovrebbe fare?) a ciò che la parola non basta a dire, tradurre in immagine fisica l'immagine mentale, trasferire i meccanismi del linguaggio nei meccanismi dell'azione, sovrapporre inestricabilmente la sfera dell'oggettivo a quella del soggettivo. L'identificarsi del ritmo del tam tam con il battito cardiaco diventa qualcosa di più di un semplice espediente scenico. Lo spettatore si misura simultaneamente con la volontà di controllo di Jones e con la sua caduta nell'inconscio; cioè con un processo per definizione non

verbalizzabile sia perché non consapevole sia perché privato per sua stessa natura del tempo necessario a narrarlo, non essendovi sfasamento temporale tra il progetto razionale e il terrore che ne determina la disgregazione.

Il rapporto tra battuta e didascalia viene sovvertito e insieme intensificato. Da un lato, le visioni si pongono come fisicizzazioni del non detto o del non dicibile; dall'altro, il monologo di Jones (cioè il suo parlare) è l'unica azione che veramente avviene: Jones parla davvero tra sé, mentre ciò che vede non ha una sua consistenza oggettiva, pur riferendosi a volte a presenze reali. La foresta, ad esempio, non è certo esclusivamente simbolica.

5. La verbalizzazione del pensato

Il modello di *Emperor Jones* appare della massima utilità per una comprensione di *Strange Interlude*: un lavoro che, come ipotesi di spettacolo, si pone i medesimi obiettivi, pur valendosi di una tecnica assai diversa. Le differenze tra *Strange Interlude* e i drammi giovanili è del resto assai meno netta di quanto non risulti a prima vista, a cominciare dal fatto che le sue nove sezioni possono essere lette come atti unici di un ciclo, proprio come, all'inverso, potrebbero essere montati in ciclo i *Drammi marini*. A un livello meno superficiale, inoltre, il presupposto teorico risulta il medesimo. Come dice Nina nel secondo atto «ho visto la menzogna dei suoni chiamati parole». Le parole scritte da Marsden (la narrativa, la letteratura) sono false o comunque inadeguate, al punto che, qualora lui ne raccontasse le vicende, Nina non saprebbe «riconoscersi» nel personaggio descritto da Charles. Il codice verbale è in se stesso insufficiente e la vera comunicazione è sempre metalinguistica.

Questa premessa rende ragione della particolare tecnica adottata in *Strange Interlude*, che, in buona sostanza, consiste non tanto nel tradurre la parola pensata in parola parlata, quanto nel soggettivare (cioè nel tradurre in battute attribuibili ai diversi personaggi) quelle che in altri drammi sarebbero state battute riflessive interne ai dialoghi o assoli o, più verosimilmente, indicazioni di scena e didascalie: esplicitazioni di senso per il regista e suggestioni di senso per lo spettatore. Tali micromonologhi interiori, inoltre, non vengono mai concepiti come soliloqui ma intervengono nel dialogo e interferiscono sempre con esso. Non comportano infine, in assoluto, l'eliminazione delle didascalie riferite alle scene, al comportamento, alla gestualità e alla spazializzazione, che restano anzi estremamente numerose.

Il lavoro di O'Neill, in altri termini, presupp-

pone nella propria orbita almeno quattro piani diversi e convergenti:

I.- Una presentazione preliminare di ambienti e personaggi nelle proprie caratteristiche fondamentali, con una forte insistenza (questa sì, quasi narrativa) sul loro *background* e su connotazioni particolari che vanno al di là del dramma stesso (si pensi ad esempio all'accento alla "liberalità" addirittura "radicale" del professor Leeds "nella sua tollerante comprensione dei costumi e della morale dei Greci e della Roma Imperiale, atto I). Non si tratta dunque soltanto di indicazioni d'obbligo per ogni moderno drammaturgo coscienzioso, preoccupato di fornire ai tecnici utili riferimenti per una corretta scenografia e per un *casting* adeguato.

II.- Una descrizione analitica in didascalia di ogni minimo atteggiamento e movimento dei singoli personaggi. Come in *Before Breakfast*, in molte sezioni di *Strange Interlude* (si pensi al monologo di Marsden prima dell'ingresso del professor Leeds, atto I) vi sono ampi spazi di silenzio agito.

III.- Il dialogo, accompagnato esso pure da didascalie che ne puntualizzano i toni, le sfumature psicologiche, le pause e gli scar- ti.

IV.- I pensieri, che vengono a propria volta verbalizzati in forma di autocommento. Proprio in questo continuo inserimento del pensato nel parlato consiste, come si è detto, la principale innovazione introdotta O'Neill in questo lavoro. La conseguenza più vistosa della sovrapposizione di queste quattro componenti è un intenso *rallentamento* dell'azione, che non deve essere affatto dispiaciuto a Ronconi. Ogni battuta viene, per così dire, «detta due volte» e a un doppio livello, producendo un effetto di artificiosità straniante, di distanziamento netta tra dialogo e accadimento. Il micromonologo è insomma un commento interiore (cioè appunto una didascalia) detto ad alta voce, un'esplicitazione di senso occulto ad uso dello spettatore, una duplicazione rallentata delle valenze segrete del dialogo: qualcosa di simile a quelle che saranno le diapositive in *The Glass Menagerie* di Williams.

Il rapporto tra dialogo e monologo è dunque quello che esiste tra la *persona* e il volto, tra la maschera indossata e la maschera tolta in *The Great God Brown*; ma, questa volta, trasferito sul piano del linguaggio verbale. O, se si preferisce, è il rapporto che in *Emperor Jones* esiste tra soliloquio

e visione. (Anche *Strange Interlude*, d'altro canto, è pesantemente condizionato, ad ogni livello, dall'interesse del suo autore per la psicoanalisi e per Freud in particolare).

Esso tuttavia serve anche, con un uso raffinato della tecnica del punto di vista, a "narrare" il carattere/personaggio proprio e altrui, cioè a esplicitare l'interpretazione che ogni personaggio dà di se stesso e di coloro con i quali interagisce. Si vedano ad esempio i giudizi che Nina dà sul conto di Marsden e di Leeds (atto I) o che Marsden esprime inizialmente su Darrell (atto II). La costante sovrapposizione tra dialogo formale e pensiero sommerso o represso non è tuttavia da intendersi in chiave di contrapposizione tra conscio e inconscio bensì come strumento di autodialettizzazione del personaggio. Il monologo, di conseguenza, può essere e tratti menzognero o almeno fuorviante e l'autenticità del pensato può trasferirsi così dall'assolo al dialogo: si vedano ad esempio le ultime battute del professor Leeds, in chiusura del primo atto.

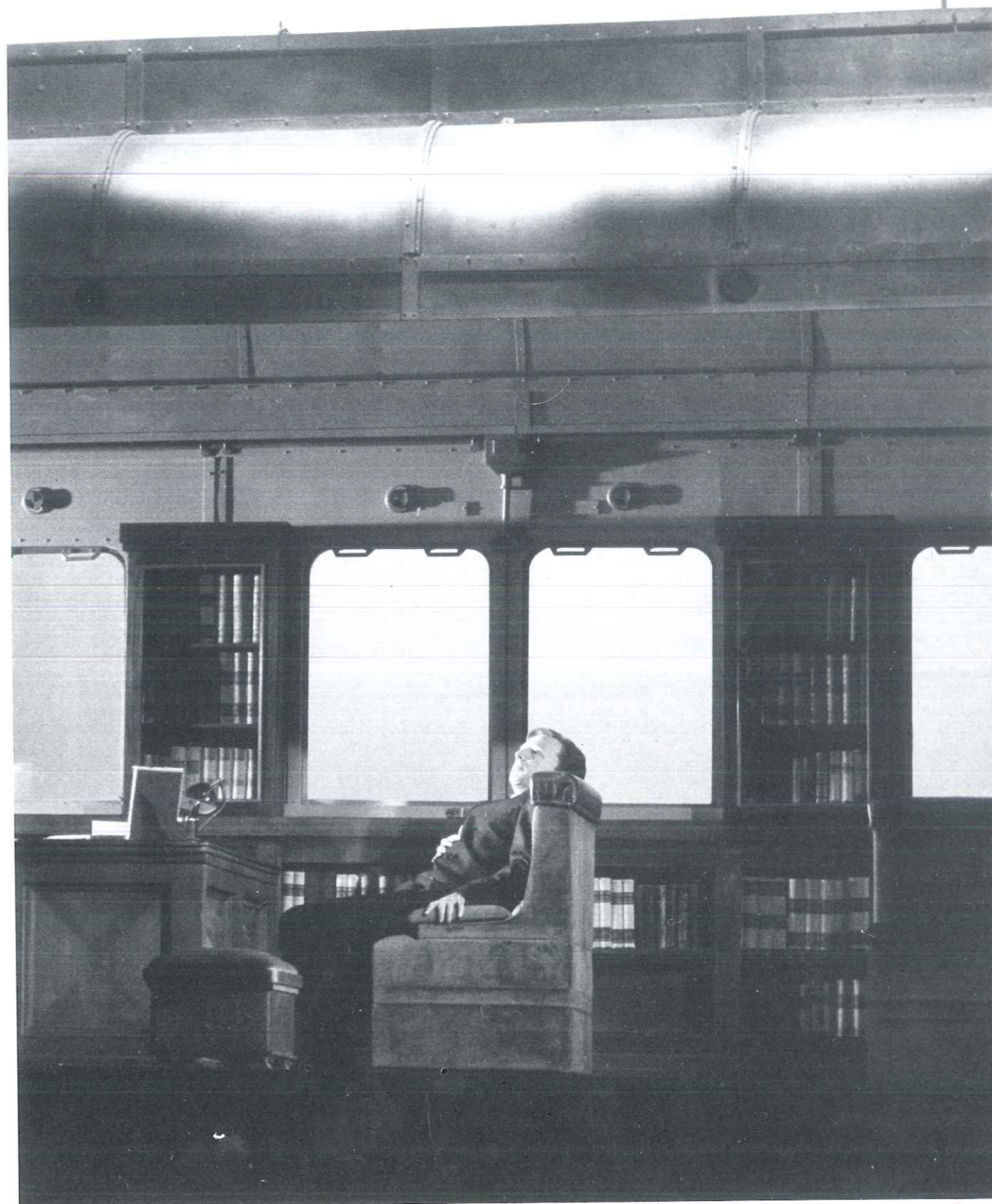
Il procedimento adottato da O'Neill non è mai puramente meccanico, bensì costantemente variato; al punto che, come in *Emperor Jones*, i diversi piani finiscono a tratti per coincidere e la tecnica della doppia verbalizzazione straniata e straniante può essere addirittura assunta esplicitamente dai personaggi all'interno dell'azione dialogica.

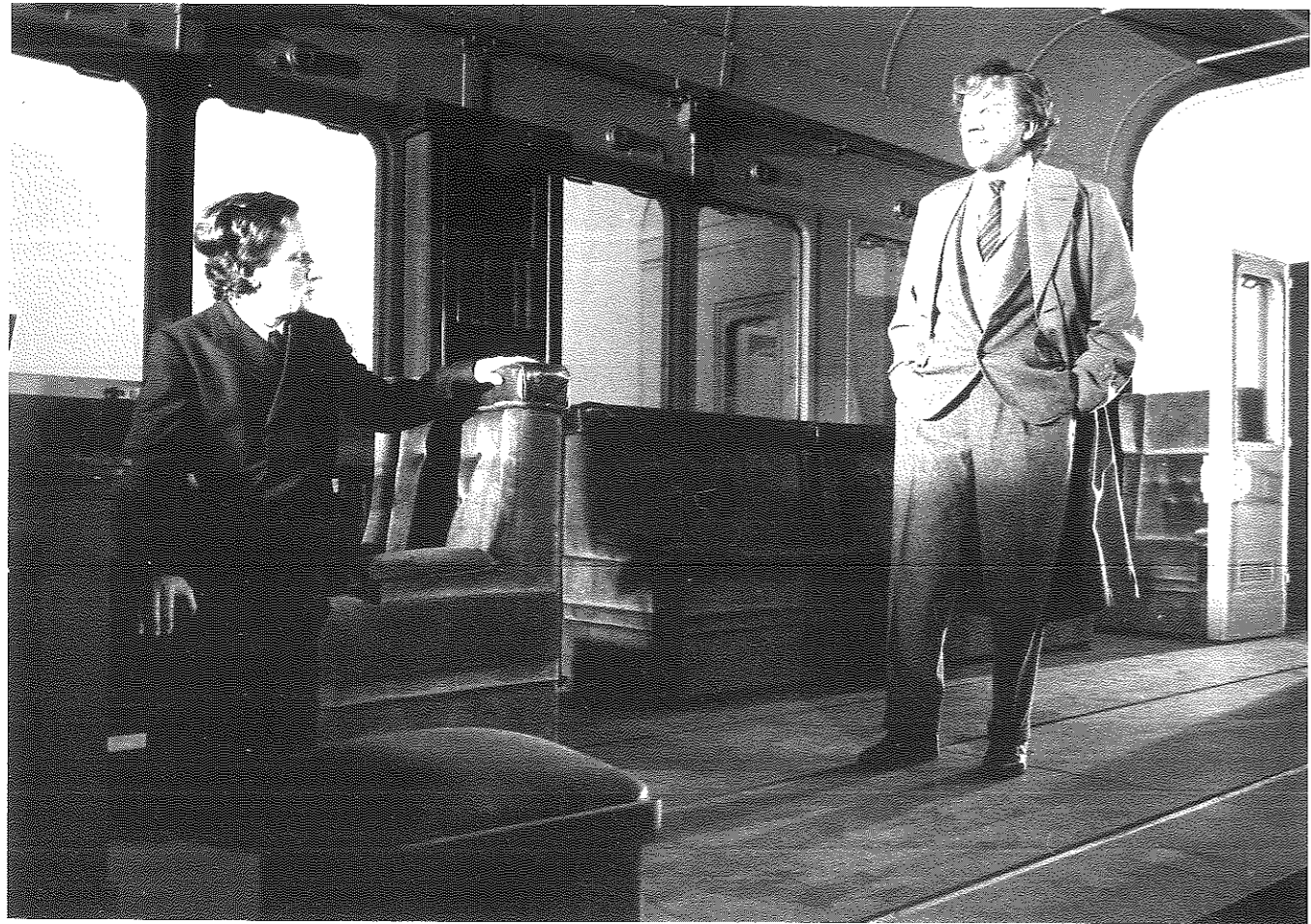
Due momenti sono al riguardo esemplari. All'inizio del terzo atto, la lettera scritta da Nina a Ned introduce un terzo e anomalo livello di verità verbale, una diversa variante di occultamento (per Marsden, l'interlocutore del momento) e di disvelamento (per il pubblico) di senso. Il narrarsi nel presente in terza persona, all'interno del loro dialogo diretto, di Nina e di Ned (quarto atto) è, dal canto suo, un'ammissione clamorosa anche se fugace della consapevolezza che i personaggi stessi hanno dell'esistenza di un doppio livello di dialogo. Le maschere spariscono provvisoriamente non soltanto per gli spettatori ma anche per i personaggi/attori, che si fanno narratori della propria coscienza occultata. Non sorprende pertanto (si veda soprattutto la fine del sesto atto e l'inizio del settimo) che si giunga infine a momenti scenici in cui i micromonologhi dei personaggi soppiantano radicalmente i dialoghi, realizzando il paradosso di lunghi silenzi satu-

ri di parole, apprezzabili soltanto in sede di spettacolo: il pubblico ascolta pensieri non detti, sente un dialogo che tra i personaggi non ha luogo.

È soprattutto in episodi come questi che si può cogliere nella sua interezza il "progetto" di *Strange Interlude*, il legame stretto esistente tra la sua struttura, le sue tecniche e i suoi contenuti ideologici e tematici. La dialettica tra parola comunicata e parola trattenuta, tra detto e pensato, è infatti funzionale, nel suo effetto di rallentamento, alla resa del senso di un lungo trascorrere di anni, a una rappresentazione scenica del tempo tentata per altre vie, più o meno nello stesso periodo, da Thornton Wilder in *The Long Christmas Dinner* e *Pullman Car Hiawatha* e, successivamente, in *Our Town* e *The Skin of Our Teeth*. Una sequenza temporale scandita, a livello di azione, da una successione di morti ed evidenziata, in sede di scene e di costumi, dal progressivo ingrigirsi degli ambienti e dall'insistenza sul nero dei vestiti.

Anche in questo lavoro, insomma – la cui oscillazione tra moralità e melodramma mette in luce taluni limiti precisi e forse anche talune contraddizioni di fondo della produzione di O'Neill nonché, sicuramente, sue cadute di gusto e certi suoi ideologismi eccessivi, peraltro intesi a volte dalla critica come sintomi di un'aspirazione a un teatro di valori – emerge quella volontà di teatro a tutto campo che fa del drammaturgo americano, a dispetto dei suoi residui "medievalistici", uno dei fondatori del nuovo teatro. Nella sua commistione ambigua e a tratti forzata di componenti tra loro conflittuali, *Strange Interlude* riesce infatti, progettato com'è per la scena, a far coesistere la verità (psicologica, emotiva, ideologica, narrativa) dell'azione con la realtà dell'evento scenico, dove proprio l'artificiosità dell'alternarsi di dialoghi e monologhi interiori determina nello spettatore un'esperienza del *qui e ora* che scaturisce simultaneamente da un coinvolgimento e da un distacco, cioè da un'adesione partecipe al dramma rappresentato che non esclude la consapevolezza del suo essere rappresentazione. Una sensazione straordinaria di essere al contempo dentro e fuori da quanto accade – in sintonia con il modo di sentire e di essere degli stessi attori/personaggi – che, in condizioni ideali, potrebbe essere addirittura vissuta come rituale collettivo.







ASPETTANDO LA PRIMA - Nota a "Strano Interludio" di O'Neill di Barbara Lanati

Lavorò alla stesura di *Strano Interludio* per quasi due anni, dai primi mesi del '26 alla fine circa del '27. Con impegno, ostinazione e determinazione. Nonostante le pressioni e la presenza dei figli, Shane e Oona, Eugene Jr. dal primo matrimonio e Barbara, dal primo matrimonio di Agnes Boulton, sua seconda moglie.

Nonostante le case, da aprire, ristrutturare e abitare nel caos. Nonostante gli spostamenti suoi e della famiglia, dal bordo di uno dei laghi Belgrade, in Maine dove gli O'Neill si sono trasferiti dal luglio del '26, a New York e poi all'isola Bermuda. Nonostante le fughe, dall'isola medesima. E i rientri precipitosi all'isola stessa, nel novembre del '26 - ci resterà fino ai primi mesi del '27 - e poi ancora nel maggio del '27, fino a novembre, data in cui lascerà definitivamente la famiglia. I figli cioè, la seconda moglie e il sogno di costruirsi una «vera» grande casa: la casa dei suoi sogni, spaziosa, capace con la sua eleganza di ricordare «agli yankees» le aristocratiche origini irlandesi degli O'Neill.

È dicembre quando, nel '27, Eugene O'Neill sceglie New York quale stabile (anche se del tutto temporanea) dimora. Non il Village - come gli amici si sarebbero aspettati - ma significativamente il punto in cui Broadway si innesta nel più raffinato midtown. La sua nuova casa sarà una suite di due stanze all'Hotel Wentworth sulla 46ª Strada. È New York dunque nel dicembre del '27 e nel gennaio del '28, perché l'autore vuole presenziare a tutte le prove di *Strano Interludio* - la «prima» avrà luogo il 30 gennaio del '28 - e soprattutto perché non vuole staccarsi dal suo nuovo amore. Ex attrice e modella, Carlotta Monterey Barton che O'Neill aveva incontrato nell'estate del '26 in Maine, quando appunto lavorava a *Strano Interludio*, è donna di strepitoso fascino e inquietante bellezza. Sarà lei a fare uscire definitivamente O'Neill da un passato bohème, fatto di sbronze e di ore piccole da un lato, in un primo tempo, e di metodico lavoro e «odor di pannolini di bimbi» in un secondo. Carlotta darà a entrambi un manageriale, deciso, definitivo colpo di spugna. E il promettente drammaturgo si lascerà alle spalle il matrimonio - anche se a leggerne le biografie per qualche tempo O'Neill si sarebbe detto incerto tra un passato da cui non sembrava riuscire a staccarsi e la prospettiva di passionale,

tumultuoso presente - e il mondo del teatro sperimentale: l'universo coraggioso, folle, giovane, dadaista di Greenwich Village e Provincetown. L'universo e l'epoca d'oro dei villaggi da New York al Massachusetts, da Cape Cod, magica colonia d'artisti, alle scogliere del Maine che sembravano tracciare sulla carta geografica le linee irregolari e inquiete di quel percorso affannoso - sul piano professionale e affettivo - che aveva poi portato appunto O'Neill alle quiete, alla stabilità - o alle secche? - del matrimonio nel '18 con Agnes Boulton: unione troppo contrattata, contrattuale, patteggiata, per essere (e per questo inutilmente) contrapposta all'amore per un'altra donna. Troppo ragionata e obbediente al buon senso, quell'unione, per essere degna dello spirito un po' sognatore, un po' *maudit* di Eugene O'Neill.

Nel '27 *Strano Interludio* conclude un'epoca. Primo autentico, inatteso successo di cassetta, costituisce un interessante, problematico spartiacque tra il periodo di formazione, il lungo tortuoso apprendistato - durante il quale O'Neill confronta la propria incerta scrittura con la drammaturgia classica greca e l'opera di Strindberg - e la produzione della fase maggiore, quella almeno considerata tale, che raccoglie la produzione degli anni '30 le cui cadenze più «certe», formalmente «curate» gli guadagnano, nel '36, il Nobel per la Letteratura. E quando, nel febbraio del '28, partendo quasi sotto falso nome, dopo aver invece raccontato a figli e amici che si sarebbe recato a Pasadena in California per assistere alle prove di *Lazarus Laughed* (*Lazzaro rise*, 1926), lascia con Carlotta Monterey Barton New York alla volta di un simbolico anticipato viaggio di nozze (si sarebbero sposati nel luglio del '29) in Europa, O'Neill si lascia definitivamente alle spalle un passato bohème e insieme l'immagine di un artista incapace di compromessi piccolo borghesi. Sineddoche rovesciata di quel passato è il cappotto, foderato di visone, che Carlotta gli ha imposto di indossare e che O'Neill, tra l'imbarazzato e l'intimidito, accetta di esibire. Fine di un periodo. Uno «strano interludio». Oppure l'inizio di un nuovo interludio. L'opera si iscrive esattamente lì. In quel punto. Spartiacque simbolico tra due mondi ed esistenze.

Tutto, in realtà, era cominciato a Provincetown, Cape Cod, Mass. Nella primavera del

lontano 1916. Passionale e timido, O'Neill vi era arrivato da New York, sulla scia di tre affascinanti personaggi, figure forti, a tutto tondo di una cultura che si poneva, volutamente, «ai margini». Di Terry Carlin, una sorta di proto-beat, hobo antitetico a tutto quello in cui l'America credeva e che O'Neill avrebbe immortalato più tardi nella figura di Larry Slade (in *The Iceman Cometh*, *Arriva l'uomo del ghiaccio*, 1940) e a cui O'Neill doveva il gusto per la sbronza assoluta, quella da cui a volte non voleva riaversi per almeno tre giorni, una sorta di sbronza scientifica che gli amici alimentavano perché aiutava a scrivere, dopo, e perché così accadeva a New York negli anni '10 e '20. Di George Cram Cook, professore di lettere e filosofia greca da cui O'Neill apprese il gusto per il teatro classico greco. Cook, a Provincetown, era una sorta di patrono alternativo delle arti alternative. A New York, nel '14 era stato tra i membri fondatori del Washington Square Players - da cui sarebbe emerso il Theatre Guild - il Washington Square Players avrebbe avuto il compito di contrattare la piega «commerciale» che aveva ormai preso il teatro di Broadway. Poi, subito dopo, in rispetto ai tempi veloci, autocritici dell'avanguardia, Cook si sposta, nel '15, a Cape Cod dove fondò il Wharf Theatre, una sorta di monocale, piccolo e basso che un tempo era stato un deposito di pesce e dalle assi del cui pavimento, nelle ore di altamarea, traspirava l'odore del mare. Il «palcoscenico» poco più che due metri per due. Il fondale, due battenti che per dare il senso della distanza potevano essere spalancati sul molo e sull'oceano.

Due giorni prima dell'inaugurazione il minuscolo edificio in legno prese fuoco. Non andò distrutto, ma poiché, in alcuni punti le pareti erano annerite, venne completamente dipinto di nero. L'energia di Cook e il suo entusiasmo, stavano portando il teatro americano a una nuova svolta. Su quel palco sgangherato di lì a poco si sarebbero poste le basi per un nuovo linguaggio teatrale «autoctono», originale americano, così come Cook lo voleva, lo immaginava e s'adoprava a fondarlo. Da Provincetown le pièces, battezzate al Wharf Theatre, passavano a New York, al Village. Naturalmente.

L'iniziativa di Cook era caldeggiata da John Reed. Giornalista di grande fascino e impe-

gno politico, figura carismatica del gruppo, John Reed era tra gli intellettuali di sinistra più amati e «corteggiati» del Villaggio e nel down-town di New York. Anche lui aveva un cottage a Provincetown. E fu anche sulla sua scia, perso nel suo fascino e per interposta persona, nel fascino della giovane amante Louise Bryant, che Eugene O'Neill aveva preso, da New York, la strada per Cape Cod. Di Louise, O'Neill si innamorò perdutamente.

Provincetown fu fatale a O'Neill per molti versi. Lì in quella cittadina-villaggio, fatto di cottage dipinti di bianco e di blu, in legno smaltato anno dopo anno, perché il sale dell'Oceano ne portava via il colore, quasi casualmente, gli fu chiesto di leggere un suo lavoro. O'Neill accettò. Un attore del gruppo lesse, nel soggiorno di Cook, *Bound East for Cardiff*. Fu un successo strepitoso. Reed e Cook decisero che il lavoro sarebbe stato incluso della prossima stagione teatrale dei Provincetown Players. L'intelligentsia liberal e di sinistra benediceva il lavoro di O'Neill. Louise Bryant ne divenne l'amante e *Bound East for Cardiff*, *In viaggio per Cardiff*, 1914, andò in scena a New York lo stesso anno, 1916, al 139 Mac Dougal Street, appena a sud di Washington Square. Per amor di Louise e Eugene e dell'avanguardia, John Reed – che continuava ad esercitare un grande fascino su entrambi – accettò che nel suo appartamento di Washington Square fosse fondato il Playwrights Theatre. I tre testi di apertura della stagione sarebbero infatti stati *Bound East for Cardiff* appunto, *The Game* di Louise Bryant e *King Arthur's Socks* di Floyd Dell. Come da copione, Louise e Eugene continuarono ad amarsi, senza staccarsi da John Reed, anche dopo che Reed e Louise decisero di sposarsi, nella burrasca dell'ingresso degli Stati Uniti nella guerra, il 6 aprile del '17, della contestazione e delle ondate di pacifismo che in quei mesi spazzarono il villaggio e la east coast.

Ed è ancora, di nuovo, New York per O'Neill: il secondo vertice del triangolo ideale dei suoi spostamenti, prima di *Strano Interludio*: il Village e il down-town di New York, Cape Cod e Provincetown e infine il Maine. Un triangolo che si assottiglia verso l'alto, a partire a sud, dal punto in cui lo Hudson River si getta nell'Oceano e poi su, verso l'alto, alla volta del Maine raggiungibile via terra attraverso lo spettacolare New England di cui O'Neill conosce i tratti più belli e culturalmente ricchi, tanto da accarezzare il sogno di stabilirsi nella grande casa dove aveva vissuto i suoi ultimi anni Mark Twain, a Stormfield, Connecticut. Ed è sulla filigrana di quel triangolo che si articolerà più tardi *Strano Inter-*

ludio i cui protagonisti si muovono nell'arco dei nove atti e di un'intera esistenza da un villaggio del New England (atti I e II) a una casa dell'Upper New York State (atto III) e poi ancora in New England (atto IV) e infine, nel V e VI atto in un villaggio della costa Atlantica vicino a New York, per poi «chiudere» con un passaggio dall'indeterminatezza «romantica» di quei luoghi alla realtà economicamente ed esteticamente «segreta» dell'appartamento degli Evans in Park Avenue (atto VII), dello yacht club di Poughkeepsie sul fiume e la villa a Long Island (atto IX).

Tuttavia, nel '16, O'Neill non è ancora pronto alle certezze di gusto e di *manners* che Carlotta Monterey conosce. Non è ancora pronto né alla suite d'albergo, né alla spettacolare villa californiana Tao, la gabbia d'oro che lo accoglierà avanti negli anni e ormai malato. Strano interludio della sua errabonda esistenza, nel '16 e nel '17 ancora non sa che più tardi (o fu quello il «vero» interludio?), negli anni '20 non avrebbe avuto altro che case: a Provincetown, a Ridgefield in Connecticut, a New London e Bermuda. Di casa in casa, così da cancellare l'idea stessa di casa. In questi anni invece preferisce gli alberghi da pochi dollari, covi maleodoranti, squalidi, ma gestiti da personaggi disposti a chiudere un occhio se a non pagare la stanza o il pasto è un artista o un attore. Così al Brevoort Hotel e al Lafayette – versioni primi del Novecento del più famoso e altrettanto straordinario Chelsea Hotel degli anni '60 – dove passano, prima di riunirsi a casa di Mabel Luhan Dodge (allora non ancora Luhan perché quello sarebbe stato il cognome del suo terzo marito, capo indiano di Taos, New Messico, dove, negli anni '20, Mabel Dodge si sarebbe trasferita) Lincoln Steffen, John Reed e Harry Kemp, tra gli altri. Mabel Luhan Dodge, altra mitica figura di quegli anni: ricca ereditiera, generosa – come sarebbe stata di lì a qualche anno in New Mexico con artisti alla ricerca di «nuove» luci – soprattutto con chiunque avesse la forza e il desiderio di «cambiare», di costruire ex-novo. Di ripartire da zero. come aveva appunto fatto lei, ritornando – ricca vedova – dall'Europa ed andando a trasferirsi non nei quartieri «alti» di New York, dove tutto sarebbe stato più facile, ma nella zona più caotica e promiscua, sul piano sessuale e politico, che New York potesse offrirle. E anche la tumultuosa storia dell'esistenza di Mabel Luhan Dodge s'intreccia con quella di O'Neill e ci aiuta a capirne le radici. Non solo perché entrambi facevano in quegli anni parte dello stesso entourage, frequentavano gli stessi ambienti, gallerie e teatri, ma perché quando O'Neill si sarebbe ritrasferito, per

fermarvisi questa volta per un periodo più lungo, da New York a Provincetown nel 1919, l'avrebbe fatto andando a vivere nell'elegante bianco cottage di Mabel Luhan Dodge che il padre, James O'Neill aveva, all'insaputa di Eugene, acquistato per lui. Intrecci curiosi ed affascinanti se si pensi da un lato che Mabel Luhan Dodge era stata a sua volta l'amante di John Reed e quando nel '16 Eugene e Louise iniziarono la loro tumultuosa relazione a Provincetown, brevemente cercò di riallacciare un rapporto con lui e dall'altro che Eugene O'Neill, più tardi, fece dono del cottage al figlio di primo letto Eugene Jr., ma che del cottage, abbandonato, non rimase poi traccia essendoselo, come ricorda con una nota di amarezza la stessa Mabel Luhan Dodge, l'oceano rosicchiato poco per volta e poi risucchiato nel proprio grembo.

Intrecci curiosi, se si pensi – tornando brevemente indietro a quel fatidico periodo dell'apprendistato di O'Neill, che all'albergo Golden Swan, nel cuore del Village, soprannominato «tana infernale» (tra la 6ª Avenue e la 4ª strada, si trovava il bar, maleodorante di birra e vietato alle donne, il ristorante invece, sulla 4ª Strada era un covo di anarchici, prostitute, drop-outs di ogni tipo) si davano appuntamento, con Eugene O'Neill, John Sloan e Charles Demuth, figura cardine del «Gruppo degli Otto» di New York, il primo esponente di grande rilievo invece del movimento «precisionista» il secondo, autore allora di acquarelli dalla bellezza «feroce», astratta, molto aggressiva se si pensi al gusto medio di quel periodo e autore, negli anni '20 e '30 di quei quadri proto-iperrealistici che raccontano, attraverso il vuoto dello spazio «figurativo», il vuoto degli affetti, l'assenza di un progetto. Portavoce intelligente, Demuth, di un'America esteticamente incerta, pronta ad accogliere la lezione del cubismo o del futurismo. Pronta a svuotare, sfrondare lo spazio della tela dei tratti eccessivi, oleosi, troppo «caldi» che avevano fino ad allora caratterizzato la «provinciale» arte americana cui l'Armory Show nel 1913 – l'evento artistico tra i più clamorosi e imbarazzanti per il pubblico medio d'oltreoceano – aveva dato un salutare antiaccademico scossone. Le tele si «spogliano», si fanno astratte, le cornici spariscono, sono nudi contorni geometrici, non «vestono» il quadro che come ricorderà Picasso «in quegli anni voleva uscire dalla cornice». Voleva essere altro e altrove. L'avanguardia sfonda le aspettative di chiunque voglia «leggere» senza troppa fatica il quadro che ha di fronte. O la poesia. Oppure una pièce teatrale. Le rovescia dal dentro ai fuori. Svela, di quelle aspettative, la

meschinità e la pigrizia intellettuale. L'occhio scava al di là della superficie. L'attenzione va al di là della storia, oltre la sua apparenza. Vuole affondare nel terreno in cui affonda la storia stessa. L'intreccio – del quadro o della pièce – non è più così rilevante e neppure i gesti o la forza del tratto. La battuta o la forza del teatro non serve a «costruire» la storia, ma a disfarla poco per volta, a metterla a nudo i meccanismi nascosti. Perché la storia di ogni personaggio messo in scena è la storia del confluire di storie diverse: risentimenti, aspettative, violenze che nella parola drammatica si condensano, annodano.

Intrecci curiosi, se si ricordi che nel '17 Alfred Stieglitz e Robert Henry fondano la prima cooperativa di artisti (pittori e fotografi) «americani». A New York si susseguono mostre straordinarie, eventi «scandalosi» (risale a quell'anno il famoso episodio del ready-made più celebre della storia dell'arte, l'orinatoio De Mutt di Duchamp), New York ribolle di sperimentazione, sbronze, fughe d'amore, incontri. Il Village sembra il centro del mondo, poi d'un tratto – nel giro di pochi mesi, è la fine di un'epoca. Si attribuiscono etichette, si «sprecano» e quello «spreco» («comunista», «pacifista», «amorale», «vigliacco», «rosso», ecc. ecc.) è sintomatico di un'assenza di certezze cui O'Neill non sa reggere. Ancora una volta fugge per qualche tempo da New York, torna a Provincetown per stare lontano anche dal ricordo di ciò che è stato: corrispondente della rivista *The Masses*, *Seven Arts* e *The Call* John Reed è partito alla volta della Russia e con lui, per un reportage sulla rivoluzione, Louise. Il triangolo si è spezzato, questa volta, per sempre. La scelta di Louise, definitiva. È la fine di una storia dai tratti incerti e che il cinema ha cercato di ricordare: *Reds* con Warren Beatty nella parte di John Reed, Diane Keaton in quella di Louise Bryant e terzo vertice del triangolo, Jack Nickolson: breve strepitosa apparizione nell'eleganza volutamente dimessa di O'Neill. Storia di un triangolo d'amorosi sensi in cui forse O'Neill intravede la possibilità di un incontro, attraverso la mediazione femminile, di arte e impegno politico. O la possibilità dell'amore lontano da qualsiasi progetto costruttivo o costrittivo.

Ricordano di quelle settimane immediatamente seguenti la partenza di John e Louise di come ormai, solo, O'Neill si aggirasse nel Villaggio come un fantasma. Nessuno in quei mesi sapeva dove vivere. Semplicemente «di tanto in tanto compariva e poi svaniva nel nulla», fino al giorno in cui, era gennaio 1918, incontrò Agnes Boulton e con lei andò a vivere, scegliendo, ancora una volta, Provincetown, là dove tutto, tre

anni addietro, era iniziato. La strada che dal cottage, in realtà una casa cantoniera, portava all'oceano era chiamata Snail Road. La strada della lumaca. Appena fuori paese. Cape Cod, punto di osservazione strategico stupendo.

Finalmente il mare, l'oceano sul cui bordo O'Neill fa lunghe passeggiate. Lontano dal caos di New York, dal Village e dalle sbronze. Dai ritmi affannati che in parte segnavano, nel taglio nervoso, sperimentale, le pièce che aveva fino ad allora scritto: atti unici, centrati su storie nelle cui pieghe s'annidava il senso di spaesamento che aveva segnato anche la vita di O'Neill fino ad allora: i brevi atti unici, i primi drammi di mare i cui colori lividi si scioglievano nell'azzurro freddo dell'oceano a cui, di continuo, a Cape Cod O'Neill tornava. Così dopo *Thirst* nel 1914 e *Fog*, sempre del '14, saranno i *Seven Plays of the Sea*, i sette atti unici appunto scritti tra il '14 e il '18. *Il villaggio per Cardiff* (1914), *La luna dei Caraibi* (1916), *In zona di guerra* (1916), *Il lungo viaggio di ritorno* (1916), *Dove è segnata la croce*, *La corda* e *Il Fantasia* tutti e tre del 1918. E fu proprio da quell'anno, dal fatidico momento in cui decise di «abitare» Provincetown e Cape Cod, il sottolineare la propria appartenenza a quel paesaggio che O'Neill decise di volgere la propria attenzione all'entroterra. Alla terraferma delle relazioni familiari. Di quelle relazioni, secondo la lezione di Freud maestro allora proclamato di ogni rispettabile artista del Village, Eugene O'Neill colse e mise in luce, da quel preciso momento, da quando cioè aveva preso a viverne una in maniera stabile, la complessità. *Oltre l'orizzonte* del '18 è il primo dramma in tre atti e racconta della relazione di due fratelli, del loro rapporto alla «casa», simbolo di radici e apparente solida appartenenza e della loro duplice frustrazione.

O'Neill passa ai ritmi più «riflessivi», scanditi nei tempi lenti delle opere di questo periodo che la problematicità del taglio (l'analisi di complesse relazioni familiari, intricati rapporti tra i singoli personaggi e i rispettivi background culturali e sociali) dilata in tempi che si fanno sempre più lunghi, fino al paradosso – ovviamente voluto – dei nove atti di *Strano Interludio*: sei ore con intervallo per la cena. Secondo il rituale barbarico, rovesciato nell'eleganza formale del setting in cui ha luogo, il dramma si svolge, perché ne vengano «consumate» tutte le sue parti, perché lo spettatore venga fagocitato nel dramma, e diventi a sua volta attore implicito nel momento in cui compie il rito del pasto, nel preciso istante cioè in cui gli è chiesto di compierlo.

Istanze formali e tematiche di stampo eu-

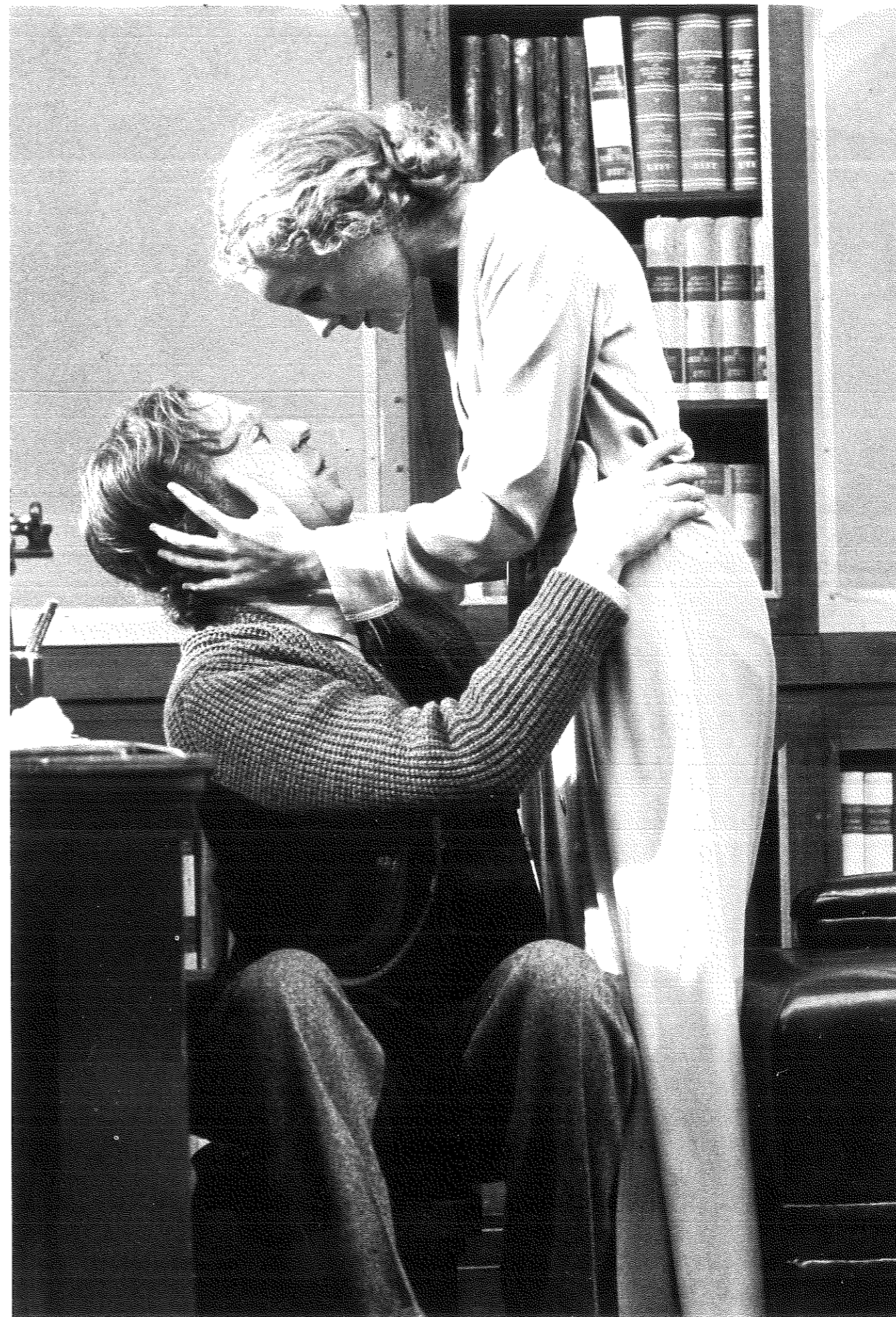
ropeo segnano ora il lavoro di O'Neill che intrappola i suoi personaggi e le loro storie in una sorta di doppia rete di riferimenti, di allusioni letterarie che riportano alla luce del testo il background «americano» dei primi anni di formazione di O'Neill, nel suo sovrapporsi, negativo fotografico, trasparenza incerta, a un secondo negativo, quello fatto di rimandi stilistici europei: la lezione di Strindberg, ora evidente in maniera sempre più marcata, quella dell'espressionismo tedesco, il gusto per l'indagine psicologica snervante dei personaggi e delle loro relazioni, che si innestano in un terreno marcato da preoccupazioni di natura metafisica. Preoccupazione che oltre i temi concerneva l'impianto generale del testo: «Io cerco sempre – annota infatti in una lettera del '25 – di interpretare la vita in termini di esistenze, mai semplicemente le esistenze nei termini dei personaggi. Sono sempre acutamente consapevole della Forza che c'è dietro – (il Fato, comunque lo si chiami, Dio, il nostro passato biologico che crea il nostro presente, il Mistero, certamente) e dell'unica eterna tragedia dell'Uomo nella sua lotta gloriosa, destinata a distruggerlo, perché quella forza lo esprima, a non ridursi, come l'animale, a un episodio infinitesimale della sua espressione. E la mia profonda convinzione è che questo è l'unico argomento su cui vale la pena di scrivere, e che è possibile – o può diventarlo – sviluppare un'espressione tragica nel teatro in termini di valori e simboli moderni trasfigurati, la quale possa in certa misura fare capire agli spettatori moderni la loro nobilitante identità con le figure tragiche del palcoscenico».

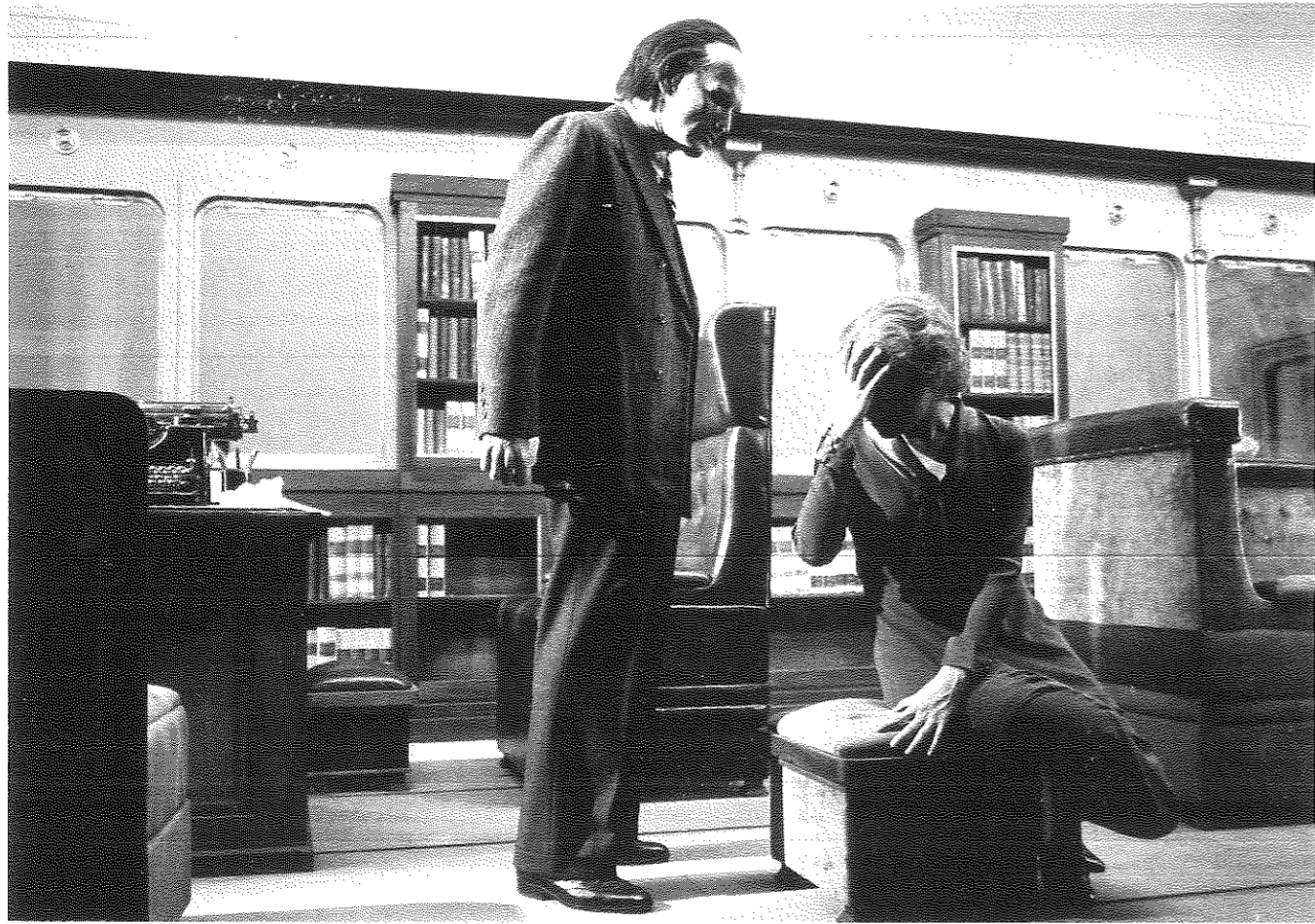
Ma se l'impianto della commedia sarà, sotto tale profilo, classico, altisonante, perché votato a una ricerca formale capace di rendere in termini drammatici appunto una ricerca esistenziale, *Strano Interludio* sembra optare per soluzioni stilisticamente più asciutte, sul piano almeno dell'azione se non del dialogo. Immobilitati in posizioni fisse sul palcoscenico, i personaggi ricordano figure dell'iconografia di Hopper che da vicino, nei momenti migliori, ricorda a sua volta Demuth e Stieglitz. Il cerchio si chiude. O'Neill esce da un mondo, ma ne conserva l'economia del discorso, la povertà voluta del gesto. La semplicità del setting. Ora per concludere, rimandando alla «lettura» di *Strano Interludio*, se è indubbio che nel '26 O'Neill avesse in mente un pubblico più danaroso, più borghese, più paziente del pubblico che s'assiepava nervoso nei piccoli locali del Village, è pur vero che è a quei lontani anni che guarda. A quelle storie dolorosamente impossibili che solo ora – non certo in quegli anni – la fermezza e la lucidità, non a caso di una

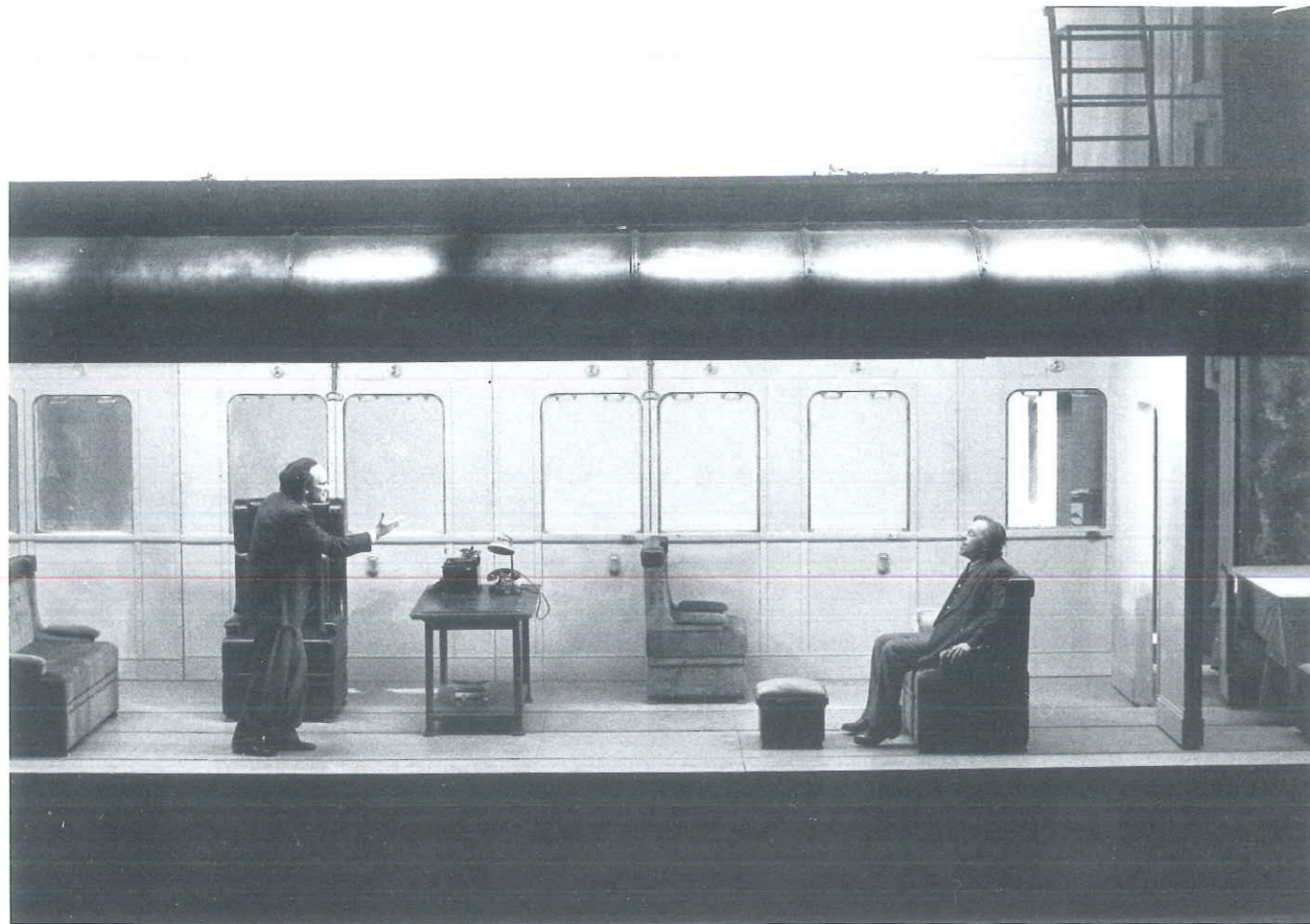
donna (Louise o Carlotta?) sa tenere sotto controllo. Sa piegare alla ragione e alla razionalità. È a quei luoghi lontani che O'Neill, lascian-

doli, sapendo di essere sul punto di lasciarli, mentre lavora a *Strano Interludio*, intensamente guarda. Perduti. Come la casa sulla spiaggia che l'oceano avrebbe in-

ghiottito. Perduti, come l'amore di Nina per Gordon. O di Sam per Nina. O di Nina per Gordon jr. O di Marsden per Nina.







Vale la pena di riflettere attentamente su un momento cruciale di *Strano interludio*, in chiusura del quarto atto, per comprendere il nodo necessario che regge il dramma e al tempo stesso per verificare i termini della sua struttura complessa. La scena si incentra su due parole chiave, «felicità» – e per converso «infelicità» – e «verità». Nina rammenta a Darrell la frase rivelatrice della madre del marito, Sam Evans, a proposito della felicità come il massimo che è consentito di fare, o che si può tentare di fare, per conoscere il bene, e dunque per giungere a una definizione e a una coscienza dei valori, o se si vuole dell'irraggiungibile *deus absconditus* che pervade il dramma stesso. Darrell, in un significativo «a parte», dichiara la sua posizione relativamente biface, dopo essersi domandato se sia mai stato felice. Da un lato, egli manifesta la sua condizione di scienziato persuaso di essersi dedicato all'«infelicità del corpo» sino a scorgere sorrisi di felicità sulle labbra dei moribondi. Dall'altro, Darrell ammette di aver provato «piacere» (un altro termine fondamentale) con donne che desiderava ma non amava. Di fronte alle soddisfazioni e ai riconoscimenti toccatigli professionalmente, la felicità di cui parla Nina gli suona estranea. Ma nelle gratificazioni ottenute sul piano, appunto, professionale, il piacere resta assente o legato a esperienze occasionali, di basso profilo. Darrell muove in un'ottica banalmente razionale, come egli spiega nell'«a parte» successivo, di impronta in qualche modo scienziatista inizio secolo; è il «ricercatore sperimentale» per il quale la «verità» riguarda in sostanza il successo delle sue indagini e delle sue terapie, al punto che Nina, Sam e lui stesso acquistano la funzione di cavie. Così, il principio di piacere, sia esso inteso nell'accezione romantica o in quella freudiana, si trova virtualmente rimosso, in modo diverso ma al fondo speculare, in lui non meno che nel padre di Nina, il professor Henry Leeds, e in Charles Marsden. A livello strettamente drammaturgico, la procedura a doppia valenza delle battute e degli «a parte» regge a questo punto con stringente intensità, quando Darrell subisce una metamorfosi che lo porta a desiderare Nina. Viene spontaneo confrontare una situazione singolarmente analoga in *Misura per Misura* di Shakespeare, ove Angelo porta la maschera del

rigido tutore della legge ammonendo Isabel, mentre in alcuni rapidi «a parte» si interroga con angoscia sulla propria pulsione per lei. Per un attimo, Darrell e Nina si spersonalizzano parlandosi come medico e paziente, ma la finzione non dura, e all'opposto, in un nuovo «a parte», egli si accorge di desiderarla, e dunque di desiderare la felicità, fino a che lo dichiara con umiltà alla donna. L'«a parte» di Nina, che chiude l'atto, sembra saldare l'«esultanza» di lei con quella di Darrell, come ci segnalano le indicazioni di scena. Pure, se essa esclama che sarà felice, non si tratta della stessa felicità di Darrell, ma della ricaduta su Sam, cui verrà concessa la paternità necessaria per la sua felicità ma anche e soprattutto per la sua sanità mentale. La contraddizione che sta alla radice del carattere di Darrell, in netta contrapposizione con la vitalità diretta di Nina, emerge nel quinto atto, come sempre raccontata dagli «a parte». Difatti, egli resiste alla pulsione e la delegittima con un grottesco ricorso al linguaggio professionale. Dapprima Darrell esprime la propria felicità al pensiero che Nina lo ami al punto da aver dimenticato Gordon, il referente assoluto della passione compiuta e perfetta ma del quale in *Strano interludio* emerge soltanto la memoria insieme al rimpianto di Nina per un rapporto mai consumato, poi riprende a interrogarsi su se stesso e dà nuovamente corpo ai suoi dubbi, riacquistando la maschera concreta della professionalità (che ne sarà della sua carriera? si impone l'obiettività razionale, ossia la stolidità «verità»), non senza qualche considerazione di trito machiavellismo. Si noterà allora che quando, poco dopo, Darrell cede e si abbandona a un impeto di passionalità immediata – sebbene, come avverte l'indicazione di scena, «lottando con se stesso» – è Nina a provocarla. Qui «a parte» e battute regolari coincidono: entrambi ammettono che niente e nessun altro importano più; Darrell scopre un'accezione totalizzante di felicità e di piacere, e baciando Nina proclama la bellezza della rivelazione; Nina, dal canto suo, con «un grido di trionfo» esprime la sua felicità giacché Darrell ha confessato a se stesso di amarla. Si diceva della contraddizione radicata in Darrell, o ancor meglio del suo egotismo. Al ritorno di Sam in scena, scatta in lui un

processo regressivo, e per quanto egli rievochi la felicità del suo rapporto con Nina, esso prevale, sino a indurlo ad allontanarsi in assenza di lei, quasi con sollievo che con ipocrisia definisce «onorevole» per aver evitato una trappola, identificata nella fisicità, nel corpo di Nina, e quindi in un senso latente del peccato che apparentemente Darrell ha sempre deriso nel suo disprezzo per le normative moralistiche. La chiusa dell'atto assume così un valore quasi esplicitamente epifanico. Nina, cosciente della propria forza e delle proprie scelte, con le parole di una «interna voce di vita», ripudia sia il padre vero sia il padre fittizio del figlio: né di Ned né di Sam – Darrell e il marito – ma unicamente suo. Il Dio nascosto si incarna in lei, sorta di divinità terrena; soprattutto, questo Dio possiede i caratteri del femminile, è «Dio Madre». La contraddizione si ripercuote, in definitiva, anche su Nina, o per lo meno esaspera una dicotomia insormontabile altro che per brevi momenti in cui le è concesso di realizzarsi nella sua schopenhaueriana «volontà di vivere» in opposizione alla «volontà di morte». Ecco perché Nina «con improvvisa angoscia», dopo la sua fiera rivendicazione pensa ai «pomeriggi d'amore» con Darrell «svaniti per sempre», in un «a parte» che chiude quasi perentoriamente il quinto atto, mentre ci fa già cogliere che cosa davvero essa, e naturalmente O'Neill, grande burattinaio o supremo demiurgo, voglia intendere per «strano interludio», in attesa di sanzionarlo alla fine.

Più di un osservatore qualificato ha fatto notare che Nina Leeds, la protagonista assoluta di *Strano interludio*, viene in realtà abbandonata da tutti i suoi uomini. Gordon, l'atletico aviatore, replica di tutta una serie di eroi agonisti della cultura americana degli Anni Venti – si pensa ovviamente a Hemingway – pilota coraggioso a somiglianza di un personaggio attuale e sollecitamente entrato nella mitologia americana, Charles A. Lindbergh, che nel 1927, un anno prima di *Strano interludio*, ha compiuto la prima trasvolata atlantica, viene consegnato alla memoria, per quanto urgente, e di lui sappiamo tutto ciò che ci viene raccontato, cavaliere senza macchia e senza paura, quasi insopportabilmente perfetto, dotato, indistruttibile persino dopo la morte tragica. Il padre di Nina, il

professor Henry Leeds, accademico della Nuova Inghilterra, al quale si appunta l'ironia ma acuta osservazione di Charles Marsden a proposito della Simbiosi tra Nuova Inghilterra e la Grecia antica produttrice di un classico pieno di affettazione, in sostanza un provinciale, come spiega una indicazione di scena del primo atto, soddisfatto di sé e gratificato della propria visione del mondo (sta qui il suo modo di concepire il piacere), fedele a una morale repressiva di evidente matrice puritana, convinto di agire per il bene della figlia nell'impedirle di sposare Gordon, gretto al punto di meditare una causa legale per l'«onorario inaudito» richiesto dal neurologo per curare Nina, presenta una soffocante superfetazione di egotismo, di contemplazione e adorazione di sé. Il feticcio culturale impregnato di un'arida venerazione dei classici culmina nella sua lettura dei versi latini in chiusura del primo atto.

Più complessa la figura di Marsden. Femmineo, delicato e fisicamente debole oltre che avverso all'attività sportiva (viene a mente il disprezzo di una intera classe accademica di Harvard, a fine Ottocento, nei confronti degli studenti bollati come «la generazione del football»), legato alla madre da uno scoperto rapporto edipico, Marsden subordina la realtà, la vita, gli individui, alla possibilità di ricavarne materiale per i suoi romanzi, della cui mediocrità egli è ben conscio, esemplare tipico di produttore di narrativa di consumo. Nina raggiunge fulmineamente il punto focale della personalità di Marsden quando gli rinfaccia di essere «senza fantasmi e senza donna». Se, infatti, Marsden rifiuta la donna, mancando di vita sessuale e scorgendo nel sesso esclusivamente la dimensione più bassa e volgare del tutto pretestuosamente, egli manca di genuina creatività, non soffre che di inquietudini affatturate: i pensieri sono «parassiti dell'anima». Non stupisce affatto che, senza avvedersene, dopo la morte del professor Leeds egli ne assuma letteralmente la parte, a tutti i livelli. Senza premere sul pedale di una lettura freudiana, condotta tra l'altro con molto rigore da Doris V. Falk in un volume su O'Neill e la tensione tragica, bisogna insistere sulla sua riduttività e sul rischio di eccessiva semplificazione.

Detto questo, si può essere d'accordo con la Falk sul fatto che Nina sia vittima costante della figura paterna, un dato che si ripete con i protagonisti dei successivi *Dynamo* e *Il lutto si addice ad Elettra*; conseguenzialmente, che il padre rappresenti il superego e la madre lo id, la libido, il che spiega l'immagine, appunto, del Dio-madre. Il puritanesimo del professor Leeds combacia con il desiderio di possesso, la

celebrazione del superego; quando Nina, al termine di *Strano interludio*, si ritrova sola, essa ritorna a una condizione di bambina e prova la necessità di un nuovo padre, onde il suo progetto di matrimonio con l'asessuato Marsden, incapace di trasformarsi in amante.

Di Darrell abbiamo notato l'egotismo possessivo che reca tracce di figura paterna in chiave, si sarebbe tentati di osservare, sciamanica, sia pure con il crisma della pretesa razionalità scientifica. Ma il figlio stesso, che emblematicamente porta il nome del fantasmatico Gordon, finisce per abbandonare la madre scegliendo un'altra donna e allontanandosi con lei.

La solitudine finale di Nina, espressa in toni quasi cecoviani a Marsden a proposito del loro matrimonio e della loro vita futura, vanifica, se mai si era manifestato, qualsiasi tentativo di liberazione quale lo potrebbe definire la teorizzazione femminista. Del resto, a Gordon essa ha sempre professato una dedizione sostanzialmente subalterna, al di là della potenzialità di Gordon di porsi sia come marito, sia come amante.

Pure, la risoluta appropriazione del figlio con il ripudio del padre naturale e del padre legittimo anticipa in certo senso un canone femminista, non meno della libera disponibilità del corpo, successivamente deluso ma non posto in questione, Nina non sarà peraltro in grado di divenire la grande madre o la madre terra, la Cibebe che è la madre in *Il grande Dio Brown*, o vi riuscirà unicamente in alcuni grandi momenti destinati a scomparire, a venire sconfitti.

Nuovamente *Il grande Dio Brown*, con il personaggio di Billy Brown, ci aiuta a situare Sam Evans, il giovane timido che piace alle donne, ignaro della maledizione familiare della follia, ma proteso alla ricerca del successo economico in un'attività indicativamente legata al mondo del consumo, la pubblicità. Di Billy, O'Neill aveva spiegato che simboleggiava «il semidio privo di lungimiranza del nostro nuovo mito materialistico, il Successo... intimamente vuoto, non creativo. Il chiarimento si applica agevolmente a Sam, al suo conformismo, e quindi alla sua variante di egotismo.

Sotto il profilo della scrittura drammatica, lo sperimentalismo di *Strano interludio* riguarda il ricorso agli «a parte», che, come abbiamo già notato, rimandano a una tecnica elisabettiana, ove – lo si tenga a mente – venivano sempre recitati rivolgendosi al pubblico. Che essi rivestano una funzione strumentale di tipo narrativo sembra incontestabile, e il processo genetico di una simile procedura trova il suo terreno

di coltura nella pratica del «flusso di conoscenza», culminato nell'*Ulisse* di Joyce, un referente indispensabile quando *Strano interludio* viene composto; accanto, si dovrebbe rammentare la nevrosi linguistica peculiare di un ambiente e di una classe in crisi nei romanzi di Francis Scott Fitzgerald. Lo stesso O'Neill provvede a spiegare il tracciato da *Il grande Dio Brown* a *Strano interludio* in due suoi articoli, scrivendo che nel primo l'utilizzazione delle maschere mirava a rappresentare i conflitti interni «nell'anima dell'Uomo», conferendo ai personaggi «un significato al di là di loro», mentre nel secondo si compiva un tentativo di creare «un nuovo dramma psicologico mascherato, senza maschere».

L'esperimento non si esaurisce qui, indipendentemente dalle reazioni contrastanti che ha sempre suscitato. Intanto, la frequente divaricazione tra battute e «a parte» riflette l'io diviso dei personaggi e la loro incapacità, o rifiuto, o incapacità, di dichiarare pubblicamente le loro intime lacerazioni, o le loro inconfessate ipocrisie. In secondo luogo, il tessuto narrativo degli «a parte» fornisce una linea di forza allo sviluppo del dramma, al suo avanzare e al suo svelarsi. Terzo elemento, spesso trascurato nello studio del teatro di O'Neill, e che accomuna le diverse fasi della sua produzione persino accentuandosi nell'ultima, i personaggi di O'Neill, nella loro realtà e nel loro spessore individuale, tradiscono nel loro comportamento addirittura quotidiano una inclinazione irreversibile all'istrionismo. Recitano, e spesso male, per effetto della loro insincerità, della loro ricusazione di un io represso, dissimulato, manipolato. Negli, «a parte» la barriera cade, ed essi si guardano, anche verbalmente, allo specchio; di qui i diversi piani di linguaggio, e dunque di recitazione nella messa in scena. Soltanto nell'intimo il professor Leeds può permettersi di manifestare il suo odio per Gordon, e augurarsi che sia all'inferno; Darrell esprimere la sua passione; Evans le proprie debolezze e insicurezze; Nina la sua rivendicazione di maternità. Si pensi a Marsden, che nelle battute regolari parla non di rado il linguaggio corvivo dei suoi romanzi e negli «a parte» giunge a scarnificarsi o, all'opposto, a riversare il suo ambiguo, represso moralismo, pervenendo però, in un momento supremo del sesto atto, a flagellarsi, sconsacrando la fama inutile, la bruttezza fisica, la mancanza di coraggio di fronte alla verità. Nina denuncia il vuoto di Marsden, addita il suo spavento perché essa ha lucidamente visto la menzogna insita nelle parole, ovvero di suoni chiamati parole, i verbali inconsistenti. La menzogna si ammantava di verità se le parole riproducono esclu-

sivamente se stesse, non sono «pesanti», non si fanno corpo e sangue, in un vizio inguaribilmente intellettuale.

L'articolazione degli «a parte» sostiene così il romanzo di *Strano interludio*, un romanzo narrato in scena dai suoi stessi protagonisti, laddove le battute, insieme all'istrionismo, possono e pretendono del tutto coerentemente e deliberatamente esibire gli stilemi del melodramma, tentazione e aspirazione mai nascoste di O'Neill. E non soltanto gli stilemi, ma le genuine situazioni drammatiche, il repertorio. Un uomo amato che muore nel vortice infuocato della guerra; una famiglia minata dalla follia; un figlio illegittimo che ignora tutto della propria nascita; la verità stroncata alle soglie della rivelazione; una serie di situazioni in apparenza di grana grossa, sul filo del rischio della macchinosità e del cattivo gusto, astutamente e ingegnosamente manovrate dal figlio del grande attore popolare, famoso per la sua interpretazione del *Conte di Montecristo*.

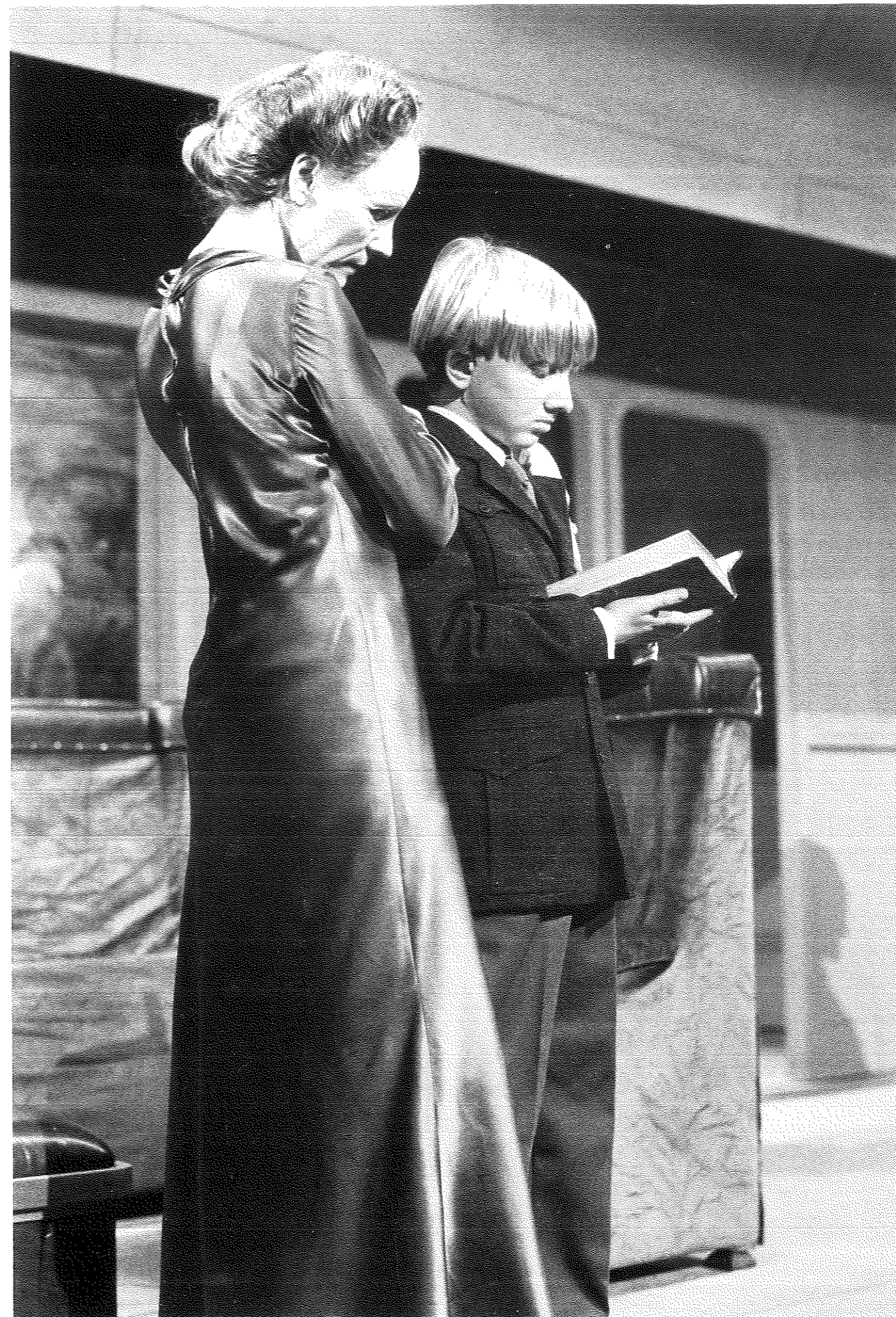
John Henry Raleigh ha appropriatamente mostrato in che misura il perenne interesse di O'Neill per il mistero della famiglia e le ambiguità della maternità, della paternità, dei figli, affondi le sue radici nel *Conte di Montecristo*; di più, che in *Strano interludio* il giovane Gordon Evans, pur odiando Darrell, prova una sorta di affinità in-

tuitiva, quasi mistica, con il vero padre, nel segno di un legame sovra-razionale, insieme affettivo e biologico, a somiglianza di ciò che si svolge nel *Conte di Montecristo* tra Albert e Dantes. Un ricorso beffardamente ironico, poi, esige che il giovane Gordon impedisca di fatto alla madre di sposare Darrell, specularmente a ciò che il professor Leeds aveva ottenuto con Nina nei confronti dell'altro Gordon.

Schopenhauer, Nietzsche (introdotto in America da Henry Louis Mencken, tra l'altro autorevole critico teatrale), Freud, oltre s'intende a Pirandello, a Joyce, alla narrativa degli Anni Venti, entrano in circolo nell'eclittico eppure coerente universo culturale di O'Neill, ma è indispensabile tenere presente l'«esilio» dell'irlandese cattolico in un mondo protestante, e iscrivere qui la sua dolorosa ricerca di Dio. Ricerca, e non ritrovamento, a differenza di *Lazzaro rise*, clamoroso insuccesso a New York e autentico trionfo a Dublino.

Marsden allude con disincanto a un Dio giocatore che si beffa dell'importanza attribuitasi dagli uomini; la signora Evans, di fronte alla recisa negazione di Nina («Io non credo in Dio padre») cupamente dichiara di aver perduto le sue vecchie preoccupazioni di Dio e del diavolo. Ancora Nina, in una battuta regolare di sostenuta

ampiezza, illustra la teoria di O'Neill sulla donna archetipo, una teoria che si sgretolerà nel corso del dramma, identificando in Dio padrone la immagine dominatrice dell'uomo, il Dio maschio duro e egoista, mentre il Dio-Madre soffre la maternità, il dolore, e in Lei, nella sua pace, è consentito di riunirsi. Il Dio della scienza, che Nina ha cercato di pregare, in realtà non si interessa di noi e delle nostre miserie, divinità indifferente, remota. Quando le speranze sono cadute e il dramma si chiude, quest'ultimo Dio si prende la definitiva rivincita: uno «spettacolo elettrico» e l'aggettivo non necessita di alcun commento. «Strano» sembra caricarsi della polivalenza che lo stesso termine racchiude in *Re Lear*: abnorme, inspiegabile alla luce della ragione, in conflitto continuo con le leggi ordinate della natura. Nina, quasi pentita della sua audacia, ha già chiesto a Marsden di essere punita, quasi fosse una bambina capricciosa, lei che già in passato ha dato il suo corpo in forma di auto-punizione. Accennavo a Cecov, ma mi sentirei di risalire alla Cordelia dell'ultimo atto di *Re Lear*, che paga il prezzo di chi si è avvicinato più di tutti alla verità, e riappropria il candore malinconico ma inattaccabile dell'infanzia. Qui il melodramma, il romanzo, superando e trascendendo i confini del dramma borghese, innervano la tragedia.







L'IMPRONTA IBSENIANA SULLA STRADA DRAMMATURGICA DI EUGENE O'NEILL di Stefano Bajma Griga

La produzione teatrale di Eugene O'Neill sopporta un notevole peso autobiografico. Nella ricostruzione delle influenze letterarie che segnano il percorso della sua carriera artistica, il nome di Strindberg, nell'opera del quale ritroviamo sistematicamente frammenti della sua storia privata, è stato giustamente avanzato da una linea critica, forte anche dei supporti psicoanalitici, che da sempre privilegia il maestro svedese come la fonte a cui attinge l'universo drammaturgico di O'Neill. D'altronde, lo stesso scrittore americano riconobbe il debito nei confronti del suo grande predecessore, nella lettera di risposta al conferimento del premio Nobel quale massimo riconoscimento per la sua attività creativa. O'Neill dichiarò, nell'occasione, che l'autore svedese fu colui che per primo gli diede la visione di ciò che doveva intendersi per dramma moderno e il primo che fece nascere in lui il bisogno di scrivere per il teatro. L'ipotesi di considerare O'Neill alla stregua di un valente epigono strindbergiano non regge, però, già alla luce dei fatti storici, di fronte al modo in cui gli eventi teatrali europei vennero a riflettersi sulla scena americana. Nel 1907 Alla Nazimova, un'attrice russa emigrata negli Stati Uniti, aveva fatto conoscere a Broadway il teatro di Ibsen. È riportato da più parti che O'Neill seguì l'*Hedda Gabler* della Nazimova per ben dieci sere consecutive scoprendo - sono parole sue - un intero nuovo mondo drammatico. Di lì a poco l'editore Scribner pubblicò negli Stati Uniti una edizione completa dell'opera ibseniana.

A ben vedere, fin nella prima produzione drammaturgica di O'Neill, apparsa tra il 1915 e il 1917, gli impieghi strindbergiani - quando sia possibile rintracciarli - sono del tutto esterni e superficiali. E si tratta del periodo in cui la formazione culturale ed artistica dell'autore americano inizia a prendere consistenza, a definirsi nella sua specifica progettualità creativa. Crediamo di poter affermare che almeno in taluni degli atti unici scritti da O'Neill in questo periodo, l'influenza dominante sia piuttosto da ascrivere all'altro padre della drammaturgia europea, e cioè ad Henrik Ibsen. Tematiche e moduli espressivi dell'autore norvegese ne sono la sostanza.

Può darsi che gli antichi materiali che servirono ad O'Neill per ideare uno spezzone drammaturgico come *Before Breakfast*

provengano direttamente dal precedente lavoro strindbergiano *Den Starkare* (La più forte), dove si dà un medesimo impianto strutturale e una situazione drammatica in qualche modo simile. Ma si tratta soprattutto di un modello - quello di Strindberg - sul quale O'Neill costruisce un discorso profondamente diverso. Se c'è una confluenza tra i due testi, essa va cercata unicamente nella proposta sperimentale dal punto di vista della funzionalità drammatica.

La ricerca artistica o'neilliana, attestata con fermezza sul versante dell'avanguardia, non poteva non servirsi di un esempio così interessante e che, agli occhi dell'autore americano, doveva sicuramente trattarsi di una novità assoluta.

È questo ciò che importa, e non certo il fatto che O'Neill sia malamente riuscito a *scimmiettare* la tecnica e la superficie drammatica del lavoro strindbergiano, stando a quanto afferma Travis Bogard, e che non abbia affatto saputo cogliere l'essenza, né tantomeno le sofisticate finezze drammaturgiche dell'autore svedese. Può darsi, ma sul piano pratico ciò non vuol dire che O'Neill non abbia voluto raccontare una storia diversa, addirittura di senso opposto alla calda conflittualità che resta drammatica di *Den Starkare*, visto che lo stesso critico ammette poi senza riserve che in *Before Breakfast* non si dà contesa, poiché l'azione, il conflitto che porta il testo è lasciato fuori dal palcoscenico, nel bagno dove Alfred deve scegliere tra la vita e una morte disperata. Basta attraversare parallelamente i due testi per capire che la breve *pièce* o'neilliana sia originale e autonoma rispetto al più illustre esempio strindbergiano. *Den Starkare* narra di un incontro che avviene in un caffè per signore sole, tra due persone che non portano nome e sono indicate rispettivamente come la signora X e la signorina Y. A parlare per tutto il tempo è soltanto la signora X, mentre la sua *partner* resta in silenzio dall'inizio alla fine. Si tratta di un monologo da cui scopriamo che le due donne sono state rivali nel contendersi il medesimo uomo, un tempo fidanzato alla signorina Y e ora sposato e con figli con la signora X. Ma, se nei fatti la signora X pare aver definitivamente sconfitto la sua antagonista, ciononostante, restano dell'ombra pesanti a rannuvolare la sua vittoria

sentimentale, perché non è per nulla convinta dell'amore che dovrebbe portarle il marito. Secondo noi la storia ruota completamente intorno a questo terribile dubbio che tormenta la signora X, alla possibilità che nei pensieri di suo marito sia fissata non la sua immagine, ma quella della sua ex fidanzata. Ciò per la semplice ragione che la signora si è lentamente costruita una figura molto simile alla rivale per raggiungere i suoi obiettivi: indossa gli stessi abiti, compie i medesimi viaggi, legge i suoi stessi libri, si nutre addirittura degli stessi cibi, anche se insopportabili ai suoi gusti, ecc. In altre parole, la signora X ha cercato di proporsi a suo marito dandosi un aspetto e un comportamento artefatti e, copiando sulla falsariga della signorina Y, è riuscita infine a sostituirsi a lei. Sono ragioni del cuore che spingerebbero dunque la signora X ad odiare tanto quell'immagine originale in carne ed ossa che ella ha plagiato, da voler cercare di distruggerla. Il testo prende corpo da questo nucleo drammatico, da cui emerge tutta la sofferenza della signora X per l'assurda situazione che lei stessa si è volutamente creata. L'ossessionante triangolazione, irrimediabilmente imbrogliata dalla signora X, non si scioglie per alcun verso o con qualche azione significativa. Alla fine la signora X tornerà a casa portando con sé gli stessi cocenti dubbi sui sentimenti del marito, mal dissimulati dietro la maschera di una verbosa aggressività e di un'illusoria autogratificazione che ella ostenta nei confronti dell'antica nemica. Bastano questi pochi cenni per capire come *Den Starkare* sia solo un lontano modello del dramma o'neilliano, preso a prestito come prototipo dal punto di vista dell'impianto strutturale per la sua folgorante brevità e per l'uso del dominante soliloquio di uno dei due protagonisti. La signorina Y, comunque, a differenza di Alfred, è concretamente coinvolta in scena. La signora X porta la sua battaglia di fronte a lei, seduta al medesimo tavolino, dal quale si scosterà solo per andarsene. La signorina Y, benché resti in silenzio (c'è solo un momento in cui ella *finge* di voler parlare), mostra chiaramente il suo coinvolgimento all'azione scenica, attraverso una concatenazione di reazioni mimiche e gestuali che teatralmente assumono la medesima configurazione di un codice espressivo, allo stesso modo significan-

te come lo è il linguaggio che parla la sua interlocutrice. La signorina Y - si legge tra le didascalie sparse nel corso dello svolgimento drammatico di *Den Starkare* - ascolta con aria sprezzante, guarda ironica al di sopra del giornale, scoppia a ridere, guarda curiosamente la signora X, eccetera eccetera, giungendo anche a tradire un gesto di paura quando la sua avversaria tira contro di lei con la pistola a turacciolo del suo figlioletto Eskil.

Nulla di ciò accade in *Before Breakfast* dove i due protagonisti sono isolati l'uno dall'altro in maniera pressoché totale. Alfred non si mostra mai in scena, non risponde mai con un qualche segnale che suggerisca la pur minima reazione ai discorsi prorompenti della moglie.

E il monologo della signora Rowland scorre liberamente dall'inizio alla fine e le sue ragioni non sono tanto quelle del cuore, quanto ragioni più mondane, terra terra, di natura più che altro economica. Il tradimento di Alfred la ferisce nel suo piccolo orgoglio di donna emarginata, che tenta di far valere l'unico suo diritto per costringere il marito a vivere con lei quell'inferno quotidiano che possiamo immaginare: la signora Rowland non intende concedere il divorzio al marito non perché ella lo ami, ma puramente per vendicarsi di quella vita pessima a cui egli l'ha trascinato. Ma questo è solamente il suo punto di vista, il modo in cui ella crede di filtrare giustamente la sua realtà, mentre non capisce affatto che la realtà di Alfred è profondamente distante dalla sua. Tale è l'allontanamento tra i due che non esiste tra di loro alcuna reazione reciproca, né esistenziale né tantomeno sul piano dei sentimenti. Alfred non è intrigato in nessun modo da quanto dice la signora Rowland, perché la sua storia con lei e anche con l'amante non possono impedire il suo suicidio che egli compie con ferma coscienza, preparato nelle fasi e nei tempi drammatici che egli fissa per sé e che sono indifferenti e opposti ai tempi drammatici sui quali si articola l'invadente soliloquio della signora Rowland.

Altresì, solo all'apparenza *Ile* potrebbe figurarsi come una esemplare storia strindberghiana di due anime lacerate da un irreducibile conflitto di marito e moglie e che si chiude, al contrario di *Fadren*, con la tragica sconfitta del partner femminile. Il dramma ci presenta la fragile Annie Keeney, una dolce anima di puritana, sposata al capitano di una baleniera, che lei ha voluto seguire in un suo viaggio di caccia, nonostante il mare sia quel mondo invivibile dal quale ella subirà la più terribile delle punizioni. Il capitano Keeney è un uomo di una durezza spietata e dominato da uno

sconfinato orgoglio: di fronte all'aggravarsi dello stato mentale della moglie, ormai al culmine della sopportazione per la lunga e forzata permanenza in mare, decide di lasciarla impazzire piuttosto che rinunciare ad inseguire le balene, avvistate oltre i ghiacci che si stanno rompendo.

Possiamo suddividere le strutture fondamentali di *Ile* in due storie narrative che formano altrettanti blocchi paralleli, anche se molto vicini e a volte intrecciati l'uno all'altro, e cioè: da una parte troviamo le due polarità contrapposte del capitano Keeney e di sua moglie e, dall'altra, lo stesso capitano e il suo equipaggio. Quanto al rapporto tra capitano e marinai, si può avanzare che esso assuma un'importanza secondaria rispetto all'enuclearsi dei rapporti intersoggettivi che intercorrono tra Keeney e Annie, di ben altro spessore drammaturgico. Questi ultimi, anche se attraverso il breve sviluppo di una logica teatrale caratteristica dell'atto unico, risultano estremamente interessanti ai fini del nostro discorso, volto a verificare l'ascendenza ibseniana sulla poetica di O'Neill, per il modo in cui si configura la problematica uomodonna, che è già centrale in un testo come *Ile*.

L'episodio più esplosivo del dramma si definisce nella breve sequenza dell'ammutamento e costituisce anche l'unica azione forte, ma solo progettuamente decisiva di *Ile*. L'episodio è troppo congestionato nei suoi tempi di svolgimento e la sua soluzione, del tutto inaspettata, sembra poco verosimile, data la gravità delle circostanze reali. Che l'unica azione in grado di imporre una svolta decisiva al corso del dramma trascorra in tempi così riduttivi e si concluda in maniera illogica vuol dire che il senso di *Ile* sta sicuramente altrove.

Ben più significativi risultano essere i processi verbali e i comportamenti che si danno tra il capitano Keeney e Annie. Keeney si impone per l'intera prima parte del dramma, giusto fino all'episodio della rivolta, come il portavoce di una somma di valori ben radicati in un mondo puritano tardo ottocento. Corre appena la necessità di accennare che la vicenda si svolge nel pomeriggio di una giornata del 1895 e sappiamo che Keeney è il primo baleniere di Homeport, un angolo del New England che idealmente dovrebbe racchiudere i suoi retaggi culturali più rappresentativi, come appunto l'ideologia del *self-made man*, che ha spinto Keeney a realizzarsi socialmente. Ora, nel suo orgoglio smisurato, egli può ben vantarsi di essere diventato il più importante cittadino di Homeport. Ma, stranamente, Keeney non sembra poi adeguarsi in tutto e per tutto ai modelli culturali di quel mondo dal quale proviene, per

il fatto che nella sua mentalità l'ideologia del successo non comprende quella altrettanto importante della ricchezza che, nel ragionamento puritano e calvinista, è ad essa direttamente consonante. Più volte Keeney parla del danaro con disprezzo e ciò viene in luce fin dalle prime battute di quel confronto tra Keeney e sua moglie, intorno al quale ruota il vero discorso drammatico di *Ile*. Se non è il danaro a trattene- re Keeney tra i mari ghiacciati del nord, non lo è di certo lo scopo della sua caccia che non può affatto portarsi sul medesimo piano della ricerca del melvilliano Achab, forte di ben altri sostegni ideali.

In sostanza, la sua ferma decisione di restare tra i ghiacci polari per far olio a tutti i costi, appare, almeno agli occhi di Annie, assurda e ingiustificabile. Sono due anni che la nave di Keeney è in viaggio e ora nulla impedisce più il suo ritorno se non quella sua irriducibile ostinazione: i ghiacci verso sud si sono rotti da tempo e l'acqua è libera; dunque, egli può far rotta verso casa. Ma Keeney è nulla se non torna, come ad ogni suo viaggio, con le stive cariche di olio. La signora Keeney non può certo capire, dal suo punto di vista, le motivazioni del marito, distante com'è dal suo mondo. Annie sbaglia a cercare un confronto ad armi pari col marito, ad accusarlo di brutalità senza capirne le circostanze, e a ritenerlo responsabile del suo provvisorio stato mentale, ai limiti della pazzia. Sostenendosi con tutta la violenza verbale di cui è capace e spingendo la sua volontà a resistergli anche fisicamente, Annie non può incidere affatto sulla determinazione del marito. La chiusura della prima parte del dramma spetta dunque al capitano, ancora ben saldo nelle sue certezze, per nulla disposto a cedere di fronte ad un attacco diretto della sua donna, che tenterebbe, ai suoi occhi, di far crollare la sua ideologia, il suo modo di porsi di fronte al mondo. Ma la signora Keeney non mostra affatto di volersi ritirare come le converrebbe, giusto da buona donnina, acquiescente e rispettosa della volontà del marito. Anzi, per la prima volta nel corso del dramma, ella pare riaversi dal suo stato angoscioso facendo appello proprio alla sua fragilità femminile, difendendo di fronte al marito quel suo piccolo e insignificante mondo domestico dal quale Annie saprà prendere quella forza necessaria per convincere il capitano ad invertire la sua rotta. I ruoli, a questo punto, sembrano rovesciarsi: è lei spesso a gestire i frammenti dei dialoghi che seguono, a porre le domande, a inquisire nei risvolti della loro vita privata di marito e moglie, da cui emerge l'amarezza e la disillusione di Annie per una vita spesa nella solitudine e nell'attesa di un uomo

che ben pochi affetti ha saputo dedicarle. Giocando sui sentimenti, Annie sa far rientrare nei suoi discorsi tutto un passato che il capitano non è in grado di rimuovere, così a caldo, ma ne viene coinvolto fino al punto di decidere per il ritorno (anche se da ultimo Keeney cambierà bruscamente le sue intenzioni).

Vale la pena di seguire alcuni momenti di questa seconda parte del dramma che racchiude i contenuti più interessanti e dove l'eco del mondo ibseniano si fa più distintamente sentire. Il primo dato che viene in luce è il fatto che non è il mare ad assumere la centralità degli avvenimenti di *Ile*, visto che è del tutto accidentale l'avvistamento delle balene, per cui Keeney può infine proseguire per la sua strada. E, d'altra parte, non si può pensare che *Ile* sia proponibile come modello di un mondo diverso, alternativo rispetto al terrestre universo puritano. *Ile* è, prima di tutto, la riproduzione di una vicenda in cui sono coinvolte due anime calate in una situazione che è giunta al suo epilogo, e da cui è possibile tirare le somme di una relazione sentimentale il cui percorso è alquanto complesso, pur ruotando sostanzialmente in un doppio registro di amore-odio. Tra David e Annie non si dà una ruolizzazione di taglio netto in cui sia possibile ricavare più semplicemente una storia di un unico segno e cioè di uno spietato conflitto di due opposte individualità inchiodate alla loro reciproca avversione.

Dietro al crescendo delle accuse di Annie si profila l'emersione di quel suo mondo piccolo borghese andato in frantumi, ma nei suoi discorsi non c'è tanto scherno o cattiveria, quanto invece un senso di amarezza per le tragiche disillusioni a cui Annie è andata incontro nella sua vita coniugale. La più commovente e la più incisiva riguarda appunto l'immagine di Keeney che Annie, infantilmente, aveva troppo idealizzato fin dall'inizio della loro relazione: «Oh, lo so che non è colpa tua David. Ma vedi, forse sognavo degli antichi vichinghi dei libri delle favole, e pensavo che tu fossi uno di loro».

Annie non si scaglia a colpire il marito come il responsabile della sua sorte, ma è la falsa immagine dei Vichinghi che l'aveva illusa il centro del suo riferimento. Benché esasperata, Annie parla ancora di quel mondo fantastico che ora ella ha vissuto, invece, in tutta la sua reale spietatezza. Ma il sogno di Annie si è frantumato anche per altri motivi esistenziali non meno assoluti: e sono altre le ragioni, queste, che contribuiscono significativamente a capire a fondo il peso della sua crisi, e cioè la sua mancata realizzazione di moglie e di madre. Annie recupera l'immagine dei Vichin-

ghi dai suoi vecchi libri di favole e quindi il riferimento va a quanto di puro e di eroico possa esprimere una storia per adolescenti, ma può sorgere il dubbio che quell'immagine così decisiva porti con sé una qualche memoria ibseniana, laddove nel *Costruttore Solness* si parla con altrettanta nostalgia di quegli antichi guerrieri che popolano le saghe nordiche. Anche se il modello a cui si riferisce Solness è di ben altro realismo rispetto alla mitizzante immagine della signora Keeney, perché di ben altri Vichinghi si parla in Ibsen, ciò non vuol dire che O'Neill non possa aver compiuto un primo saccheggio letterario per poi sapientemente trasformarlo secondo i suoi propri scopi. Non è il caso di insistere su questo punto, basti considerarlo come un primo segnale che ci aiuterà a scoprire ben altre coincidenze. La prima, sicuramente, riguarda il personaggio di Annie che per più ragioni rientra in quel sistema sociologico ibseniano dove si accolgono storie simili di donne non realizzate, perché non hanno figli, non hanno cioè un ruolo in cui possa rinotersi una funzione sociale che dia loro dignità e autonomia, non siano consacrate dal ruolo creativo di madri, vincolate come sono a vivere in un universo dominato dalla figura maschile.

Annie, relegata al fondo dei pensieri di Keeney, non può che comportarsi, in certi momenti, come una vittima ibseniana, costretta a difendersi a costo di usare metodi sconvenienti: nel corso della vicenda di *Ile* scopriamo che Annie che origlia più volte alla porta socchiusa della cabina del marito, per scoprire i segreti del capitano, per carpire brandelli dei discorsi che il marito conduce separatamente con i suoi marinai. Questa, per Annie, è l'unica triste opportunità che le si presenti per penetrare i pensieri, le decisioni di quel mondo dal quale ella è esclusa, ma che ha il potere di decidere della sua sorte. E qui non si tratta solo più di evenienze casuali: da *Spettri* a *Rosmersholm* al *John Gabriel Borkman*, come ha dimostrato una recentissima linea critica che ha indagato a fondo i meccanismi un pò diabolici che rientrano nell'agire di vari personaggi ibseniani, l'abitudine ad origliare attraverso porte socchiusse o dietro ai tendaggi, diventa in Ibsen un vero e proprio sistema di strutturazione drammatica. In *Spettri*, ad esempio, può accadere che quel medesimo sistema funzioni addirittura come molla interpretativa del testo e sia la vera chiave che ci introduce nell'inquietante universo ibseniano. E quella cabina chiusa e soffocante, dove si consuma il dramma di Annie, è nient'altro che una copia del salotto di Ibsen, luogo privilegiato e spazio principe dove si confrontano i protagonisti dei suoi drammi. In

quella stessa cabina si compie infine il destino di Annie: nell'ultima immagine del dramma ella è sorpresa, completamente pazza, a suonare follemente, stonando, un inno sacro.

Se morte psichica e morte fisica possono, almeno in teatro, coincidere, allora Annie è un pò la copia di un'Hedda Gabler che va a suicidarsi in un salottino ben più lussuoso, ma non prima di aver suonato un brano al pianoforte, simbolo questo, come per Annie, del suo piccolo universo che ella gelosamente custodisce. Anche per questa circostanza non si possono ovviamente approfondire le implicazioni che verrebbero in luce confrontando in maniera più estesa il breve testo di O'Neill con il più compiuto dramma di Ibsen.

C'è, d'altra parte, qualcosa di molto interessante da dire, questa volta sul versante del protagonista maschile di *Ile*. Keeney, senza troppe forzature, ci suggerisce l'immagine di un Borkman recluso in quel quadrato che sta sopra la cabina di Annie. Questo ci viene suggerito fin dall'inizio del dramma dalle parole del Dispensiere, il primo personaggio che compare in scena: «Sta lassù a passeggiare avanti e indietro come se non vedesse nessuno... Sta a contemplare il ghiaccio verso nord». Annie entrerà in scena solo successivamente, ma possiamo immaginare che ella sia costretta a sentire di continuo quei passi sopra la sua testa, scanditi in un terribile silenzio. Nel qual caso la sua reazione non avrebbe forse miglior risposta di quelle battute pronunciate dalla signora Borkman quando, giusto nel primo atto, dialoga con Ella: «Ah, dover sempre sentire quei suoi passi, qui sopra, ogni giorno, dalla mattina presto fin nel cuore della notte, su e giù, e sentirli rimbombare qui sotto, uno dopo l'altro [...] qualche volta mi pare di avere, lassù, un lupo, un lupo ammalato e chiuso in gabbia, giusto sopra la mia testa! [...] Senza un attimo di requie, su e giù!». Si tratta di una pregnante metafora che calza bene anche per Keeney, il grande lupo di mare chiuso nella gabbia gelata dei mari del nord da oltre due anni. E quella superficie ghiacciata che egli contempla, dura come crosta terrestre, è un pò come la cima della montagna di cui parla il visionario Borkman, dove sono celati quei tesori che sono la sua unica ragione di vita. Keeney è certamente una copia diluita del prodotto ibseniano anche a causa delle sue insicurezze, dei suoi ripensamenti continui, e il volgare olio che egli ricaverà dalla sua caccia è forse nulla rispetto a quel «regno profondo, immenso e senza fine» che Borkman vuol portare alla luce. Ma, entrambi sono uomini dello stesso stampo, spinti da una medesima volontà di poten-

za a produrre, a creare, pur se essi devono costellare il loro cammino di cadaveri. Ed è la donna che per prima si trova ad incrociare la loro strada, è lei che sembra impedire la realizzazione dei fulgidi destini maschili.

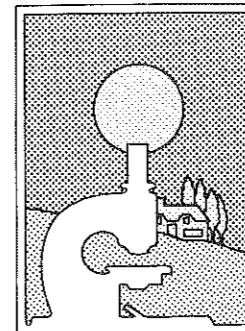
C'è un'ultima pregnante immagine che vale la pena di riprendere dai due testi. Dice Borkman, ad un certo punto della sua conversazione con Foldal: «Oh queste donne, queste femmine! Non fanno che guastare a uno la vita, che distruggerla! Sono loro che rovinano il nostro destino, il nostro cammino, la nostra marcia trionfale verso la vittoria!» In O'Neill, la stessa dura incriminazione è spinta anche più in là, poiché qui si tratta anche di un confronto diretto. È il momento in cui l'insensibilità del capitano Keeney esplode in pura violenza ed egli giunge, anche se per un solo attimo, ad aggredire fisicamente la moglie. Come se avesse scorto in lei, d'improvviso, qualcosa di maligno, di satanico che tenti di soggiogarlo, Keeney, istintivamente, non sembra neanche più riconoscere Annie. La chiama seccamente «woman» e si produce in un'accanita accusa di un puritano che si scagli contro la peccatrice: «Non devi immischiarti negli affari degli uomini,

cercando di indebolirli [...] Io devo dimostrare di essere un uomo!».

O'Neill sembra aver condotto un vero e proprio studio sull'opera di Ibsen ed ha saputo trarre, massimamente, quelle istanze tematiche ed espressive che in certa misura il breve dramma di *Ile* ci ha dimostrato. Ma egli ha anche saputo staccarsi dal suo grande maestro quando l'ha ritenuto opportuno, quando cioè egli ha inteso dimostrare a fondo la sua autonomia creativa. Sul piano più generale della strutturazione drammaturgica, non c'è affatto identità tra quanto si intende per tecnica ibseniana, laddove il presente è puramente lo specchio sul quale affiorano e scivolano le storie dei protagonisti, già definite dal peso prepotente del loro passato. In *Ile*, al contrario, si dà un'azione al presente, che è decisiva. Il capitano Keeney, quella copia borkmaniana sbiadita, compie infine un atto di volontà con ritrovata coscienza e determinazione. La sua scelta di proseguire nella caccia ricomponе altresì la sua identità contaminata da un processo emozionale in cui egli viene coinvolto fino alla soglia della stretta finale del dramma. E il suo gesto produce una svolta reale, in quel presente dove solo si dà un'azione teatral-

mente significativa.

La lunga ombra ibseniana si riflette ben oltre le prime fasi sperimentali del teatro o'neilliano. Anche se solo per accenni, conviene almeno segnalare, tra i testi drammatici più compiuti che appartengono alla maturità dell'autore americano, *Mourning becomes Electra* (1931) e *Strange Interlude* (1928). Quanto al primo, i meccanismi della processualità drammatica ibseniana risultano essere gli stessi che abbiamo cercato di far emergere a proposito di *Ile*. Quanto al secondo, da una parte è palmare il riferimento agli *Spettri* dell'*ereditarietà*, ed è altresì facile scoprire come, in realtà, il personaggio di Marsden non sia altro che un anagramma dell'ibseniano Pastore Manders. Dall'altra parte, *Strange Interlude* segue, portandola all'asperazione, quello stesso modello di tecnica analitica ibseniana. Senonché, nel dramma di O'Neill, la partitura dialogica è continuamente franta dall'emersione di una conflittualità psicologica che irrompe ripetutamente sulla scena, la interrompe continuamente nel suo farsi; il monologare ossessivo dei protagonisti produce un vero e proprio scardinamento dell'ordine strutturale su cui si fonda la drammaturgia naturalistica.



L'A.I.R.C. è una libera Associazione nata con l'intento di raccogliere fondi per finanziare le ricerche e gli studi sul cancro.

In 25 anni è diventata, per entità, la terza forza nazionale nel supporto alla ricerca oncologica grazie al costante aiuto dei Soci che con le proprie quote associative sono la principale fonte di proventi.

Il problema cancro rappresenta per il mondo d'oggi una tra le più impellenti sfide per l'umanità. Riteniamo che la prospettiva di una risposta a breve o medio termine sia possibile solo con il coordinamento e l'incentivazione di tutti i progetti di ricerca finalizzati alla comprensione dei più intimi meccanismi biologici del cancro con particolare riferimento alle ricerche che riguardano lo studio delle cause dei tumori e lo studio della crescita delle cellule tumorali.

Anche se sembra un approccio lontano dalla drammaticità di ogni singolo caso è ormai acquisito che proprio sulla base dei risultati di tale ricerca è possibile ottenere modesti, ma continui e significativi progressi nelle terapie dei tumori (si pensi alle leucemie e ai tumori della mammella).

Il Comitato Piemonte Valle d'Aosta in oltre 10 anni di attività ha portato avanti importanti progetti che hanno trovato un riscontro nella pubblicazione sulle più autorevoli riviste internazionali e oltre 20 giovani stanno studiando in Istituti esteri con borse di studio dell'Associazione.

Desideriamo continuare su tale strada per arrivare sempre più vicini all'obiettivo prefisso: la sconfitta definitiva del cancro e per questo abbiamo bisogno dell'appoggio continuo dei Soci.

Grazie.



L'AREA - Associazione Regionale Amici degli Handicappati - è stata costituita in Torino nel 1982 per operare senza fini di lucro a favore dei disabili. Ha ottenuto in data 23 febbraio 1989 il riconoscimento della Regione Piemonte.

L'AREA affianca e sorregge l'attività di altre Associazioni ed Enti pubblici e privati che operano in vari settori a favore dei disabili, promuove iniziative culturali, convegni, tavole rotonde, per sensibilizzare in tal senso l'opinione pubblica.

L'AREA è il punto d'incontro in cui confluiscono diverse risorse: i soci con sostegni finanziari e capacità professionali, i tecnici con l'espressione di diversi saperi e competenze nel campo dell'handicap, i volontari con un importante patrimonio di disponibilità e capacità.

L'AREA agisce in diversi campi.

Nel settore di servizio sociale, partendo dall'analisi dei bisogni dei portatori di handicap, contribuisce a cercare con loro una risposta. Gli interventi tempestivi e concreti sono articolati su un progetto atto a favorire un cambiamento della situazione, anche minimo ma sempre significativo.

Le attività di laboratorio offrono a ragazzi disabili la possibilità di acquisire o migliorare abilità specifiche, confrontarsi con se stessi, i propri limiti e soprattutto le proprie potenzialità. I laboratori finora attivati sono di improvvisazione teatrale, di espressività artistica nel campo del disegno e della manipolazione di materiali vari, di cucina per favorire l'autonomia personale.

L'AREA offre inoltre agli operatori interessati la possibilità di accedere al "Centro di Documentazione Informatica ed Handicap", che comprende un'ampia ed articolata raccolta di software didattico, una banca dati e promuove la ricerca sulle potenzialità dello strumento informatico per soggetti disabili.

L'AREA offre nel campo scolastico la sua collaborazione alle scuole sulla base di progetti per l'integrazione dei disabili, eroga borse di studio per portatori di handicap e per operatori del settore.

L'AREA ha sviluppato un servizio domiciliare di volontariato atto a consentire a persone isolate di stabilire o riallacciare una rete di relazioni umane in grado di sostenerle nel vivere quotidiano. I volontari sono aiutati a svolgere il loro compito attraverso corsi di preparazione e gruppi di formazione condotti da esperti, che li seguono per tutto il periodo in cui prestano la loro opera.

Corso Regina Margherita 55 10124 Torino Tel. 83 76 42

SETTIMANALE DELL'AREA METROPOLITANA

Corriere di Torino e della Provincia

FONDATA
NEL 1952

Il settimanale dello spettacolo e dell'arte

**in edicola
al sabato**

**Direzione e Redazione: Corso Novara 125 - 10154
Torino - Telefono 011/ 85.18.18 - Fax 2482118**