

O'NEILL E IL DRAMMA DELL'ANIMA AMERICANA

Come le rassegne storiche del Downer¹ e del Gagey² ampiamente documentano, di un vero teatro americano non si può parlare prima del Novecento, mentre già agli inizi del secolo scorso il contributo statunitense alla narrativa e alla poesia anglosassone era spiccato e giungeva in un cinquantennio, per dirla col Matthiessen³, a una fioritura da « Rinascimento ». Il fenomeno è quanto mai comprensibile se si accetta l'idea di una posteriorità cronologica del teatro alle altre forme letterarie: Eschilo venne dopo Omero, Calderon dopo il Cid, e Chaucer, Langland e Spenser precedettero Shakespeare. D'altra parte, se l'Ottocento americano non ebbe un O'Neill, un Thornton Wilder, uno Sherwood, un Odets o un Arthur Miller, bisogna ricordare con la Rourke⁴ che il folklore vi germogliava già in forme d'arte popolare improntate a una teatralità comica non lontana dal rito e dal mito — si pensi al *minstrel show*, al *revival* religioso, al comizio elettorale. Il *minstrel show*, un dialogo comico alternato al canto corale da un gruppo di autori improvvisati che per l'occasione si « mascherano » imbrattandosi la faccia di nero, è una specie di atellana negra trasmessa ai bianchi, e *revival* e comizio sono (o erano) espressioni di eloquenza drammatica. Il Fergusson⁵ condivide con la scuola antropologica di Cambridge l'idea che origine ed essenza dello spettacolo teatrale siano da ricercarsi in una azione rituale che è in pari tempo, e appunto perché drammatica, mitopoetica; idea sostenuta dal Reinhardt, dal MacGowan di *The Theatre of Tomorrow*⁶, e prima di loro e di O'Neill⁷ dal Nietzsche di *Nascita*

¹ ALAN S. DOWNER, *Fifty Years of American Drama*, Chicago 1951.

² EDMOND M. GAGEY, *Revolution in American Drama*, New York 1948; trad. ital. *Il teatro in America, 1900-1950*, Roma 1954.

³ FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York 1941; trad. ital. *Rinascimento americano*, Torino 1954.

⁴ CONSTANCE ROURKE, *American Humor*, New York 1931.

⁵ FRANCIS FERGUSSON, *The Idea of a Theater*, New York 1949.

⁶ KENNETH MAC GOWAN, *The Theatre of Tomorrow*, New York 1921, citato da EDWIN A. ENGEL nella sua monografia o'neilliana, pagg. 68-74.

⁷ Vedi EDWIN A. ENGEL, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, Cambridge Mass. 1953, parte II (*Dream and Drunkenness*), cap. 1 (*The Theatre of Tomorrow*).

della *Tragedia* e dal suo amico-nemico, il Wagner di *Das Kunstwerk der Zukunft*, di *Opern und Drama*, di Bayreuth.

Tutte considerazioni, queste, che possono sembrare marginali quando si tratta di esaminare l'opera di Eugene O'Neill in particolare. Ma siccome O'Neill ha dato finora all'America la sua massima approssimazione a un grande teatro tragico — tanto è vero che i due drammaturghi più interessanti del dopoguerra, cioè Tennessee Williams e Arthur Miller, risalgono direttamente a lui — e siccome il Rinascimento teatrale iniziato dal «Little Theatre» di Chicago nel 1912 e dai «Provincetown Players» nel 1916, con la partecipazione determinante di O'Neill e di Gordon Craig, dovette moltissimo allo stimolo del teatro d'avanguardia europeo, da Ibsen a Strindberg, da Wedekind agli espressionisti, è opportuno rilevare che in America esistevano i presupposti di quello sboccio nell'humus culturale indigeno. L'avvento di un teatro americano, il passaggio dal naturalismo illusionista di Belasco al realismo simbolico di O'Neill, non fu un semplice trapianto, ma un vero e proprio innesto, che non avrebbe potuto fruttificare se non avesse trovato nel tronco nativo una linfa. E del resto, come scordare che quasi tutti i poeti, e molti dei prosatori, ai quali la letteratura americana deve il suo rigoglio hanno manifestato un'intrinseca tendenza al teatro, o perlomeno alla forma drammatica? Melville (precedendo in ciò il James Joyce di *Ulysses*) atteggiò teatralmente la scena corale della ciurma nel capitolo 40 di *Moby Dick*, e Whitman concepì molte delle sue «foglie d'erba» come monologhi recitati da una scena nuda a un pubblico senza fine, allocuzioni sostenute dall'onda della loro stessa foga teatrale; Henry James si provò reiteratamente a fare del teatro, sebbene riuscendovi molto meno di T. S. Eliot, e la poesia di Ezra Pound è una continua sfilata di «maschere». Discutibilissima la concezione teatrale della Gertrude Stein di *Four Saints in Three Acts*, perché l'ipotesi verbale non è specificamente teatro, e debole, perché narcisista e sentimentale, il dramma *A Dream of Love* di William Carlos Williams; mentre *Requiem for a Nun* di Faulkner, per la parte dialogata, è teatro di alta classe, come ha dimostrato Camus adattandola alle scene parigine, e *The*

Trojan Horse di Archibald MacLeish è un ottimo radiodramma lirico. Hemingway non ha concluso gran che quando ha voluto portare sulle scene la tragedia della guerra civile spagnola, ma i suoi racconti e romanzi mostrano evidente, nella secchezza elettrica del dialogato, la struttura drammatica, e *Burning Bright* di Steinbeck (decorosamente recitato dalla compagnia del *Circle in The Square* a New York nel 1952) si sostiene benissimo, mentre *Him* di E. E. Cummings ha pregi tali da indurre un critico esigente come il Fergusson⁸ a tributargli un elogio. Molte liriche di Robert Frost sono teatro essenziale, cioè dialogo puro che svolge o sottintende un'azione drammatica: così *The Mountain*, *The Death of the Hired Man*, *The Code*, *Snow*, *The Fear*, *The Witch of Coös*, *Home Burial*, *A Hundred Collars*, tutti componimenti anche più dinamicamente teatrali degli idilli di Teocrito; e — a parte gli esperimenti teatrali di un Dreiser e di un Dos Passos — non è un caso la predilezione di William Saroyan per il palcoscenico. Infine, anche il più intellettualmente introspettivo dei lirici americani, Wallace Stevens, volle esprimersi teatralmente fin dagli anni della prima guerra mondiale con *Three Travellers Watch a Sunrise* e *Carlos Among the Candles* — due tentativi tutt'altro che spregevoli, nel loro genere raffinato, come dimostra il fatto che i *Provincetown Players* ne portarono uno sulla scena. — Anche chi ritenga, col razionalista Winters⁹, che il teatro sia una forma d'arte spuria, troverà impossibile negarne la vitalità, l'azione fecondatrice — che è quanto dire la validità.

E proprio per questo, senza l'apporto di O'Neill apparirebbe assai più vuoto, non solo il palcoscenico americano, (e mondiale), ma tutto il paesaggio poetico del Nuovo Mondo. Legato fin che si vuole ai precedenti europei, tanto da poter essere considerato un autentico espressionista o perlomeno uno strindberghiano, l'oriundo irlandese ha attinto in definitiva la sua ispirazione all'humus americano, ha immerso i suoi personaggi nel clima americano, ha dato voce al dramma dell'anima americana. Ed è senz'altro possibile lumeggia-

⁸ FRANCIS FERGUSSON, *Eugene O'Neill* (1930), ristampato in *Literary Opinion in America* di MORRIS DAWKIN ZABELL, New York 1951.

⁹ YVOR WINTERS, « Problems for the modern critic of literature », in *Hudson Review*, autunno 1956.

re questo aspetto fondamentale dell'arte sua in modo più decisivo di quanto abbia fatto l'Engel¹⁰ nella sua ponderata monografia. Molti, come osserva il Gagey¹¹, i contributi tecnici di O'Neill all'arte scenica, ma essi, precisa opportunamente l'Engel, trovano un addentellato nel teatro d'avanguardia europeo, Yeats non escluso. Meglio vale rilevare come l'adozione delle tecniche sperimentali europee sia servita a O'Neill per articolare i temi nativi — non diversamente da quanto è accaduto a un Faulkner, che assimilando la tecnica joyciana dello « stream of consciousness » ha ritrovato il contatto con la tradizione puritana di Hawthorne e Melville, per ambientarla nel suo mitico Sud. E Joyce (sia detto di passata) non è rimasto senza influsso sull'autore di *Strange Interlude*; ma né O'Neill né Faulkner sono « cavalli di ritorno » per l'Europa. La stessa inquietudine sperimentatrice dell'autore di *Hairy Ape*, *Lazarus Laughed*, *Anna Christie* e *Days Without End* è un dato americano.

Affermare l'essenza americana dell'opera di O'Neill non significa subordinare la poesia a un angusto criterio locale o etnico, ma rendersi conto della sua autenticità, considerando come le tecniche acquisite abbiano agito in senso liberatore sulla fantasia drammatica di lui e di quanti hanno affiancato o continuato la sua ricerca. Essere americani in letteratura, dopo Melville, Hawthorne e Whitman, dopo James, Eliot e Pound, dopo Faulkner e O'Neill, è ben altra cosa dal chiudersi nei confini di una provincia culturale o di un continente geografico; perché l'anima americana coinvolge il problema europeo e ne rimane a sua volta sollecitata. E ricongiungersi a Poe, a Hawthorne, Melville o Whitman non fu per O'Neill semplice questione di lettura, ma conseguenza del suo respirare una tradizione sociale in cui seguitavano ad agire, più o meno latenti, le forze da loro espresse in sede spirituale. Prima ancora che attraverso la letteratura, egli li ritrovò per affinità elettiva nell'archetipo delle situazioni e dei personaggi; fu proprio Nietzsche che lo aiutò a ricordarsi di Whitman, e se Strindberg lo riportò a Melville e Poe, Freud gli servì per recuperare, oltre a un certo aspetto della tragedia greca, la

¹⁰ EDWIN A. ENGEL, *op. cit.*

¹¹ EDMOND M. GAGEY, *op. cit.*, cap. III.

teombra di Hawthorne. Ciò rimane vero anche quando si sia ammesso — come non si può non ammettere — che la psicanalisi sortì pure un effetto negativo sulla creazione o'neilliana, imbrigliandola in schemi intellettualistici che spesso rischiarono di far deviare il dramma dal polo tragico a quello clinico, cioè a uno psicologismo troppo cerebrale da una parte e troppo torbido dall'altra. Sono le riserve avanzabili contro opere come *Dynamo*, *Strange Interlude* e *Mourning Becomes Electra*. Ma il negro Brutus Jones di *Emperor Jones*, che nella foresta ancestrale trova, invece della via di salvezza, l'allucinazione del passato, della colpa, della stregoneria, e quindi la morte, germoglia dallo stesso ceppo del hawthorniano *Young Goodman Brown*, che nella foresta neoinglese scopre una sarabanda di diavoli — la rivelazione del male universale da cui nessuno va esente, la conoscenza di cui Eliot direbbe: « After such knowledge, what forgiveness? ». Nella foresta notturna del peccato si perde Robin Vote di *Nightwood*¹², si perde Percy Munn del warreniano *Night Rider*¹³, uno dei romanzi più validi e più americani di questi ultimi decenni: perché la tensione originaria dell'anima americana, fin dai tempi del calvinista Jonathan Edwards e dell'illuminista pragmatico Benjamin Franklin, sta tutta qui, nell'alternativa drammatica di peccato originale e innocenza, tenebra e fede, storia come incubo, e liberazione dal passato senso religioso del male e costruzione pragmatica del futuro. L'ottimismo proverbiale, la fiducia nel mito della tecnica non è l'unico aspetto dello spirito americano; esso è un Giano, o meglio un continuo dialogo fra pragmatismo illuminista e senso calvinista del peccato e del destino; quindi l'elemento tragico della tradizione americana, sebbene sommerso dal « successo » scientifico, sebbene affidato a dei ribelli o degli isolati, sebbene statisticamente trascurabile, è qualitativamente spiccato, e senza di esso la vera America non

¹² DJUNA BARNES, *Nightwood*, New York 1937.

¹³ ROBERT PENN WARREN, *Night Rider*, New York 1939; inoltre *Dark Woods*, sequenza di liriche composte a Porto Ercole nell'estate 1956 e pubblicate con numerose altre, presso la Random House nel 1957 (*Frontier*). La problematica di Warren è, per certi lati, parallela a quella di O'Neill nonché inserita nella corrente dell'Ottocento americano (Hawthorne). In *World Enough and Time* egli giunge a identificare il peccato originale col fatto stesso dell'esistenza individuale, dell'io a sé stante.

è neppur pensabile. Nelle circostanze della storia più o meno recente, diremmo che il senso della cultura americana è consistito appunto nel tener vivo questo senso tragico che ad ogni civiltà fornisce il suo respiro completo. La notte rimprovera e ravviva il giorno, e la diade Edwards-Franklin si è via via reincarnata in altre coppie di « Dioscuri »: a Cooper fa da riscontro Poe, a Thoreau, Hawthorne, a Emerson, Melville, e Whitman alla Dickinson. L'evoluzionismo darwiniano, dice il Commager in *The American Mind*, porta John Fiske a conclusioni ottimistiche, e Henry Adams (prima di O'Neill) alla disperazione nei riguardi della civiltà; Henry e William James sono fratelli, ma mentre il romanziere è continuamente alle prese col conflitto di civiltà e corruzione, natura ed ethos, peccato ed innocenza, il filosofo annulla le stigmate del peccato originale nella « volontà di credere » che positivizza l'introversione negativa del puritano Henry. Dei poeti fioriti a cavallo fra i due secoli o all'inizio del nuovo, Edwin Arlington Robinson e Robert Frost ripetono quella polarità nell'ambito neoinglese, perché il primo inclina al negativo e il secondo alla fiducia nella natura e nell'uomo, cioè al mito dell'innocenza che non è meno americano di quello del peccato; Eliot e Pound, fratelli di lotta, continuano l'uno la tradizione hawthorniana, l'altro quella illuminista, tanto è vero che Eliot cerca la soluzione dei problemi umani in una rinuncia religiosa, e Pound invece in un'affermazione delle forze creative scolari contro l'Usura, contro la piaga dello sfruttamento; Hemingway e Faulkner hanno entrambi il senso del tragico, ma il primo sente l'uomo come natura e il problema del peccato per lui non si pone neppure, mentre il secondo nutre la sua visione di sottintesi calvinisti, con un irrazionalismo che va a sfociare nel simbolismo manicheo. All'illuminismo di William Carlos Williams si contrappone la tenbra poetica dell'introversito Allen Tate, al candore romantico di William Saroyan il pessimismo esistenziale di Robert Penn Warren, e infine O'Neill rappresenta teatralmente l'istanza del peccato originale contro la fede di Thornton Wilder nel progresso e nell'innocenza. Non si tratta di contrapposizioni astratte, perché la storia americana, seppure arrisa finora dal successo, si è internamente articolata in una serie di

conflitti che, scandendone il ritmo nel tempo, l'hanno fatta oscillare a più riprese fra i due poli così esplicitamente vissuti dai creatori della letteratura statunitense: al successo della rivoluzione fondata sui diritti dell'Uomo, fa da contraltare la colpa di aver distrutto gli indigeni pellirosse; la libertà proclamata da Washington, Jefferson e Jackson si specchia nella tenebra della schiavitù sudista, e la crisi interna della nazione scoppia nella Guerra di Secessione; l'espansione verso Ovest, con la corsa all'oro, alla terra e al petrolio, si rovescia nelle crisi degli anni dopo il 1890, e la Terra Promessa di Franklin comincia a conoscere l'ingiustizia, le febbri sociali, la piaga della guerra oltremare, la Grande Depressione, la responsabilità di una vittoria che le getta il mondo sulle spalle con tutti i suoi problemi. Hiroscima suggella il trionfo delle armi americane e inaugura il regno di una paura senza limiti quale unica garanzia di sicurezza; l'America impara suo malgrado la maledizione della potenza e deve lottare con se stessa per non addormentare la propria libertà; superate tutte le barriere nel campo della tecnica, il suo assillo diventa quello di non perdere la propria anima. E non ci stupisce di constatare che il paradosso Calvino-Rousseau, barbarie e corruzione, peccato e innocenza, si riproduce all'interno della coscienza di ciascuno scrittore rappresentativo, da Melville a James ad O'Neill medesimo. In *Typee* e *Omoo* e *Moby Dick* il mondo innocente della paganità è contrapposto al mondo corrotto della civiltà occidentale, finché *Billy Budd* non giunge a formulare l'antitesi col passaggio dell'eroe innocente dalla nave « Diritti dell'Uomo » alla nave da guerra « Indomitabile » che conosce soltanto il pugno di ferro della legge marziale. Melville, già scettico in *Mardi* circa la sua civiltà illuminista conclude così simbolicamente su una nota di sconforto: l'innocenza è condannata, il sogno americano del nuovo inizio, dionisiacamente cantato da Whitman in *Children of Adam*, crolla sotto una predestinazione di stampo calvinista. Ebbene, che altro ha fatto O'Neill nel suo teatro se non riprendere questa tematica, polarizzandola a volte in due personaggi antitetici come in *The Great God Brown* o *Marco Millions* e a volte rendendola interna a uno solo, come in *Days Without End*? Poiché l'alternativa, con la

sua tensione estrema, è implicita nell'anima americana, gravitando sulla promessa di una Nuova Gerusalemme che i Padri Pellegrini si erano portati con sé a bordo del Mayflower e i Padri Fondatori avevano cercato di realizzare in senso terreno. Gli illuministi americani sono l'altra faccia dei loro avversari calvinisti, come il razionalismo dell'irrazionalismo, e se il mito del « successo » esprime la spinta pratica di una nazione estrovertita, la polemica contro quest'idea risale all'introversione religiosa del New England e serve di critica interna a un popolo che altrimenti potrebbe, se non proprio perdere il senso dei limiti, addormentarsi in un letale isolazionismo compiaciuto, lasciandosi superare dalla storia quando la posta in gioco è ormai troppo grossa.

Ed ecco perché lo spirito americano, irrequieto e nomade per definizione (almeno nella sua recente età eroica), fra i due poli del peccato e dell'innocenza, del passato e del futuro, del destino e della libertà, si mostra alla ricerca perenne della propria identità. Edgar Allan Poe è stato forse il primo a formulare questa ricerca nella mitologia di *William Wilson* o nelle antenate letterarie di « *Bridey Murphy* »: *Morella*, *Ligeia*, *Berenice*. Fra terrore allucinato e deduzione rigorosa, fra mito della metempsicosi e costruzione astratta (*Philosophy of Composition*) o problema poliziesco, il suo problema centrale è proprio quello dell'identità. Melville si trova nella stessa situazione quando fa sfumare l'uno nell'altro Ahab e Fedallah, Isabel e Lucy, Billy e Claggart, pur nella contrapposizione più spinta; Whitman supera la crisi annullando la propria identità in un empito dionisiaco (*Song of Myself*) che assorbe tutto, l'America, il mondo e la natura inanimata, la prostituta, il pazzo e il Cristo. È l'anti-Poe; la Dickinson invece cerca « *ourself behind ourself* », e James pone costantemente i suoi eroi al limite fra due mondi insidiosamente simili e occultamente contrari come quello europeo (il passato, la corruzione) e quello americano (il futuro, l'innocenza) per obbligarli a definire la propria identità in un ambito sociale, storico e spirituale. E O'Neill eredita questa problematica in pieno. William Brown e Dion Anthony, i due amici-nemici di *The Great God Brown*, contrapposti come spirito pragmatico del successo mondano e tormento

dell'anima artistica, sono le due istanze perenni dello spirito americano, la sua faccia diurna e la sua faccia notturna, i due aspetti di una personalità alla ricerca di se stessa; finiscono per risolversi l'uno nell'altro, assumendo Brown la maschera di Dion morto, e riassorbirsi nella Madre Terra: Cybel-Margaret, la donna nelle sue manifestazioni complementari di prostituta e moglie. L'uso delle maschere, da O'Neill teorizzato in *A Memorandum on Masks* come accostamento al teatro tragico greco e a quello orientale, viene da lui risolto ai fini della dissoluzione o sdoppiamento dell'identità, e non già per fissare questa identità dei vari personaggi attraverso lo sviluppo del dramma come avveniva in Eschilo, Sofocle ed Euripide. In loro, la « persona » era il personaggio identico a se stesso, alla sua passione o istanza fondamentale; in lui, assume vita propria e diventa a un certo punto *l'anti-self* yeatsiano, l'ombra o sdoppiamento del personaggio. Si è detto con ragione che la predilezione per l'espedito delle maschere scade talvolta in O'Neill a formula teatrale esteriore, come appunto in *The Great God Brown*; ma — e lo Engel ha il merito di metterlo in risalto — si tratta sempre di un motivo intrinseco alla tematica del nostro autore, non già di un trucco. La maschera, oltre che in *All God's Chillun Got Wings*, dove serve a esprimere simbolicamente l'identità etnica atavica di Jim Harris, che però se ne è staccato protendendosi con tutte le sue forze verso la civiltà dell'ostile mondo bianco (e qui ripete variandola la vicenda di Brutus Jones), compare in altri drammi, ma si risolve in contrapposizione di monologo interiore (*l'aside* elisabettiano!) e battuta esplicita in *Strange Interlude*, *Dynamo* e *Mourning Becomes Electra*, per obiettivarsi invece nella doppia personalità, scenicamente incarnata, di John Loving in *Days Without End*, il *William Wilson* o'neilliano. Esplicita o implicita che sia, la maschera di O'Neill concretizza il dramma poetico dell'identità.

È questo un assillo che Lazzaro risolve con l'effusione dionisiaca intesa a sfondare l'isolamento dell'io e a identificarsi col mondo intero, nel riso che supera morte e vita:

« Tragic is the plight of the tragedian whose only audience is

himself! Life is for each a solitary cell whose walls are mirrors»¹⁴. O'Neill si misurò per tutta la vita con questa «cella solitaria», da buon isolato morale alla Poe e alla Hawthorne, ma credette di aver vinto in *Lazarus Laughed* col verbo di Dioniso; e quando Lazzaro insegna a Caligola che la vittoria sulla paura, sulla morte, sul tempo si ottiene morendo con gioia per ritrovare l'immortalità della polvere e delle stelle, il ciclo dell'«ewige Wiederkunft», non fa che aggiornare il *Song of Myself* whitmaniano in chiave nietzschiana. Un altro whitmaniano — Hart Crane — aveva fatto proprio lo ja-sagen di Nietzsche e cantato l'identificazione di Dioniso con Cristo, in *Lachrymae Christi*. Il coro di *Lazarus* però distrugge ogni problema:

Laugh Laugh!
There is only life!
There is only laughter!
Fear is no more!
Death is dead!

Perché la situazione tragica, se può culminare nell'annullamento dell'identità, nell'effusione estrema, nasce e si sviluppa ed ha un senso soltanto quando sussista una contrapposizione di identità egualmente sorrette da forze o valori incommensurabili. E suscettibili di catarsi. O'Neill smarriva continuamente il senso tragico puro nella declamazione personale (anche questo un tratto whitmaniano e melvillianiano), nell'effusione lirica o nell'isterismo di un'involuta ricerca clinica (*Welded, Strange Interlude*). Ma ritornava sempre al problema centrale dell'identità, anche se l'aveva liberarsene tornando con la morte in grembo alla Madre — il «death-wish» — rimane forse la voce più vera di tanti suoi personaggi. I fratelli Andrew e Robert Mayo, in *Beyond the Horizon*, sono, ancora, due incarnazioni delle tendenze contrapposte insite nello spirito americano: la ricerca del successo materiale e il sogno di uno spazio infinito, l'amore della terra e l'amore del mare. Alla terra gli inquieti ritornano per definirsi, dopo essersi inseguiti invano nei mari del mondo: Andrew Mayo ri-

¹⁴ Inizio di una battuta di Lazzaro nella Scena I, atto II di *Lazarus Laughed*.

pete il marinaio svedese di *The Long Voyage Home* (ispirato probabilmente al personaggio folkloristico Bowleg Bill dei *chanteys* marinari americani), e la più vigorosamente classica delle tragedie o'neilliane, *Desire under the Elms*, fra il patriarca Ephraim Cabot e gli innamorati adulteri, Eben e Abbie, si radica nella terra neoinglese sentita come una forza pagana. In rapporto ad essa questi contadini esistono e sentono di esistere; essa è la certezza, la continuità, il dio Terminus e la dea Cerere. Per questo il marinaio svedese Chris Christopherson, in *Anna Christie*, continua a maledire il mare come un « vecchio demonio » e tenta di impedire il matrimonio della figlia ritrovata con un marinaio irlandese. Il mondo del podere e quello della nave formano una delle contrapposizioni significative di O'Neill, come identità sicura nel tempo e nello spazio rispetto a una ricerca inquieta che non giunge mai a trovarsi, perché il mare è indefinito. Donde il fascino che Conrad esercitò sul nostro autore, e l'atmosfera dei « drammi marini » (tra parentesi, *Heart of Darkness*, con la sua giungla africana palpitante di tamburi, riecheggia nel tamtam di *Emperor Jones*).

Trovare una radice: ecco il dilemma del nomade, e il significato della terra, della donna e della famiglia in O'Neill, che se poté riesprimere una tradizione hawthorniano-melvilliana lo dovette in gran parte alla propria esperienza di vagabondo del mare. Per Hawthorne, Melville, Thoreau, James, la rivolta o l'esilio erano stati un modo di trovare la propria identità fuori della società madre, e anzi in contrapposto ad essa, ma nell'ambito del suo orizzonte potenziale e nella prospettiva privilegiata di chi, avendo vissuto una situazione sociale dall'interno, la inquadra a distanza obbiectivandola dall'esterno. Alla frontiera tra natura e civiltà, o tra peccato e innocenza, o tra America ed Europa, la ricerca dell'identità diventava per loro il paradosso del cercarsi una radice nello sradicamento, nella « landlessness » del Palinuro melvilliano, il marinaio Bulkington. I Dioscuri Andrew e Robert Mayo, proiezione autobiografica di O'Neill, sono anche un autoritratto dell'America più inquieta, quella del « rinascimento » ottocentesco, quella dei « castaways » di Melville, che trovavano un riscontro allegro nella ribellione sbarazzina di Huck

Finn. La famiglia è la prima radice; e in quanto tale è il nucleo germinale della società, nonché il termine di riferimento dell'individuo in seno ad essa e nel grembo del tempo. È rifugio, inizio e completezza; ma è anche dinamica di rapporti fra padre e madre, genitori e figli, fratello e fratello, e alla sua stabilità corrisponde una tensione interna, al suo sospirato senso di continuità l'insidia del tempo sgretolatore. In un certo senso, equivale al mondo provvisorio eppur così legato della nave. La famiglia nel tempo — i Cabot di *Desire under the Elms*, i Mannon di *Mourning Becomes Electra*, i Tyrone-O'Neill di *Long Day's Journey into Night*, che rende manifesta con lo stesso suo titolo l'affinità in questione — è come la nave nel mare, e i suoi problemi sono i problemi fondamentali della società e dell'esistenza. Il tempo che cessa di essere possibilità e diventa incubo, l'incombere del Fato come Moira sofoclea freudianizzata, il trauma del peccato originale che si riflette nella impossibilità di liberarsi dal passato, la lotta contro tempo, peccato e morte, che altro è se non lo sforzo di preservare l'identità della famiglia nel cambiamento: ecco i punti di contatto fra i Mannon di O'Neill, i Pyncheon di Hawthorne e i Sutpen di Faulkner. O'Neill anzi volle rifarsi all'archetipo greco di Sofocle, a ciò stimolato dalla lettura di Freud; ma, come osserva Stark Young¹⁵, si allontanò dal modello per darci un dramma dell'introversione che si consuma in se stessa; e Lavinia Mannon che si ritira per sempre nella casa della sua famiglia spenta chiude il ciclo con un gesto puramente negativo, senza attingere quella catarsi sociale che trasfigura Oreste ed Elettra. Le Furie freudiane di O'Neill non diventano Eumenidi; l'armonia spezzata con la società non si ricostituisce se non nella morte. Ne risulta una tragicità più convulsa di quella del modello classico, anche se in definitiva Freud, nutrito com'è di Bibbia e di tragedia greca, non fu per il drammaturgo americano una semplice sovrapposizione culturale, ma un incentivo a scavare la sua vera tradizione. Il peccato originale di Ezra Mannon, così simile a quello del Colonnello Pyncheon, ritorna nei figli e li distrugge; quello di Edipo si espia in

¹⁵ STARK YOUNG, *American Drama in Production, Mourning Becomes Electra* (1931), rist. in MORTON DAUWEN LABEL, *op. cit.*

lui e non impedisce ai figli di diventare se stessi. I Pyncheon riescono a liberarsi dalla colpa atavica col simbolico matrimonio di Phoebe e Holgrave, che è l'accettazione della storia, la apertura verso il futuro; non così i Mannon.

Certo, l'esperienza culturale di Freud pesò alquanto sulla spontaneità creativa di O'Neill, costringendola sovente in un'armatura di formule, in una deplorabile « spiegazione » di quell'irrazionale che è il peccato di Adamo. Freud servì all'americano per prendere più confidenza con quel mostro, e quindi anche per sterilizzarlo, in certa misura, razionalisticamente. Venendo dopo Freud, O'Neill non è più innocente come Melville. Nina Leeds di *Strange Interlude* è vera solo in quel suo affrontare il tempo attraverso le generazioni, ma molte delle sue vicende emotive e familiari sono volute dallo schema delle identificazioni freudiane. Freud era consentaneo a O'Neill anche perché, come lui, come Warren, e come Poe e Melville o Whitman prima di loro, spezza il mito dell'identità spirituale fissa mostrando chiara la natura dinamicamente plurale dell'io, che si realizza quindi solo a prezzo di trovarsi nell'equilibrio con l'inconscio, o di risommerservirsi. La tragedia espressa dai grandi americani ottocenteschi era sempre stata una tragedia della mente, ma appunto per questo bisogna evitare lo scoglio della macchinosità interpretativa; e l'Engel osserva varie volte come O'Neill non ci sia riuscito, perché Freud fu per lui un tentatore e non soltanto un guida. Sembra comunque ingiusto svalutare O'Neill rispetto a Ibsen nella sua misura in cui svaluta Fergusson¹⁶; la situazione drammatica di O'Neill è autenticamente vissuta, anche se difettosamente sviluppata, e non si risolve mai in puro melodramma o in documento clinico senza altro esito che « narcosi e necrosi » (Engel) senza catarsi. Per O'Neill, come per Pirandello, Sartre e Camus, l'esistenza è il dato primario, irriducibile, e l'emersione dei valori è perlomeno problematica. La catarsi tragica dei greci consisteva nello sprizzare di quella luce dalle lacerazioni estreme della carne; ma per questi moderni la luce è dubbia, e il sangue si placa nella morte senza che il suo grido diventi canto: la « cellula » dell'io chiu-

¹⁶ FRANCIS FERGUSSON, *art. cit.*

so, e cioè alienato dalla società (vedi Arthur Miller)¹⁷, non riesce a realizzarsi, né a tramandare un valore, perché la sua esperienza si risolve incomunicabile in quell'io. Resta la situazione drammatica dell'angoscia, della partita persa a priori contro il tempo, dell'esistenza come *vanitas vanitatum* che pure è un'irriducibile qualcosa, e dunque un infinito potenziale: ma senza scampo. Fra le parole più credibili di O'Neill c'è il monologo finale di Mary Tyrone, la madre spogliata finalmente di ogni sovrastruttura mitica e ridotta alla sua indifesa mortalità di creatura. Sommersa dal tempo, condannata, Mary dialoga con la propria madre, si rifugia nel tempo dell'innocenza, si risogna sposa, rivive a barlumi, fuori del tempo inesorabile che la assedia, il suo intervallo di felicità:

«...I never dreamed Holy Mother would give me such advice! I was really shocked. I said, of course, I would do anything she suggested, but I knew it was simply a waste of time. After I left her, I felt all mixed up, so I went to the shrine and prayed to the Blessed Virgin and found peace again because I knew she heard my prayer and would always love me and see no harm ever come to me so long as I never lost my faith in her... That was in the winter of senior year. Then in the spring something happened to me. Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time»¹⁸.

Né Nina Leeds, né Lavinia Mannon, né Mary Tyrone vincono il tempo. Se lo vincessero, avrebbero una catarsi. Non lo vincono né con l'esuberanza vitale della matriarca, né con l'orgoglio segretamente incestuoso, né con la morfina. Sono delle esistenze distese nel loro ciclo, che dallo sgretolamento assiduo salvano soltanto rotami di memoria. Quando la mente non sa più rimanere a galla nel fiume del tempo, il suo rifugio è la pazzia, la narcosi o la morte. Altra rivelazione O'Neill non ci dà: gli manca un mito collettivo, il suo unico dato sicuro è l'alienazione dell'esistere umano sbalzato fra mondi incompatibili. Così Yank, il fuochista che in *Hairy Ape* rappresenta una brutalità primitiva, quando giunge a contatto di

¹⁷ ARTHUR MILLER, *On Social Plays*, introduzione a *A View from the Bridge* (New York 1955). Cfr. pagine introduttive di Fergusson, *The Idea of a Theater*, cit.

¹⁸ EUGENE O'NEILL, *Long Day's Journey into Night*, Londra 1956 (scritto nel 1940), ultima battuta dell'ultimo atto.

un mondo diverso — quello della classe privilegiata, viziata e malata di noia — perde la sua monolitica innocenza e, di rivolta in rivolta, finisce stritolato fra le braccia di un gorilla allo Zoo. La simbolica dell'alienazione sociale è scenicamente concretata nel contrasto di fuochisti e passeggeri, ventre tenebroso della nave che cova fuoco e mondo luminoso della coperta. Ma il tema del dramma non è marxista; O'Neill porse orecchio alle istanze della rivolta operaia, ma non si ridusse mai come Odets a scrivere propaganda pura dello stampo di *Waiting for Lefty*. Il vero tema di *Hairy Ape* è lo sradicamento umano, l'impossibilità di « appartenere » (*belong*) a un mondo qualsiasi non appena incrinata la purezza brutale dell'istinto dall'intervento perturbatore di un « altro » sociale o intellettuale. La divisione della nave in sala caldaie da una parte e ponte di passeggiata dall'altra esprime una scissura interna della società in proletariato e parassiti, ma più ancora lo spezzarsi dell'anima umana in violenza istintiva e inaridimento intellettuale, e quindi la condizione disperata dell'uomo alla ricerca della propria integrità in un mondo che gliela nega — ossia, un mito del peccato originale come situazione insanabile dell'esistenza. L'alienazione in senso esistenziale (e non soltanto contingente, cioè psichico e sociale) è lo spunto centrale di *All God's Chillun Got Wings*, con quella emblematica divisione della città in coro nero e coro bianco, quell'accanirsi della sposa bianca Ella Downey contro la maschera congolese che simboleggia per lei la razza del marito, e quella vicenda di estrema attrazione ed estrema ripulsione che lo sventurato Jim le ispira. La foresta di *Emperor Jones* è simbolo scenico di alienazione come regresso dalla civiltà ai terrori atavici dell'inconscio, e il mare di *Anna Christie* è alienazione dell'uomo dalla natura; Chris lo apostrofa sempre maledicendolo nel suo pittoresco gergaccio anglosvedese.

Il senso dell'alienazione, il terrore (o attrazione) dell'alterità era centrale anche in Melville. La monomania di Ahab che concentra nella balena bianca tutto il male del mondo, subordinando la propria vita e quella di tutto l'equipaggio alla caccia suicida, riaffiora nel capitano Kearney di *Ile* che sacrifica la felicità della

moglie e le legittime aspirazioni dei suoi provati marinai all'ossessione di cui è schiavo: drizzare la prora sui ghiacci del Nord per riempirsi le stive di olio di balena. Poi ricompare, quella monomania, nel gesto di Ella Downey che trafugge col pugnale l'odiata maschera negra (parlando col suo ufficiale Starbuck, Ahab definiva *Moby Dick* come la « maschera » dell'ignoto ostile da sfondare con tutta la forza del suo odio), e infine trova un altro riscontro o'neilliano nel Reuben Light di *Dynamo*, che uccide nel proprio spirito padre, madre e Dio per divinizzare (in senso materno) una forza cicca come l'elettricità e, alla fine, immolarvisi. Siamo sempre davanti a un'alterità sociale, psichica, fisica o metafisica elevata ad assoluto emotivo, e ne risulta una radicale impotenza a trovare un armonico rapporto con la realtà, la natura, la vita; anche qui (e soprattutto qui) i due autori si danno la mano¹⁹.

Di Melville si parla esplicitamente in *Mourning Becomes Electra*²⁰, benché sotto un aspetto idilliaco; ma O'Neill era melvilliano per aver vissuto da marinaio randagio le situazioni del suo grande predecessore ottocentesco, ivi compresa quella dell'artista ribelle. L'archetipo del viaggio come avventura di conoscenza è melvilliano ed è pure, come s'è visto, o'neilliano; la nave quale metafora dell'universo umano, col suo riscontro nella famiglia, c'è in tutto Melville (*Pierre*

¹⁹ A questo punto non può sfuggire la stretta interdipendenza che unisce il problema della società e il problema metafisico dell'essere nei nostri due autori. Posto l'Essere come assoluta alterità che diventa oggetto di spasmodica ricerca, di infinito odio e segreto amore, l'eroe ribelle si è esiliato dalla società-madre che non gli permetteva di trovare, così com'era, un rapporto con la verità; eppure non cessa di sentire il bisogno di una società autentica che gli dia modo di « essere con gli altri » e quindi « essere con l'Altro » e con se stesso. *L'essere contro* (che potremmo chiamare *againstness*) di Ahab, Ishmael e Yank è soltanto l'aspetto negativo di un desiderio dell'*essercou* (*witiness*). Portare questa crisi al suo punto estremo significava chiarire i termini del problema; ed ecco Miller, profittando della lezione o'neilliana, ricercare la possibilità di un rapporto positivo fra individuo e società perché in questo germina la relazione creativa fra individuo e individuo, e fra uomo e realtà. *L'uomo del ghiaccio*, che compare quando una collettività sta in pura giustapposizione anziché in « witiness », è, sotto l'urna sociale, lo *iceberg* di Melville (v. « *The Berg* »); ed è vinto dagli sposi Proctor che instaurano, nel « crogiolo » della condanna, un rapporto autentico fra loro e quindi con la verità, *contro* la società falsa del momento ma *per* e *con* la civiltà o « witiness-society ». Naturalmente anche il rapporto sociale di *witiness* può alterarsi in idolatria della collettività che priva l'individuo della sua partecipazione responsabile; abbiamo allora un'altra forma di alienazione, uguale e contraria all'isolamento del ribelle melvilliano-o'neilliano.

²⁰ *The Hunted*, atto II.

incluso) e in parecchio O'Neill; l'epopea, o elegia, dei marinai è spunto iniziale di entrambi gli scrittori; la disputa fra illuminismo e calvinismo, che pervade *Mardi*, *Moby Dick* e *Billy Budd*, si riaccende (insieme alla disputa tra artista e società e tra vita e morte) in *The Great God Brown* e anima *Marco Millions*, *Days Without End* e *The Iceman Cometh* sotto forma di spietata critica della realtà americana in rapporto al sogno americano:

... They no longer know what they want this country to be, what they want it to become, where they want it to go. It has lost all meaning for them except as a pig-wallow. And so their lives as citizens have no beginnings, no ends. They have lost the ideal of the Land of the Free. Freedom demands initiative, courage, the need to decide what life must mean to oneself. To them, that is terror. They explain away their spiritual cowardice by whining that the time for individualism is past, when it is their courage to possess their own souls which is dead — and stinking!...

... A new savior must be born who will reveal to us how we can be saved from ourselves, so that we can be free of the past and inherit the future and not perish by it!²¹.

Questo è *Days Without End*, un momento drammaticamente cattolico della «lunga giornata» di O'Neill; la «notte» doveva poi venire nel secondo dopoguerra con *The Iceman Cometh*, dove ogni sogno è dissipato e rimane soltanto la cortezza della morte, nell'allegro bar di Harry Hope. Il riso dionisiaco di Lazzaro si era spento, per cedere il passo all'«uomo del ghiaccio» — la morte morale. Siamo agli antipodi del Wilder di *The Skin of Our Teeth*. Questo pessimismo di O'Neill (che attribuì al suo dramma postbellico un esplicito significato storico) è ancor più radicale di quello di Robert Sherwood, che in *The Petrified Forest* del 1935 aveva incarnato nel gangster Duke Mantee l'ultimo individualista, e nella foresta pietrificata di una località dell'Arizona la morte collettiva della civiltà liberale — per non parlare di Saroyan, che in *The Time of Our Life* riesce ancora a salvare l'illusione concentrando il male nel poliziotto «cattivo» per poi ucciderlo, o di Clifford Odets e

²¹ *Days Without End*, atto III, scena 11.

del suo *Golden Boy*. Ma si tratta di un pessimismo da «Pequod», nel caso di O'Neill, e non già di una protesta sociale che presuma di sanare la piaga con un programma organizzato. Al pari di Melville, egli si era rivolto all'Oriente per cercare la serenità; il Gran Kaan di *Marco Millions* propone questo valore per confutare falsità e febbre di azione e guadagno dell'Occidente, e i Bramini del sogno di *The Encantadas*, l'Oceano Pacifico di *Moby Dick*, come mare delle origini che congiunge Oriente e Occidente, parlavano con la stessa voce. Melville aveva creduto nella paganità incorrotta del suo Eden polinesiano, e quando Quecqueg muore travolto dal destino del «Pequod», o quando Billy Budd, Pagnello innocente, sale impiccato al pennone, è un atto di implicita accusa alla nostra civiltà decadente. O'Neill in fondo rivive il naufragio del «Pequod». Anche per lui il mondo del castello di prua sintetizza la Babele del pianeta cosmopolita: la scena corale dell'inizio di *Hairy Ape*, con la sua pittoresca mescolanza di dialetti e inflessioni, dal tedesco al britannico e al siciliano, dal negro all'irlandese, e col suo tumulto di litigi e sberleffi che soltanto la prepotenza di Yank riesce a placare, è una nuova edizione del capitolo 40 di *Moby Dick*, tanto più significativa se si pensa che proprio quel capitolo fu da Melville steso in forma teatrale con battute e didascalie, per rendere evidente l'intrinseca tendenza della sua narrativa al dramma puro e semplice. È come se Melville si sporgesse nel tempo verso O'Neill. E O'Neill, da parte sua, si riporta verso Melville (oltreché verso Joyce) quando sviluppa gli iniziali nuclei drammatici dei *Drammi Marini* e degli altri atti unici nelle voluminose tragedie di spiccata indole narrativa — che nel resto trovano un precedente illustre in tanto teatro elisabettiano, in particolare lo Shakespeare dei lavori storici e di quelli romantici dell'ultima fase: *Cymbeline*, *Pericles*, *Winter's Tale*. È come se, volendo ritualmente vincere il tempo, il teatro si sforzasse di abbracciarlo nella sua massima estensione, a cicli interi.

A proposito di precedenti elisabettiani, Joseph Wood Krutch²²

²² JOSEPH WOOD KRUTCH, Introduzione a *Nine Plays by Eugene O'Neill*, New York, Random House, s.d. Un consapevole riecheggiamento del linguaggio elisa-

osserva che il drammaturgo americano vi rimane inferiore soltanto in fatto di linguaggio, in lui tanto più povero. Fergusson ed Engel²³ non condividono certo questo entusiasmo del chiaro critico della Columbia University, ma lasciando a parte le loro meditate riserve si può rispondere al Krutch che il senso del linguaggio in O'Neill vive nel gergo (com'è vivo quell'inglese bastardo dei marinai!) e talvolta rasenta punte shakespeariane, come nei cori di *Lazarus Laughed* (quel «Death is dead» può far pensare tra l'altro a John Donne) o nelle effusioni iniziali di Dion Anthony in *The Great God Brown*:

Why am I afraid to dance, I who love music and rhythm and grace and song and laughter? Why am I afraid to live, I who love life and the beauty of flesh and the living colors of earth and sky and sea? Why am I afraid of love, I who love love? Why am I afraid, I who am not afraid? Why must I pretend to scorn in order to pity? Why must I be so ashamed of my strength, so proud of my weakness?²⁴

Se l'orecchio non ci inganna, questo potrebbe essere l'ardore barocco di Romeo; e non è detto con certezza che si tratti di pura eco letteraria, magari a scopo parodistico. Del resto, non è possibile avere un'affinità elettiva per Melville, come indubbiamente la manifestò O'Neill, senza una concomitante sensibilità ad alcune sollecitazioni elisabettiane. Ma O'Neill non poté essere lo Shakespeare americano. Fu forse un Marlowe, con molto di quell'empito cosmico e di quella disperazione, di quella lirica eloquenza che contraddistingue l'autore di *Tamburlaine* o *Dr. Faustus*; e non è poco. Al pari degli elisabettiani, O'Neill sfruttava una tradizione classica per imparare la libertà di movenze, e in questo esperimento novatore partì dalle dimensioni minime (i *Plays of the Sea*) per far saltare in aria l'ingombrante, cadaverica macchina per divertire che era il teatro dei vari Belasco, Sheldon e Fitch. Stabilì così un pre-

betiano nel teatro americano del Novecento è stato attento da Maxwell Anderson, ma con risultati alquanto letterari anche se stilisticamente sostenuti (v. *Winterset*, *Anne of the Thousand Days*, *Barefoot in Athens*).

²³ FRANCIS FERGUSSON, *op. cit.*, e EDWIN ENGEL, *op. cit.*, *Conclusion*.

²⁴ *The Great God Brown*, Prologo.

cedente utilissimo per i successori: il Wilder degli *Sketches* e del *Long Christmas Dinner*, il Saroyan di *My Heart is in the Highlands* e *Across the Board on Tomorrow Morning*, il Tennessee Williams di *Blues*. È bisogna subito aggiungere che questo impegno o'neilliano di buttare all'aria il discorso convenzionale del palcoscenico per ritrovare gli elementi nucleari del dramma corrisponde al tentativo di poeti come gli imaginisti e Pound in particolare, che nell'immagine pura vollero ricuperare l'unità di immaginazione creativa sommersa dalla retorica tardo-ottocentesca. Se le *tankas* giapponesi fornirono un modello agli imaginisti, come le stampe ai pittori dell'impressionismo, si può pensare che i *noh* non siano rimasti senza effetto sui «Provincetown Players». Certo si è che, rinunciando allo «spettacolo» artefatto, O'Neill puntò risolutamente sull'atomo di azione, per ricostruire da questo punto di partenza un teatro che fosse visione, denuncia e rito. Arthur Miller ha ripreso questa tendenza impostando il suo *Death of a Salesman* su basi da *Morality Play* medievale, con Loman-Singleman-Everyman come protagonista. Siamo ben lontani da ogni realismo ingenuo o contraffatto. Lo garanti fin da principio la ricerca o'neilliana degli effetti simbolici e del dramma di atmosfera (anche se questo aprì falle di decadentismo nella sua produzione). Con O'Neill, come nota benissimo il Downer²⁵, la scena ridotta all'essenziale cessa di essere una macchina inerte, o uno sfondo passivo, per partecipare all'azione in quanto simbolo — e il Wilder ne trarrà l'ammaestramento più fertile. Questa animazione simbolica della scena (pur se talvolta il simbolismo di O'Neill si fa troppo premeditato) raggiunge risultati di vera poesia, perché si integra senza sforzo con l'azione e le parole commentandole discretamente, nel dramma postumo autobiografico *Long Day's Journey into Night*. Benché più narrativo che teatrale (non ha un antefatto, una crisi e una soluzione, ossia, come direbbe il Fergusson sulle orme di Aristotele, un *poïema*, un *pathema* e un *mathema*) e dirci addirittura cechoviano, è senza dubbio uno dei drammi più validi di O'Neill, per la delicatezza con cui ha saputo obiettivare i personaggi. Il tema

²⁵ ALAN DOWNER, *op. cit.*, pagg. 64-69.

centrale dell'opera, tutta atmosfericamente fondata sul dialogo, sulle pause e sui sottintesi, è lo sforzo di comprendere la sofferenza e l'irrimediabile velarsi di questa luce sotto l'azione offuscatrice dell'avarizia (Tyrone padre), dell'alcool (Jamie), della morfina (Mary Tyrone, la madre). La casa di campagna dei Tyrone (che in realtà è quella posseduta dagli O'Neill nella New London del 1812) ci appare nell'avvicinarsi delle ore fra giorno e notte, avvolta di nebbia. Questa nebbia trapassata da ululi di sirene, così caratteristica del paesaggio marittimo nordatlantico, è anche la nebbia che minaccia la mente di Mary, e quelle sirene sono un insistente richiamo di morte. Ritorna così un motivo caro al primo O'Neill, quello di *Fog* e poi di *Anna Christie*. L'identità che cerca di salvarsi dalla disgregazione è argomento di tragedia, « patetica » almeno se non « tragica » come vuole il Miller di *On Social Plays*; non è certo melodramma o sentimentalismo elegiaco. L'O'Neill della seconda guerra mondiale aveva aperto gli occhi su tante cose; non poteva più permettersi la retorica, e chiamare a colloquio i suoi morti era per lui anche riconvocare il giovane O'Neill di trent'anni prima, minacciato dalla tisi ma deciso a trovare la sua luce. Volta a volta abbattuto e dionisiaco nei colloqui col padre, Edmund Tyrone è un altro Stephen Dedalus, un artista in boccio che crede nella sofferenza e può quindi uscire dalla rivolta contro i genitori ponendosi in un rapporto di comprensione verso di loro. Quindi, a differenza di Dion Anthony che si chiude nella ribellione sterile, egli si salverà. L'azione apparentemente casuale dei Tyrone che alternamente accendono e spengono la luce elettrica del lampadario (l'avarizia del padre si urta in questo con l'insofferenza dei figli) si riverbera sul piano essenziale dell'azione come contrappunto al tema luce-nebbia-tenebra. La nave della famiglia va verso la nebbia; ma a bordo c'è chi lotta per tenere accesa una luce. Al gesto di Nina Leeds, Lavinia Mannon e Larry Slade verso la morte si sovrappone il gesto di Edmund-Eugene verso la luce.

GLAUCO CAMBON