

## LINEAMENTI DEL TEATRO DI ARTHUR MILLER

I cinque drammi<sup>1</sup> di Arthur Miller scritti nel breve spazio di otto anni, dal '47 al '55, e che sarebbero già sufficienti ad assicurargli un posto di rilievo nella storia del teatro e della letteratura contemporanei, rivelano tutti, da *All My Sons*<sup>2</sup> a *Death of a Salesman*<sup>3</sup> e ai due drammi più recenti, *A Memory of Two Mondays* e *A View From the Bridge*<sup>4</sup>, fino allo stesso *The Crucible*<sup>5</sup>, che pure sembra una divagazione dai temi soliti, un'escursione nel campo della cronaca storica, la naturale tendenza del drammaturgo a portare e discutere sulla scena problemi attuali, concernenti la società moderna.

Tale tendenza si scorge infatti già in *All My Sons*, scritto nell'immediato dopoguerra, che ha tutti i pregi e i difetti dell'opera nata da un impulso incontrollato a polemizzare apertamente sullo sfacelo che un'assurda situazione bellica può provocare in una società di cui la famiglia Keller non è che un singolo, significativo esempio.

L'impegno moralistico è avvertibile dal principio alla fine, e se non si rivelasse come una spontanea conseguenza di un plausibile rancore (non ancora sedato nel Miller) verso gli invisibili responsabili della guerra, riuscirebbe più volte dannoso all'equilibrata strut-

<sup>1</sup> Non prendiamo in considerazione il primissimo dramma del Miller, *The Man Who Had All the Luck* (rappresentato con scarso successo a Broadway nel '44), poiché non venne mai pubblicato.

<sup>2</sup> New York, Reynal and Hitchcock, 1947. Fu rappresentato a Broadway, per la prima volta, il 29 gennaio 1947, e restò sulle scene per 142 rappresentazioni. Fu premiato dal «Drama Critics Club» di New York, come il migliore lavoro teatrale di quella stagione.

<sup>3</sup> New York, Viking Press, 1949. Rappresentato per la prima volta a Broadway, il 10 febbraio 1949, rimase sul palcoscenico per oltre due anni (742 repliche!). In Italia fu messo in scena col titolo, *Morte di un commesso viaggiatore*.

<sup>4</sup> New York, Viking Press, 1955. Rappresentati insieme il 29 settembre 1955 al Coronet Theater di New York, ottennero grandissimo successo, ma non paragonabile a quello ottenuto dal dramma precedente. In Italia, *A View From the Bridge*, venne rappresentato in prima europea (all'Eliseo di Roma) nel gennaio '58, col titolo, *Uno sguardo dal ponte*.

<sup>5</sup> New York, Viking Press, 1953. Fu rappresentato, per la prima volta, il 22 gennaio 1953, al Martin Back Theater di New York e segnò una tappa memorabile per il teatro americano. In Italia fu messo in scena da Luchino Visconti col titolo, *Il crogiuolo*.

tura del dramma. Restando marginale, con una funzione che chiamerei emotiva, non ne offusca che raramente i valori più intrinseci. L'autore ha appena cominciato ad esprimersi nel linguaggio teatrale, e non ha ancora imparato a contenere nei giusti limiti gli accenti accorati del suo sentimentalismo democratico, o a frenare gli impulsi polemici del suo moralismo giovanile.

I motivi del dramma sono semplici, se esaminati nella loro scarsa struttura esteriore: un costruttore di parti d'acropiano, Joe Keller, si è macchiato di omicidio colposo vendendo al Governo pezzi di motore difettosi che hanno causato la morte di ventun piloti; ma è riuscito ad evitare la condanna riversando tutta la responsabilità sul socio ed amico Steve, il quale, soltanto alla fine del dramma, risulterà innocente e libererà i due figli, Annie e George, dal terribile senso di colpa e di vergogna che li aveva trasformati in giudici inflessibili del padre. Ma il suo riscatto morale avrà come conseguenza il suicidio di Joe. Questi infatti, oppresso dal rimorso — per troppo tempo soffocato da un facile compromesso con la propria coscienza — ma, ancor più, non sopportando l'accusa del figlio Chris che ha scoperto la tremenda verità sulla morte del fratello Larry, dato per disperso durante la guerra (e che invece è volontariamente precipitato col suo aereo, dopo aver appreso dai giornali lo scandalo in cui era coinvolto il padre), non vede altra via d'uscita se non il suicidio.

La vicenda, ridotta in questi termini, non si salverebbe da una inevitabile banalità nelle mani di un drammaturgo mediocre. Ma Arthur Miller ha saputo trasformarla in autentica opera d'arte. Tenendo magistralmente i fili dei tenui intrecci di cui è tessuta la storia principale, e lasciando libero gioco a tutti gli elementi psicologici, egli ne ha fatto un documento umanissimo del dopoguerra americano e — in senso più lato — un realistico commento ad una situazione familiare sempre attuale, quella del divario fra genitori e figli.

Analizzando il dramma nella sua interezza — chè lo sviscerare scene e personaggi richiederebbe un discorso più esteso — ci si accorge che esso è formato da due sezioni sovrapposte: una, quella in superficie, che chiamerei tecnica, è costituita dalla vicenda che si evolve gradualmente intorno al protagonista, Joe Keller, e a Kate,

sua moglie, fino a raggiungere il « climax » dell'ultimo atto ove ogni problema ha la sua esemplificazione logica e dove perfino la morte di Joe è accettata come indispensabile e quasi benefica per una giusta « catarsi » della tragedia stessa. L'altra, più profonda, che chiamerei psicologica, è costituita dal substrato moralistico, ed è densa di sottili significati simbolici, a volte fatalistici (come l'episodio dell'albero caduto), ma più spesso accoratamente polemico, fecondi di tutti quegli sviluppi che il Miller darà loro nei drammi successivi e soprattutto in *Death of a Salesman*, di cui *All My Sons* è certamente il primo abbozzo, pur essendo diversissimo di contenuto.

Considerando questa seconda sezione del dramma, che è ovviamente la più importante, appare subito chiaro che il vero protagonista non è Joe Keller, ma il figlio disperso Larry, che mai compare sulla scena, pur essendo vivissimo fra i vivi, quasi il « deus-ex-machina » della tragedia. È lui che alimenta con la sua assenza eterna quella tensione, a volte parossistica, in cui vivono i componenti della famiglia Keller che non sanno e non vogliono rassegnarsi a perdere il barlume di speranza che pur illumina di una luce crudele la loro angosciosa attesa.

Soltanto Chris è convinto della morte del fratello, ed è esasperato dalla situazione quasi grottesca che si è venuta a creare nella sua casa. « It isn't right », egli grida alla madre, « we never took up our lives again. We're like at a railroad station waiting for a train that never comes »<sup>6</sup>. La sua speranza, tuttavia, è stata in lui volontariamente spenta dall'amore per Annie, la fidanzata del fratello disperso, ch'egli vuole sposare. In questo modo egli è escluso dalla morsa in cui è presa Kate, sua madre, il cui travaglio fra una superstiziosa convinzione del ritorno del figlio<sup>7</sup>, cui si abbarbica quasi

<sup>6</sup> *Op. cit.*, atto I.

<sup>7</sup> *Ann*: Why does your heart tell you he's alive?

*Kate*: Because he has to be.

*Ann*: But why, Kate?

*Kate*: Because certain things can never be. Like the sun has to rise, it has to be. That's why there is God. Otherwise anything could happen. But there's God, so certain things can never happen. I would know, Annie — just like I knew the day he (*indicates Chris*) went into that terrible battle. Did he write me? Was it in the papers? No, but that morning I couldn't raise my head off the pillow. Ask Joe. Suddenly, I knew! I knew! And he was nearly killed that day (atto I).

istericamente, e l'ostile, continua opera di disillusione che Chris e Annie le oppongono per riportarla alla vita, costituirebbe uno dei motivi drammatici più validi se il suo dolore non lasciasse intravedere un'egoistica preoccupazione per la sorte del marito della cui colpevolezza ella è ben consapevole. Le sue parole a Joe, allarmato dall'arrivo di George (figlio dell'amico tradito e fratello di Annie ch'egli vuole allontanare da Chris), suonano inaspettate e incoerenti col suo comportamento precedente, che è piuttosto quello di una madre estraniata dalla realtà quotidiana, trincerata quasi dietro la sua fede caparbia: « Be careful now, Joe. The boy's arriving tonight. Be careful »<sup>8</sup>. Quando poi, non controllandosi più, grida al figlio la verità sulla colpevolezza del padre<sup>9</sup>, ella annulla interamente quel sentimento di pietà che aveva risvegliato in noi durante i primi due atti, rivelando una natura ambigua che delude, anche se l'autore ha probabilmente voluto fare di lei un personaggio negativo, una personificazione quasi dell'ipocrisia e della insensibilità morale cui spesso può condurre una vita troppo agiata.

La figura del padre è più convincente e, pur nella sua miseria spirituale, riesce a volte a rivestirsi di una luce profondamente umana, soprattutto nei rapporti col figlio. Quando egli si rende conto che è ormai perduto, che ogni sua difesa è vana, la sua disperazione non è data tanto dalla tremenda prospettiva della rovina e del carcere, quanto dalla perdita della stima e dell'affetto dell'unico figlio rimasto. Il tono con cui gli si rivolge, mendicando quasi la sua comprensione, cercando di ammorbidire la sua intransigenza di ragazzo inesperto, ha risonanze emotive intense, senza essere falsamente patetiche:

I am in business, a man is in business; a hundred and twenty cracked, you're out of business; you got a process, the process don't work, you're out of business; you don't know how to operate, your stuff is not good; they close you up, they tear up your contracts, what the hell's it to them? You lay forty years into a business and they knock

<sup>8</sup> *Op. cit.*, atto II.

<sup>9</sup> « Your brother's alive, darling, because if he's dead, your father killed him. Do you understand now? As long as you live that boy is alive. God does not let a son be killed by his father » (atto II).

you out in five minutes, what could I do, let them take forty years, let them take my life away<sup>10</sup>.

Ma Chris, corifeo dei principî etici del Miller stesso, oppone al padre un'implacabilità polemica e intellettualistica che non cessa neppure quando egli ha il coraggio di guardare in faccia la realtà e di considerare suo padre un essere umano, non un santo. La sua amara, sprezzante ritorsione su se stesso non implica il rinnegamento dei suoi principî; la sua è una capitolazione momentanea dovuta non ad un'improvvisa maturazione di carattere, né, tanto meno, ad un ragionevole adagiamento nel compromesso — come il suo amico Jim vuol far credere a Kate<sup>11</sup> — ma piuttosto al legame del sangue che gli impedisce di denunciare pubblicamente il padre:

I could jail him! I could jail him, if I were human any more. But I am like everybody else now. I'm practical now. You made me practical.  
*Kate.* But you have to be.

*Chris.* The cats in that alley are practical, the huns who ran away when we were fighting were practical. Only the dead ones weren't practical. But now I'm practical and I spit on myself<sup>12</sup>.

Chris è costretto a scendere a compromessi con la sua onestà, ma resta fondamentalmente quello che era. Le sue parole alla madre, alla fine del dramma, non rivelano una passiva rassegnazione a trincerarsi dietro l'egoistico scudo collettivo della convenienza, ma implicano piuttosto un acutizzarsi intenso della sua naturale ribellione:

Once and for all you can know there's a universe of people outside and you are responsible to it, and unless you know that, you threw away your son because that's why he died<sup>13</sup>.

E la risposta della madre, dopo il suicidio di Joe, non potrebbe

<sup>10</sup> *Op. cit.*, atto III.

<sup>11</sup> « ... he'll come back. We all come back, Kate. These private little revolutions always die. The compromise is always made. In a peculiar way Frank is right — every man does have a star. The star of one's honesty. And you spend your life groping for it, but once it's out it never lights again. I don't think he went very far. He probably just wanted to be alone to watch his star go out » (atto III).

<sup>12</sup> *Op. cit.*, atto III.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, atto III.

essere più indicativa dell'enorme abisso che permane, incolmabile, fra madre e figlio: « Don't take it on yourself. Forget now. Live »<sup>14</sup>.

La tragica conclusione del dramma non è soltanto rivelatrice del cupo pessimismo che sta alla base del pensiero dell'autore e che risulterà identica, pur motivata da situazioni diverse, nei lavori successivi, ma è anche e soprattutto sintomatica della convinzione del Miller che la responsabilità sociale deve essere considerata dall'individuo come fine etico e ad essa egli deve sacrificare ogni cosa, l'ambizione e l'interesse personale, per essa egli deve annullare e, se occorre, sopprimere se stesso. In altri tempi si sarebbe parlato semplicemente di onore; oggi si preferisce parlare di dovere sociale, limitando il concetto di coscienza individuale per una visione più ampia e più altruistica di solidarietà fra gli uomini riuniti in società. E quando in Joe Keller si risveglia finalmente il senso della responsabilità verso i suoi simili — ed è una lettera scritta da Larry ad Annie prima di uccidersi che accende in lui la prima scintilla — egli è dapprima incredulo alla rivelazione, quasi riconoscente:

I think to him they were all my sons. And I guess they were; I guess they were<sup>15</sup>.

Poi, l'improvvisa percezione della propria colpa lo schianta, e non vede altro modo per riscattarsi se non la morte.

*All My Sons* è dunque, prima di tutto, un dramma interiore, ma l'intreccio della vicenda è ancora troppo macchinoso e rapido per consentire all'elemento psicologico di scendere in profondità; si pensa, leggendo questo primo lavoro, a certe opere giovanili di Ibsen, a *Le colonne della società* (se un nome si deve fare), in cui cioè la tecnica dell'intrigo finisce per nuocere all'analisi psicologica dei personaggi<sup>16</sup>. E, come Ibsen, il Miller deve aver sentito la necessità di perfezionarsi e di dare il meglio di se stesso portando alla superficie e sviluppando al massimo quello che era prima il substrato psicologico, riducendo l'azione quasi alla completa staticità, mini-

<sup>14</sup> *Op. cit.*, atto III.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, atto III.

<sup>16</sup> Mi pare che questa sia anche l'opinione di JOHN GASSNER, *The Theatre In Our Times*, New York, 1954, pag. 344.

mizzando i fattori esteriori anche più determinanti nell'evoluzione del dramma.

In questo modo il Miller è giunto a un'opera come *Death of a Salesman*, in cui, praticamente, non accade mai nulla fino al suicidio di Willy con cui si conclude la tragedia. Ma quale turbine di emozioni sconvolge la mente del protagonista: progetti non realizzati, speranze deluse, ripensamenti e rammarichi di un passato mediocre, proponimenti e illusioni per un futuro che eternamente inganna con le sue promesse! La vita umana, insomma, vista dal di dentro: la vita apparentemente tranquilla e monotona d'ogni giorno, sviscerata in ogni sua ripercussione emotiva sulla psiche di un uomo. Lo scrittore conferisce così una forma concreta ai pensieri più intimi di un personaggio, e il movimento d'azione è costituito spesso dalla ricomposizione figurata delle aspirazioni deluse, dei sogni insoddisfatti, delle occasioni sprecate.

*Death of a Salesman* prospetta un'azione che copre appena ventiquattr'ore, ed anche quella misura temporale rimane un fattore esteriore del tutto trascurabile. In quel brevissimo spazio di tempo è condensata la vita intera di un uomo, e sono messi a fuoco tutti gli avvenimenti — ma più ancora le ripercussioni di tali avvenimenti — che hanno portato Willy Loman, un mediocre rappresentante di commercio americano, ad uno stato anormale di ipertensione ossessiva e infine al suicidio.

La validità di *Death of a Salesman* come opera d'arte, sta soprattutto nell'aver il Miller saputo mantenere, dal principio alla fine, un'atmosfera tragica di continuo « suspense », costruendo l'azione su fragilissimi presupposti psicologici che avrebbero potuto, da un momento all'altro, far crollare l'intera struttura del dramma.

Un uomo, ormai sessantenne, si trova ad affrontare una realtà cui si era sempre illusoriamente sottratto: quella del proprio fallimento e dell'inettitudine del figlio prediletto, Biff, che tuttavia egli si ostina a vedere con gli occhi accecati da un orgoglio paterno ancora alimentato da lontanissimi successi agonistici. Lo scoprire a poco a poco che il figlio è assai inferiore al modello che egli si era fabbricato nella mente e l'ossessionante certezza che proprio lui, Biff, lo disprezzi, oltre, naturalmente, alla perdita definitiva della

fiducia in se stesso (causata dal licenziamento), provocano, in una mente già predisposta «to make mountains out of molehills»<sup>17</sup>, uno sconvolgimento allucinante che soltanto l'idea fissa del suicidio può lenire.

Tutti gli altri personaggi del dramma, Linda, i due figli, Biff e Happy, e quelli di secondo piano, come Charley e Bernard, gravitano attorno al protagonista: Linda si direbbe creata apposta per fomentare le illusioni del marito e per sventare i suoi ripetuti tentativi di suicidio, mentre Biff rappresenta il cardine su cui gira e si spezza la vita di Willy. A volte egli ha quasi la funzione dell'anti-eroe: è la realtà cruda contrapposta al mondo illusorio nel quale si trincerava ostinatamente il padre, ed è lui che involontariamente lo spinge al suicidio. È forse il personaggio più completo dal punto di vista psicologico, dopo Willy; a volte, anzi, lo supera nella sua drammatica realtà e nella sua forza emotiva. La tragica consapevolezza della sua inettitudine, della sua condanna a scomparire nel grigiore della massa amorfa, è espressa con un linguaggio così semplice e disincantato che tocca corde più nascoste di quelle sfiorate dal linguaggio allucinato e lamentoso di Willy Loman:

I spent six or seven years after school trying to work myself up. Shipping clerk, salesman, business of one kind or another. And it's a measly manner of existence. To get on that subway on the hot mornings in summer. To devote your whole life to keeping stock, or making phone calls; or selling or buying. To suffer fifty weeks of the year for the sake of a two-week vacation when all you really desire is to be outdoors, with your shirt off. And always to have to get ahead of the next fella. And still —that's how you build a future<sup>18</sup>.

E più avanti:

I'm thirty-four years old, I oughta makin' my future. That's when I come running home. And now, I get here, and I don't know what to do with myself... I've always made a point of not wasting my life, and every time I come back here I know that all I've done is to waste my life<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Sono parole di Linda, sua moglie (atto I).

<sup>18</sup> *Op. cit.*, atto I.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, atto I.

Ed è infine Biff, vittima consapevole della chimerica adulazione paterna, che tenta brutalmente, disperatamente di strappare la benda dagli occhi di Willy per salvarlo dalla sua cieca ostinazione ad alimentare un fuoco che egli, Biff, ha già spento da anni:

I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash can like all the rest of them! I'm one dollar an hour, Willy! I tried seven states and I couldn't raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I'm not bringing home any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home!<sup>20</sup>

Si è voluto vedere in *Death of a Salesman* il dramma di tutta una società di cui Willy Loman non è che il tipico rappresentante. È innegabile l'esistenza di un sottinteso polemico che va oltre la sfera individuale entro cui si muove il protagonista; ma esso non è così accorato e impegnativo com'era in *All My Sons*. Direi quasi che ha perduto il tono aggressivo e perentorio per velarsi di una sfumatura di fatalismo impotente e umanissimo. Tuttavia l'accusa rimane, anche se, apparentemente, la morte di Loman non è che l'inevitabile epilogo di un destino tragico cui è votato un uomo, vittima del suo travisamento della realtà, e di una falsa valutazione delle proprie capacità. Ed è un'accusa che trae origine da un'amara, desolante constatazione e richiama alla mente l'immagine dell'individuo come il Miller lo concepisce:

...scratching away at a wall beyond which stands society, his fellowmen. Sometimes he pounds at the wall, sometimes he tries to scale it or even to blow it up, but at the end the wall is always there, and the man himself is dead or doomed to defeat in his attempt to live a human life<sup>21</sup>.

Il dramma di Willy Loman è costituito proprio dalla sua condizione di individuo tagliato fuori dal consorzio sociale e, più ancora, dai suoi disperati tentativi di superare la barriera dell'isolamento cui l'hanno condannato i suoi simili.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, atto II.

<sup>21</sup> Prefazione a *A View From the Bridge* (On Social Plays).

*The Crucible* segnò, nella carriera teatrale di Arthur Miller una tappa forse più importante di quella segnata da *Death of a Salesman*. Infatti, prevedendo uno sviluppo ed un perfezionamento di tutti quegli elementi che già davano in *All My Sons* la misura delle tendenze e dei gusti dell'autore, ci si poteva aspettare un'opera come *Death of a Salesman*, ma, certamente, quest'ultima non conteneva alcun seme che anticipasse un frutto della strana specie di *The Crucible*.

Abituati ormai a un Miller interprete acutissimo dei problemi che agitano la vita contemporanea, questo squarcio di storia americana di fine Seicento ch'egli, improvvisamente, si mette a scrutare col suo occhio spietato di moderno, ci lascia perplessi, almeno fino a quando non ci convinciamo che non solo si tratta di un argomento d'insolito interesse, ma che esso racchiude in sé una verità drammatica che i secoli non hanno alterato, e che il riproporla a noi oggi, nei termini posti dal Miller, non ha mutato affatto l'importanza storica dell'avvenimento.

Il Miller ha abbandonato temporaneamente il dramma di un solo individuo per ricreare il dramma di tutta una società, quella dei Puritani di Salem. Per far ciò, egli ha dovuto invertire il suo metodo analitico: invece di partire dall'introspezione di ciascun personaggio, o di un solo personaggio, per spostarsi lentamente verso l'ambiente circostante, in *The Crucible* egli ha seguito il senso contrario, mettendo a fuoco l'atmosfera esterna in cui si muovono i personaggi, per giungere gradualmente ad un sondaggio psicologico dei singoli.

Nella prefazione l'autore dichiara apertamente che il suo dramma non pretende di essere « storico » nel senso ortodosso della parola; infatti, per esigenze tecniche, il numero dei personaggi è stato sensibilmente ridotto, e molti di essi sono stati fusi in uno solo. Nonostante ciò egli ritiene di aver reso fedelmente « the essential nature of one of the strangest and most awful chapters in human history ». Aggiunge poi che il materiale storico è stato attinto alle pochissime fonti esistenti, costituite da lettere del tempo, dai verbali del processo e da qualche cronaca non sempre attendibile.

In un'intervista concessa al critico teatrale Henry Hewes, durante la prima rappresentazione del dramma al Martin Back Theater di New York, il Miller ebbe a dichiarare, a proposito della fedeltà storica dei fatti:

A Playwright has no debt of literalness to history. Right now I couldn't tell you which details were taken from the records verbatim and which details invented. I think you can say that this play is as historically authentic as *Richard II*, which took place closer to Shakespeare's time than *The Crucible* did to ours<sup>22</sup>.

E, proprio come avviene per la tragedia shakespeariana, questo dramma si impone con tutta la sua forza immediata, eliminando subito qualsiasi problema inerente alla coerenza storica. La nostra partecipazione al parossismo collettivo che subito si manifesta nell'atmosfera di tensione morbosa, che circonda la prima scena in casa del Reverendo Parris — quando Abigail Williams mette in moto il mostruoso ingranaggio del sospetto — è, dapprima, cauta, resa diffidente dall'abisso che apparentemente separa la società dei puritani del New England da quella moderna in cui noi viviamo; ma, a poco a poco, il tempo viene eliminato, e la vicenda, sia pure in tutta la sua assurdità, riesce a farsi accettare come se non avesse avuto luogo quasi tre secoli fa, ma in un tempo assai più recente o, meglio, come se il concetto di tempo non avesse alcun peso determinante nella nostra valutazione dei fatti. Dietro lo schermo della rigidità puritana l'uomo nasconde le sue bassezze di sempre, ché la natura umana rimane immutata sia sotto l'egida dell'oscurantismo superstizioso e bigotto del puritanesimo, che sotto l'egida del liberalismo illuminato delle democrazie odierne. Non si potrebbe altrimenti interpretare la posizione del Miller di fronte alla realtà storica. Infatti egli ha smontato l'impalcatura solidissima del fenomeno metafisico che giustificava il processo alle streghe, insinuandovi l'elemento umano, imputando ad una meschina debolezza di donna la causa di un così gigantesco fenomeno di isterica superstizione collettiva. E per inserirvi l'elemento sentimentale — che ha

<sup>22</sup> « *Arthur Miller and How He Went to the Devil's*, *Saturday Review*, 31 gennaio 1953.

tolto forse una parte della drammaticità della vicenda per sostituirla con una certa veridicità moderna — il Miller ha modificato l'età di Abigail Williams, cui la cronaca attribuiva dai dieci ai quattordici anni, per farne una donna astuta ed esperta (nonostante i suoi diciott'anni), che potesse provocare, con i suoi maliziosi raggiri, la distruzione completa del personaggio più importante del dramma, John Proctor.

Snellito nelle sue sovrastrutture paradossali, ridotto nei suoi termini più terrenamente accettabili, questo colossale processo contiene ingredienti facilmente riconoscibili, a prescindere dalla società che l'ha provocato e dai tempi in cui si è svolto. La psicosi delle streghe diviene una facile giustificazione per dare libero sfogo alle vendette personali, ai rancori soffocati, alle passioni invereconde. La calunnia, liberata dai freni dell'omertà, si allarga come una macchia d'olio sul mare, per coinvolgere colpevoli e innocenti, corrotti ed integri, e la sua furia è tanto cieca quanto forte è stata la repressione puritana.

Sarebbe impossibile non intravedere i numerosi elementi simbolici che il Miller vi ha saputo infondere. Il trionfo dell'ignoranza, l'espiazione del male, l'eroica difesa delle proprie convinzioni, ed altri motivi come la gelosia, l'invidia, la suggestione di massa, assumono ben presto un significato assai più profondo di quello che la pura cronaca dei fatti ha dato loro, e finiscono per avere il sopravvento anche su quello che dovrebbe essere il motivo chiave del dramma: il fanatismo religioso e, in particolare, la stregoneria che qui si identifica col male.

Tutti i critici sono d'accordo nel vedere, nel simbolismo del dramma, scottanti riferimenti alla situazione politica americana di alcuni anni fa<sup>23</sup>. È certo che l'opera si presta a tale interpretazione e sebbene il Miller abbia recisamente negato una sua implicita intenzione in quel senso<sup>24</sup>, egli non sa resistere alla tentazione di commentare i fatti in didascalie, man mano che li rappresenta nel-

<sup>23</sup> Soprattutto Brooks Atkinson (*New York Times*, 23 gennaio 1953), vede in *The Crucible* un esplicito attacco alla politica di MacCarthy.

<sup>24</sup> «I am not pressing an historical allegory here; and I have even eliminated certain striking similarities from *The Crucible* which may have started the audience to drawing such an allegory» (*Saturday Review*, 31 gennaio 1953).

l'« ouverture » (com'egli si compiace di chiamare il primo atto del dramma), stabilendo audaci parallelismi con la vita politica contemporanea:

At this writing only England has held back before the temptation of contemporary diabolism. In the countries of the Communist ideology all resistance of any import is linked to the totally malign capitalist succubi, and in America any man who is not reactionary in his views is open to the charge of alliance with the Red Hell. Political opposition, thereby, is given an inhumane overlay which then justifies the abrogation of all normally applied customs of civilized intercourse. A political policy is equated with moral right, and opposition to it with diabolical malevolence. Once such an equation is effectively made, society becomes a congerie of plots and counterplots, and the main role of government changes from that of the arbiter to that of the scourge of God<sup>25</sup>.

Ma sarebbe esagerato considerare il dramma del Miller unicamente in funzione delle analogie ch'esso offre con la rovente atmosfera di coercizione politica venutasi a creare negli Stati Uniti ai tempi in cui *The Crucible* venne concepito; si correrebbe il rischio di togliere ad ogni personaggio la sua forza vitale, e soprattutto la sua precisa individualità, per concludere poi, come qualcuno ha fatto, che il dramma del Miller « è discorso all'americana, 'matter of fact', obbiettivo, basato sul meccanismo della dimostrazione e nient'affatto sui personaggi e la loro psicologia, la quale non esiste perché sono tutti e rigorosamente tipi convenzionali »<sup>26</sup>. Pur condividendo l'opinione del critico a proposito del linguaggio usato dal Miller, non possiamo accettare la sua riserva circa la convenzionalità dei personaggi e la loro mancanza di psicologia, ché si verrebbe così a rinnegare proprio la validità drammatica dell'opera che poggia sull'approfondimento psicologico dei protagonisti. Se fossero soltanto tipi convenzionali, i personaggi non riuscirebbero a convincerci e ad imporci la loro realtà, uscendo, come essi fanno, vivi dai polverosi verbali consultati dal Miller, ma resterebbero immagini sbiadite ed incapaci di interessarci. La figura di Proctor non può essere definita

<sup>25</sup> *Op. cit.*, *Ouverture*.

<sup>26</sup> NICOLA CHIAROMONTE, *Il mondo*, 29 dicembre 1955.

convenzionale: la sua fortissima personalità si manifesta dal suo primo apparire sulla scena e si esplica per tutta la durata del dramma fino alla sua affermazione finale col sacrificio della propria vita.

Dall'accusa di convenzionalità non si salverebbero, forse, Elizabeth Proctor, troppo lontana nella sua perfezione per imporsi con una personalità durevole ed umana, e il Reverendo Parris per la ragione opposta; ma i veri protagonisti del dramma, John Proctor, Abigail Williams e, con qualche riserva, il Reverendo Hale, sono stati ricreati dal Miller con un metodo fedele ai suoi schemi individualistici e anticonvenzionali, più che con un'aderenza storica prestabilita. Di ciò fanno fede le modifiche ch'egli ha apertamente ammesso di aver apportato al materiale cronistico, proprio per evitare che i personaggi potessero trasformarsi in strumenti senza vita di una vicenda storica che non avrebbe avuto altrimenti ragione di essere riesumata per una rappresentazione teatrale.

In fondo, il successo di *The Crucible* non può essere attribuito unicamente alla potenza suggestiva dell'atmosfera che gravita attorno ai personaggi, né, tanto meno, all'originalità dell'argomento, che questi rimangono pur sempre fattori esteriori; vi sono motivi più validi, anche se meno evidenti, che potrebbero identificarsi proprio con l'acuta analisi psicologica dei singoli personaggi, con la loro drammatica sempre attuale, al di là dei limiti storici loro imposti; ma, soprattutto, con l'abilissimo giuoco di equilibrio che il Miller ha saputo impostare nell'aver sfiorato dal principio alla fine, senza mai valicarlo, il limite che separa tragedia e farsa.

Il motivo per cui il Miller, nei suoi ultimi due drammi, ha ridotto sensibilmente la durata dell'azione, concentrando tutta la vicenda in un solo atto, ci viene rivelato dallo stesso autore nella prefazione a *A Memory of Two Mondays*: « My ambition is to write shorter and shorter plays. It is harder to hit a target with one bullet — perhaps that is why ». E quando il bersaglio da colpire è semplice come quello che il Miller si è proposto scrivendo il suo dramma, un atto può bastare; tutto sta nel saper colpire giusto. È questo che ci domandiamo dopo di aver letto il più breve lavoro teatrale del Miller: è riuscito l'autore ad esprimere ciò che voleva, cioè che

«everything we do in this fragmented world is so quickly wiped away and the goals, when won are so disappointing?»<sup>27</sup>.

La risposta è spontaneamente affermativa; essa implica, però, la denuncia del mancato approfondimento psicologico dei personaggi. In altre parole, il Miller è riuscito ad esprimere ciò che si proponeva attraverso personaggi che troppo spesso mantengono immutata la fisionomia del loro creatore. Essi non vivono una vita propria, ma passano sulla scena come agenti stereotipati delle teorie del Miller stesso, obbedendo quasi ad uno schema prefabbricato entro cui devono muoversi perché guidati dalla volontà dell'autore e non dalla loro forza individuale.

Nel titolo vi è già la traccia programmatica dell'opera: alcuni impiegati, del reparto spedizioni di una fabbrica di pezzi di motore d'auto, espongono la loro storia in due settimane di lunedì. Ed è, naturalmente, una storia scialba come il lavoro ch'essi svolgono, fatta di lunghi giorni uguali, rischiarati unicamente dalla prospettiva del «week-end».

«It is a little world», suggerisce l'autore, «a home to which, unbelievably perhaps, these people like to come every Monday morning, despite what they say»<sup>28</sup>.

La loro vita è tutta racchiusa in quei pochi metri quadrati in cui si muovono, parlano, pensano al passato, fanno progetti per il futuro, legati sempre ad una sordida realtà, fatta di ristrettezze economiche, di speranze in un aumento di salario e di attesa di una libertà che è regolata dal moto inesorabile dell'orologio.

Tutti questi personaggi rappresentano i caratteri convenzionali riscontrabili sempre in una piccola comunità come la loro:

Agnes, a spinster in her late forties, always on the verge of laughter; ... Kenneth, twenty-six, a strapping, fair-skinned man, with thinning hair, delicately shy, very strong;... Larry, thirty-nine, a troubled but phlegmatic man, good-looking... Tom, a slight, grayish clerk in his late forties<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Vedi la prefazione al dramma.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, atto I.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, atto I.

e si potrebbe continuare la rassegna se non fosse ovviamente superflua.

Si può dire che, in questo atto unico, il Miller abbia voluto cimentarsi in un esempio di arte drammatica espressa in sintesi attraverso la dimostrazione — parsimoniosa all'eccesso — di pochi personaggi creati apposta per impersonare una sua determinata teoria. Così per raffigurare l'idea della transitorietà della vita umana e della tirannia del lavoro quotidiano, egli ha portato sulla scena uno squarcio di vita monotona e grigia come può essere quella di un gruppo di mediocri impiegati di uno dei tanti anonimi agglomerati industriali degli Stati Uniti. Ma il modo di raccontare di questi personaggi non è sempre adeguato alla loro condizione umana; si esprimono con un linguaggio irrealistico che, se da un lato conferisce al dramma risonanze poetiche di alto effetto, dall'altra toglie loro il senso realistico che vorrebbero comunicare attraverso un'opaca esistenza.

Si ha quasi l'impressione che il Miller, sulla via ormai del simbolismo, si sia lasciato prendere la mano da un desiderio intellettualistico di dare forma concreta alle sue teorie, senza preoccuparsi di infondere vita nei personaggi. Così Kenneth e Bert non sono che due commentatori cui l'autore ha prestato parole sue per illustrare le proprie tesi.

Si può concludere affermando che in questo dramma il Miller è riuscito ad esprimere, meglio che altrove, la sua concezione dell'individuo il quale, e sono parole sue, « is doomed to frustration when once he gains a consciousness of his own identity »<sup>30</sup>, ma ha dovuto altresì sacrificare l'azione del dramma, annullando quasi l'evoluzione espressiva dei personaggi, le cui parole non bastano a dar loro una fisionomia, una personalità propria che li distingua e dia loro pienezza vitale.

In *A View From the Bridge*, all'intensità dei motivi drammatici, di cui è intessuta la vicenda, fa riscontro l'innovazione tecnica costituita dal pacato commento che dei fatti ci offre l'avvocato Alfieri, la cui funzione di « coro » rappresenta palesemente l'ambizione dell'autore di far rivivere la tragedia greca in tempi moderni.

<sup>30</sup> Vedi la prefazione al dramma.

L'argomento del dramma è stato suggerito al Miller da un fatto realmente accaduto che qualcuno gli ha raccontato:

« When I heard this tale first », ci spiega l'autore nella prefazione, « it seemed to me that I had heard it before, very long ago. After a time I thought that it must be some re-enactment of a Greek myth which was ringing a long-buried bell in my own subconscious mind ».

L'adattamento dei fatti attuali ad uno schema tratto dalla tragedia greca, avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'autore, conferire alla vicenda un insolito potere suggestivo:

The intention is to make concrete the ancient element of this tale through the unmitigated forms of the commonest life of a big-city present, the one playing against the other to form a new world on the stage<sup>81</sup>.

Ma questo nuovo mondo, creato dalla fusione dell'elemento mitico con la vita reale della grande città d'oggi — che ha il suo teatro d'azione in « Red Hook, a slum that faces the bay, seaward from Brooklyn Bridge » — non offre, in effetti, nulla d'insolito e, tanto meno riccheggia remote leggende. Le passioni che si agitano negli animi semplici dei protagonisti sono le stesse di sempre: amore, odio, vendetta. La conclusione tragica della vicenda ci sorprende tanto quanto ci sorprendono i fatti di sangue che la cronaca ci elargisce a migliaia sui quotidiani d'oggi.

Eddie Carbone, un scaricatore del porto di New York, e la moglie, Beatrice, ospitano i cugini di quest'ultima, due siciliani, Marco e Rodolpho (*sic*), sbarcati clandestinamente per cercar lavoro, vittime della ben nota organizzazione sindacale degli « alongshoremen ». Il loro arrivo scompagina la vita apparentemente tranquilla di Eddie Carbone, ed è l'avvocato Alfieri che ce lo dice, nel suo linguaggio semplice ed espressivo:

« He was as good a man as he had to be  
In a life that was hard and even.

<sup>81</sup> Vedi la prefazione al dramma.

He worked on the piers when there was work,  
 He brought home his pay, and he lived.  
 And toward ten o'clock of that night,  
 After they had eaten, the cousins came »<sup>32</sup>.

Rodolpho, il più giovane dei fratelli, s'innamora di Catherine, la nipote diciottenne di Beatrice, e l'intimo dramma di Eddie viene fatalmente portato alla superficie: la passione insana per la giovanissima nipote della moglie, ch'egli ha allevato come una figlia, accende morbosamente la sua gelosia, fino a minare il suo equilibrio e a tramutare la sua avversione per Rodolpho in odio irragionevole che soltanto la vendetta può placare: egli denuncia i due clandestini alle autorità affinché vengano rimpatriati.

Ma la vittima non sarà Rodolpho, che, sposando Catherine, diviene cittadino americano, bensì il fratello, Marco, il quale, ubbidendo quasi ad un'antichissima legge della sua terra, per cui l'onta subita deve necessariamente essere lavata col sangue, porta la tragedia al suo cruento epilogo, accoltellando freddamente Eddie Carbone.

Il dramma — tra i migliori, penso, che il Miller abbia scritto, con *Death of a Salesman* e *The Crucible* — non deve il suo successo a quei motivi che l'autore ha desunto dalla tragedia greca, primo fra tutti il Fato<sup>33</sup>, ché l'elemento drammatico non è dato da un fattore esteriore, determinato da una forza oscura che sovrasta i personaggi — come il Miller ci vuol far credere<sup>34</sup> — ma è piuttosto una derivazione naturale delle passioni incontrollate dei personaggi stessi o, meglio, del protagonista. Ciò che interessa maggiormente nel dramma è lo sviluppo psicologico che la passione per Catherine va assumendo nella mente travagliata di Eddie Carbone. La figura dell'uomo sopraffatto dai suoi stessi sentimenti e dalla

<sup>32</sup> *Op. cit.*, atto I.

<sup>33</sup> Su questo punto sono d'accordo con SANNO DE FEO, quando scrive che: « Per spiegare il desiderio e la gelosia che Eddie Carbone ha di sua nipote, non occorre scomodare la Grecia, ma basta interrogare i suoi sensi » (*L'Espresso*, 26 gennaio 1958).

<sup>34</sup> La sua convinzione che l'amore di Eddie sia qualcosa d'estraneo, al di fuori della realtà umana, è espressa nelle parole dell'avvocato Alfieri: « I saw it was only a passion that had moved into his body, like a stranger ».

sua morbosità, ormai incapace di qualsiasi ritegno, che fatalmente scivola verso la completa distruzione morale, prende forma concreta in un personaggio che, coerente dal principio alla fine con la sua caparbia, irragionevole passione, si fa accettare per quello che è, senza mai tradire un'imperfetta aderenza con la realtà, né, tanto meno, una simulata sincerità di sentimenti.

Ma non ci si può fermare a considerare il dramma del Miller come tragedia intima di un solo uomo, sebbene sia la più intensa e la più immediata da cogliere, ch  anche qui l'autore non ha saputo rinunciare ad un sottinteso polemico, ravvisabile nello scottante problema ch'egli ci ha riproposto, mettendo il dito su una piaga, tuttora attuale, che interessa da vicino proprio noi italiani: quella dei sindacati portuali connessi con la malavita di New York; e, naturalmente, tutti gli altri problemi inerenti all'emigrazione e all'estrema miseria di certe zone del nostro Sud.

Tutto ci  il Miller lo esprime con accenti umanissimi e patetici, pur nella loro cruda realt , velati sempre da un amaro umorismo che, tuttavia, nel racconto ingenuo e frammentario di Marco e di Rodolpho, non degenera mai in comicit :

*Beatrice:* So what kinda work did yiz do?

*Marco (shrugging shyly, even embarrassed):* Whatever there is, anything.

*Rodolpho:* Sometimes they build a house.

Or if they fix the bridge —

Marco is a mason,

And I bring him the cement.

*He laughs.*

In harvest time we work in the fields —

If there is work. Anything.

E pi  avanti:

*Rodolpho:* It's terrible.

We stand around all day in the piazza,

Listening to the fountain like birds.

*He laughs.*

Everybody waits only for the train.

*Beatrice:* What's on the train?

*Rodolpho:* Nothing. But if there are many passengers  
And you're lucky you make a few lire  
To push the taxi up the hill.

*Beatrice:* You gotta push a taxi?

*Rodolpho:* Oh, sure! It's a feature in our town.  
The horses in our town are skinnier than goats.  
So if there are too many passengers  
We help to push the carriages up to the hotel.

*He laughs again.*

Tragedia duplice, dunque, intersecata da motivi secondari che non sempre riescono a velare una compiaciuta tendenza del Miller a portare sulla scena temi scabrosi, impregnati di una drammaticità mirante più all'effetto scenico che a riscuotere simpatia umana. Il sospetto di omosessualità di cui è circondato Rodolpho, può trovare una giustificazione finché rimane allo stato latente nella mente sconvolta di Eddie, ma desta perplessità ed anche un certo disagio quando, da insinuazione maligna e vendicativa, diviene un'accusa esasperante fino alla pietosa, inutile ed assurda dimostrazione del bacio. La scena stride; sa di falso, di posticcio, a prescindere da qualsiasi considerazione moralistica. Essa non trova la sua ragione d'essere se non, forse, in una vanità, un poco snobistica, di seguire una moda — che sta prendendo piede soprattutto in America — quella di sfruttare scenicamente quegli elementi profondamente drammatici che si sprigionano da particolari aberrazioni psichiche e, più propriamente, sessuali. Ci fu *Camino Real*<sup>35</sup> di Tennessee Williams, col personaggio proustiano, lo sconcertante Barone Charlus; poi un adattamento teatrale del ben noto *Journal* di Gide e, ancora, il penultimo dramma del Williams, *The Cat on the Hot Tin Roof*<sup>36</sup>, dove, però, lo stesso motivo è abilmente architettato su presupposti psichici che lo contengono entro i limiti di un umanissimo, complesso travaglio spirituale, senza mai dar luogo a stonature imbarazzanti.

A parte questa riserva, che, dopo tutto, è l'unica che si possa

<sup>35</sup> Rappresentato a Broadway nel marzo '53.

<sup>36</sup> Rappresentato a Broadway dal marzo '55 al novembre '56. In Italia è stato recentemente rappresentato col titolo, *La gatta sul tetto che scotta*.

fare al Miller, *A View From the Bridge* rimane l'opera d'arte che è, con una vigorosa struttura, perfettamente connessa in tutte le sue parti, ed una concentrazione drammatica che — senza sollecitare quei parallelismi con la tragedia greca, cari al Miller — s'impone col suo « pathos » suggestivo, sì da fare del dramma un valido ed originale contributo al teatro moderno.

GRAZIA CALIUMI

