

IL TEATRO DI CLIFFORD ODETS *

L'ingresso di Clifford Odets nel teatro come autore (era già stato attore e regista teatrale), nel 1935, fu dichiaratamente e strettamente legato all'ideologia radicale: questo fatto, benché lo scrittore abbia continuamente teso ad allargare il campo al suo teatro, nei temi e nelle situazioni e più negli orizzonti spirituali, lo ha fatto giustamente inserire dalla critica nella corrente teatrale di sinistra. Il « teatro proletario », fiorito in America fra il 1930 e il '40, e nel cui repertorio si allinearono opere di scarso valore accanto ad altre indubbiamente molto vitali per ispirazione, contenuto, espressione — per citarne solo alcune, *Hymn to the Rising Sun* di Paul Green, *Stevedore* di Paul Peters e George Sklar, *We, the People* di Elmer Rice —, ha avuto in Clifford Odets l'espressione più fedele forse e al tempo stesso più personale e libera da schemi prestabiliti.

Proprio questa iniziale libertà, il carattere affatto istintivo dell'adesione alla tesi politica di sinistra, che è nei primi due o tre drammi migliori di Odets, mi sembra preludere allo svolgimento ulteriore della sua arte, che, quando la tesi marxista non risponderà più alle esigenze dei tempi e alle necessità umane dello scrittore, se ne libererà senza sforzo e la supererà per una tesi sociale più vasta. In quella libertà, invero più umana e artistica che strettamente ideologica, è insita la capacità del teatro odetsiano a sopravvivere allo spegnersi, nella coscienza dell'autore e nel tempo, dell'urgenza della tesi politica. La storia del teatro migliore di Clifford Odets infatti è un progressivo salire e allargarsi della sua sensibilità da problemi strettamente sociali-politici ai problemi più vasti

(*) Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Roma.

in cui si dibatte l'uomo contemporaneo: quello della sopravvivenza della personalità dell'individuo in una società sempre più livellata e conformista, ad esempio, o quello della sostanziale solitudine dell'uomo in mezzo ai propri simili. L'uomo di Odets è sempre in lotta, teso, consciamente o no, alla liberazione del suo io più autentico, che la vita ha soffocato o messo a tacere, o è un uomo che, in cerca della fama, del danaro, di tutte le lusinghe della celebrità, ha rinunciato senza saperlo a quell'io e d'improvviso se ne accorge e non trova che il suicidio come forma estrema per restituirsi a se stesso. Il teatro di Odets è infatti sempre profondamente pessimistico, spesso tragico, benché l'autore sostanzialmente creda in un sentimento di fraternità fra gli uomini, per cui ognuno offre e al tempo stesso chiede rifugio all'altro; si direbbe che egli abbia paura della vita, delle forze inevitabili e rovinanti che regolano il mondo d'oggi, la guerra, la miseria, la solitudine morale e i vincoli che con la società l'uomo è costretto a stringere per vivere e che fatalmente lo soffocheranno.

Nei riguardi di questo suo mondo, l'autore assume sempre la duplice posizione d'un distacco intellettuale ed artistico, e d'una partecipazione sentimentale. E qui, mi sembra, è la radice stessa del successo del teatro migliore di Clifford Odets: in questa lucidità intellettuale, nell'acuto, vivido senso del teatro che è in lui quasi una seconda natura, e nel calore umano con cui egli partecipa alle sue storie e alla vita dei suoi personaggi. Storie e personaggi sempre realistici quando sono riusciti: il primo metro con cui il teatro di Odets deve essere giudicato è appunto quello del realismo¹. L'originalità di Clifford Odets è soprattutto nel fatto che l'ispirazione del suo teatro risiede nella sua autentica esperienza umana e teatrale e non in astratte velleità letterarie. Questo fatto determina anche la sua posizione nei riguardi del teatro che lo ha preceduto, americano e no: se qualche influsso egli ha subito — si è parlato di O' Casey, Cecov, Saroyan — è stato solo per

¹ Non mi sembra da condividersi l'interpretazione prevalentemente simbolistica che del teatro odetsiano ha dato Harold Clurman.

un'adesione del tutto spontanea a certi motivi a lui affini che il teatro precedente offriva alla sua sensibilità.

*Waiting for Lefty*² fu il primo dei drammi di Odets. Fu scritto in tre giorni, nel 1934, in seguito a un concorso bandito dalla New Theatre League per un dramma in un atto. L'opera vinse il concorso e vide immediatamente le scene, riportandovi un successo sensazionale.

Si tratta di un atto unico, diviso in sette scene; tema: uno sciopero di tassisti, trattato con spirito radicale. La tecnica è arditissima: un episodio base, l'incontro del comitato dei tassisti col capo dell'unione dei datori di lavoro, si offre all'innesto di cinque altri episodi: attraverso questi, e la convalida che essi drammaticamente offrono alla tesi solo abbozzata nel primo episodio, il dramma corre, in una tensione crescente, verso la fine. Cominciato in una atmosfera inquieta ma incerta, in attesa che Lefty, il capo spirituale dei tassisti, potesse far udire la sua voce per quella di tutti, termina con l'aperta e ardente dichiarazione di sciopero da parte degli uomini, nonostante, o forse grazie all'assassinio di Lefty. Si tratta apertamente di un dramma ideologico, militante. Tutti i personaggi sono schierati in un campo o nell'altro, ogni avvenimento è carico di significati ideologici, anzi è la tesi stessa che Odets propugna a dargli vita: nell'ambito della riunione, convocata per ottenere miglioramenti o proclamare lo sciopero, gli uomini del comitato si spiegano reciprocamente come siano stati indotti a questo passo. I vari episodi della vita dell'uno o dell'altro che si succedono hanno appunto il solo scopo di una dimostrazione: « backflash » dice il linguaggio teatrale americano, luce su un antefatto e anche antefatto illuminante. Tale tecnica è trattata da Odets con l'abilità e l'immediatezza di uno scrittore scaltrito e sicuro dei suoi mezzi.

Su un palcoscenico nudo, i personaggi siedono in circolo come spettatori di una serie di altri più o meno tragici

² Può trovarsi in *Six Plays of C.O.*, The Modern Library, Random House, New York, 1939.

drammi. Personaggi di ogni genere si succedono al centro della scena, protagonisti di situazioni diverse ma tutti vittime di una stessa ingiustizia. Nel frattempo, nell'ambito della riunione, un fatto interviene a esasperare maggiormente i tassisti: un uomo, salito sul palco a testimoniare l'infruttuosità degli scioperi, si scopre pagato da Fatt, il capo dell'unione dei datori di lavoro. Quando alla fine giunge la notizia che l'atteso Lefty è stato ucciso, gli uomini già non hanno più bisogno di lui per trovare il coraggio di proclamare lo sciopero.

E' evidente l'importanza del tema politico-propagandistico in questo primo dramma di Odets: forse proprio alla sua violenza si deve la concisione e la forza scenica di *Waiting for Lefty*. Quanto ai personaggi, la loro subordinazione al tema principale ne impedisce evidentemente l'approfondimento: non potremmo dire che siano falsi o rigidi, semplicemente sono fissati in una situazione tipica che non può non determinarne i lineamenti. Pure essi trovano una loro intima vitalità, una umanità di creature di tutti i giorni in quello che a me è parso il secondo tema del dramma, il tema della famiglia: poiché in essi l'anelito al rispetto dei loro diritti umani è tutt'uno con l'anelito alla pace e alla sicurezza familiari. Più che per un'idea sociale, è per salvare la solidità della propria famiglia che alcuni di questi uomini lottano: così il tassista Joe, debole, sbandato (« I wish I was a kid again and didn't have to think about the next minute ») che solo nel crollo incombente della sua famiglia trova la forza per reagire al sopruso e all'ingiustizia sociale. Così Sid, il giovane operaio ansioso di sposare la sua ragazza, così Philips, l'attore disoccupato, vicino a esser padre e ossessionato dal pensiero di non poter dar da vivere a suo figlio; lo stesso Miller, l'assistente di laboratorio, all'annuncio dell'aumento di stipendio, ha una battuta di risposta tanto vera e quotidiana quanto carica di umanità: « You don't know how happy my wife will be »; e il pensiero della guerra per cui il dottor Brenner fabbrica gas venefici, gli richiama d'istinto alla mente la morte di un fratello, e il dolore della madre; Benjamin, l'ardente medico ebreo, prima

che si scateni in lui un senso di rivolta per l'ingiustizia patita, in tutta la sua portata sociale e umana, si rattrista per la delusione che da quel suo fallimento riporteranno i genitori, i quali « gave up an awful lot to get him this far ».

Certo, quello che si agita fra queste figure non è un dialogo ampio, né può esserlo; non è un dialogo psicologico ma un dialogo che fa il punto su una situazione: situazione particolare ma, direi, con funzione simbolica, in cui ogni personaggio è se stesso e tutti i propri simili. Proprio da questo carattere di simbolo degli episodi nasce un dialogo quotidiano, vivo, che però dei modi del linguaggio quotidiano non ha le lungaggini, le banalità, i nonsensi, appunto perchè scatta da situazioni critiche in cui i personaggi diventano essenziali e in cui ogni loro parola può e deve avere il suo peso. Questo, naturalmente, accade per gli episodi meglio riusciti, quali « Joe and Edna », « Lab Assistant Episode », « Labor Spy Episode ». Negli altri, in cui la tesi politica assume connotati troppo precisi, la tensione drammatica invece di accrescersi si allenta, facendo posto nello spettatore alla diffidenza che suscita un contenuto un po' ibrido. Ciò accade ad esempio nell'episodio « The Young Actor » e nell'« Interne Episode », con le loro punte troppo scopertamente polemiche per non urtare la sensibilità del normale spettatore che nel teatro non cerca propriamente un comizio elettorale.

*Awake and Sing!*³ fu rappresentato per la prima volta nel febbraio 1935. In tre atti, il dramma è essenzialmente lo studio della vita e delle abitudini di una famiglia americana piccolo-borghese. In alcune parole premesse ad orientamento degli attori, è compendiata l'atmosfera in cui ci muoviamo: « All the characters... share a fundamental activity: a struggle for life amidst petty conditions ». In questa « fundamental activity » spirituale vivono i quattro membri della famiglia Berger: Myron, il padre, Bessie, la madre, Hennie e Ralph, i figli, così come Jacob, il padre di Bessie, ex-barbiere, come

³ In *Six Plays*, cit.

Moe Axelrod, amico di famiglia dal passato oscuro, e Sam Feinschreiber, lo sfortunato marito di Hennie, fondamentalmente solo e carico di complessi. Anche Uncle Morty, il fratello di Bessie, lotta, pur nella sua condizione di « successful man »: lotta per difendere ciò che ha conquistato e il modo in cui lo ha conquistato. Nel contrasto fra i vari modi di sentire questa lotta nei diversi personaggi è la radice stessa del dramma.

Quel contrasto giunge quindi a schiarare i personaggi in due campi: in uno sono Bessie, Uncle Morty, Myron, sia pure con sfumature diverse tesi tutti e tre verso un successo economico e materiale, sintomatico dei limitati orizzonti della loro comune mentalità piccolo-borghese. Nell'altro sono Jacob, Hennie, forse Moe, e alla fine anche Ralph. Jacob legge Marx e ascolta i dischi di Caruso, rimpiange di aver gettato una vita e cerca di far rivivere il suo io migliore in Ralph, il nipote ventenne. Da Ralph egli desidera una dignità e una umanità che la miseria materiale non permette all'uomo; è essenzialmente questo il senso di Marx, il senso della musica per lui: svegliarsi e cantare, « prendere il mondo fra le mani e farlo di nuovo », aprirsi tutti alla vita. E questo è l'atteggiamento che, sia pure con minore coscienza, Hennie, Moe, Ralph condividono con lui.

La trama drammatica è relativamente semplice: nella famiglia Berger, all'aprirsi del dramma, sembra vicina una crisi chiarificatrice del dissidio, finora sopito, esistente fra i vari membri della famiglia. Bessie sventa la minaccia di un crollo di tutti quei valori su cui essa ha fondato la sua vita, poco curandosi di soffocare le esigenze più intime dei figli. Ma per poco: l'insoddisfazione di una vita di compromesso rode sia Hennie che Ralph. E tutti e due, aiutati per vie diverse a capirsi e a ribellarsi, riusciranno infine a rompere ogni vincolo esterno per realizzare soltanto e compiutamente se stessi: essi evidentemente saranno felici, anche se dietro la felicità di Ralph c'è il lucido suicidio di Jacob, e dietro quella di Hennie c'è un altro sacrificio, involontario questo: quello del marito e del figlio.

Il carattere polemico e proletario in senso stretto di *Awake and Sing!* è quasi esclusivamente affidato alle parole di Jacob: pure, non è in Marx o nel radicalismo che quel personaggio, essenziale nel dramma, trova la sua vitalità drammatica. Il vero significato polemico di *Awake and Sing!* non è di carattere politico: l'umanità e la superiore comprensione con cui lo scrittore guarda Bessie o Myron, l'obiettività con cui presenta Uncle Morty, non bastano a non rivelarci come egli sia tutto con Jacob, con Hennie, con Moe e con Ralph. Con coloro che apertamente o segretamente sperano in qualcosa di più alto di una miseria dignitosa e del buon nome di fronte ai vicini. In questa aperta presa di posizione ideale è il carattere fondamentale di tutta la prima produzione di Odets. E se a volte, nelle parole di Jacob che quella posizione esprimono, possiamo avere l'impressione che una certa retorica prenda la mano al drammaturgo — anche lo slittamento nella retorica e in un'espressione un po' astratta sono un difetto del primo Odets — alla fine c'è il sacrificio sovrumano di Jacob, che si uccide perchè Ralph riscuota l'assicurazione sulla sua vita, a riscattare con la sua agghiacciante concretezza qualunque sensazione di astrattezza ci abbiano potuto dare le sue parole. Il vecchio resta un personaggio umanissimo e teatralmente riuscito.

Le altre figure sono più facilmente individuabili: Bessie è il tipo della madre energica e fundamentalmente buona ma irrimediabilmente attaccata a pochi chiusi principî: è questo che la spinge alla mostruosità di far fidanzare la figlia incinta all'ignaro ed innocente Sam. Di suo marito Myron è caratteristico che non ci appaia mai completamente ridicolo, benché ci faccia sorridere spesso nella sua inettitudine pratica e intellettuale che più di una volta rasenta la stupidità; lo sentiamo ad esempio dire a Ralph:

«I'm not foreign born. I'm an American, and yet I never got close to you. It's an American father duty to be his son's friend».

Ralph è essenziale quasi quanto Jacob per la soluzione del dramma: più che come significato intrinseco, egli conta pro-

prio per ciò che rappresenta per il vecchio. Molto del nodo drammatico della vicenda è proprio nel rapporto nonno-nipote: questo rapporto, rivelandosi completamente al ragazzo soltanto dopo il suicidio di Jacob, determinerà il nuovo sviluppo spirituale di lui e il suo chiarimento definitivo di fronte a se stesso. Ecco come il ragazzo, piene le braccia di libri che furono del nonno, lascia prorompere poco prima della fine la sua nuova consapevole euforia:

« Uptown, downtown, I'll read them on the way. Get a big lamp over the bed. My eyes are good. Sure, inventory tomorrow. Colletti to Driscoll to Berger — that's how we work. It's a team down the warehouse, Driscoll's a show-off, a wiseguy, and Joe talks pigeons day and night. But they're like me, looking for a chance to get to first base too. Joe razzed me about my girl. But he don't know why. I'll tell him. Hell, he might tell me something I don't know. Get teams together all over. Spit on your hands and get to work. And with enough teams together maybe we'll get steam in the warehouse so our fingers don't freeze off. Maybe we'll fix it so; life won't be printed on dollar bills ».

Due figure riuscitissime teatralmente, nello scetticismo, l'inquietudine e il profondo idealismo romantico che le accomunano, sono quelle di Hennie e di Moe, e la vicenda del loro lungo amore taciuto perchè carico di complessi è tipica del romanticismo un po' facile, ma non per questo non sofferto e non capace di un sicuro effetto teatrale, del primo Odets. Del resto, nell'anticonformismo e nella spregiudicatezza che spingeranno alla fine Hennie a fuggire con Moe, abbandonando senza rimpianti marito e figlio, è molto di più di quel che comporterebbe una normale soluzione a lieto fine.

In Sam Feinschreiber, come in Myron, sembra concentrarsi l'ironia di Odets; eppure, rispetto a Myron, Sam è tanto più ricco di umanità e tanto più toccante, prigioniero com'è della sua morbosa sensibilità, dei suoi complessi di straniero e quasi di rifiutato dalla società.

E' tipico del linguaggio di *Awake aand Sing!* — come Harold Clurman nel suo saggio introduttivo al dramma ha fatto notare — che i personaggi più intimamente drammatici,

nei momenti essenziali della loro vicenda, se ne escano in battute dal sapore più quotidiano e modesto: si ha ogni volta l'impressione che abbiano orrore di essere se stessi sino in fondo. Moe, perduto l'appuntamento con Hennie, va rabbiosamente in cerca di un'arancia; più tardi, quando apprende da Bessie che la ragazza sta per sposarsi, dopo poche scontrose parole — cupo rimpianto di qualcosa che ha molto desiderato e che ora gli sfugge per sempre —, « Cake » risponde all'offerta di Bessie che si affretta a preparare il tè. E dopo un ultimo intimo sfogo di umiliazione e di rabbia, (« ... She wantsa see me crawl... my head on a plate she wants! A snowball in hell's got a better chance. »), conclude con uno scatto improvviso: « What the hell kind of house is this it ain't not an orange! ».

Sam, precipitatosi a tarda sera, sconvolto e senza cravatta, a casa dei suoceri, dopo poche parole che rivelano lo stordimento per il colpo ricevuto, (« Straight out she said it — like a lighting from the sky. The baby ain't mine. She said it. ») e una protesta avvilita e quasi infantile sulla sua sventura, può uscirsene in una battuta come: « I'm so nervous — look, two times I weighed myself in the subway station ». Battuta che ad un tempo riporta la situazione ad un livello quotidiano e, con la brusca interruzione, solleva di qualche grado il pathos delle parole precedenti. E tutta la scena ha poi una pausa tra divertita e amara, mentre Jacob legge a Sam la fortuna sul retro del cartoncino che porta segnato il peso: anche qui, parole che potrebbero non avere senso, tanto sono incidentali, e che pure si rivelano così essenziali all'ambiente, al personaggio di Sam, alla sua amara e fatalmente un po' ridicola sorte, specie nella frase finale: « You are inclined to be very exclusive in the selection of friends ». E il commento bonario di Jacob: « Correct! I think maybe you got mixed in the wrong family, Sam ». E' una tecnica speciale, in fondo, questa che Odets scopre con *Awake and Sing!*, una tecnica che, come dice il Clurman, si manifesta all'esterno in una specie di discontinuità, — logica e drammatica insieme, mi

sembra — e in un apparente disinteresse per « a good play-making », ma che coinvolge tutto il significato dell'opera teatrale di Odets. Tutta la vita dei personaggi di *Awake and Sing!* e di tanti drammi posteriori di Odets « moves on a level where is almost impossible to differentiate between *high and low, important and trivial, essential and incidental* »⁴. Ne risulta un effetto drammatico ed una presa a cui la sensibilità dello spettatore può difficilmente sottrarsi.

La stessa esigenza realistica che aveva ispirato *Waiting for Lefty*, il cui spunto era stato offerto a Odets da un reale fatto di cronaca, ritroviamo alla base del suo secondo dramma militante, *Till the Day I Die*⁵, anch'esso scritto e rappresentato nel 1935. Ma, a differenza del primo, questo terzo dramma è artisticamente uno dei meno felici del drammaturgo.

Ne è argomento un episodio dell'attività clandestina comunista nella Germania nazista e della sua persecuzione da parte dalla polizia hitleriana. Uno di fronte all'altro ci vengono rappresentati due mondi: l'uno di uomini, l'altro di bestie. Se fra i comunisti esiste qualche debolezza, pur sempre presentata come eroica, negli alti esponenti del partito nazista è assolutamente impossibile, (all'infuori che nel Maggiore Duhring, che è proprio il suo passato di comunista a riscattare) rintracciare qualche tratto umano. Il difetto maggiore di tutto il dramma è appunto in questa violenza di tinte, che dal carattere dei personaggi si estende a quello degli episodi sino a culminare nella scena centrale, la quarta, in un omicidio e nel suicidio dell'assassino sulla scena nello spazio di qualche minuto. L'atmosfera di orrore di tutto il dramma è così concitata da apparire prima ingiustificata, poi addirittura grottesca.

Si tratta, in gran parte, di scene di massa: tipica di esse è la terza, con oltre dieci personaggi, quasi tutti della polizia nazista, che corre fra il battibecco tra Weiner e Felz (due « troopers ») e che, credo, ha il solo scopo di notazione d'am-

⁴ H. CLURMAN, saggio in appendice a *Six Plays*, cit.

⁵ *Op. cit.*

biente, e il furioso scatenarsi di violenze da parte di altri « troopers » sui prigionieri. L'atmosfera è tra orgiastica e macabra: i poliziotti bevono birra per sputarla in faccia ai prigionieri, giocano a carte altercando, si sgranchiscono le gambe prendendo a calci le vittime; due di essi arrivano a scommettere su chi getterà prima a terra un avversario scelto fra i prigionieri, che già naturalmente stentano a tenersi in piedi. E la lotta feroce si svolge brevemente, preceduta e chiusa da un grido fuori scena, certo quello del vecchio prigioniero che è stato appena condotto fuori.

Del resto, occorre rilevare che nello spazio di uno dei pochi dialoghi relativamente prolungati e che dovrebbero offrire maggiore agio a un approfondimento psicologico dei personaggi (quello della scena quinta fra Ernst, il « redfighter » protagonista, e Tilly, la sua ragazza) c'è l'annuncio, abbastanza drammatico se si pensa qual'è la fine che già si prospetta a Ernst, della maternità di Tilly e della paternità di Ernst, poi il tacito ingresso di Carl, il fratello di Ernst, e quindi il suo fulmineo forzato camuffamento in un ubriaco cliente di Tilly, improvvisatasi prostituta davanti a un poliziotto cui la riuscita dell'inganno richiede almeno una battuta pesantemente galante nei riguardi della ragazza. E non è un altro colpo di scena che in quel vorticoso grottesco frangente Ernst, steso sul lettino di Tilly, si sia di colpo addormentato? Questo è quanto si può dire per una delle scene in cui sembrerebbe che i provatissimi nervi dello spettatore potessero, pur sempre in un'atmosfera di incubo, godere di un breve riposo.

La scena settima, l'ultima, è forse l'unica realmente e completamente drammatica. Nessun colore violento tinge il suicidio di Ernst, con cui il dramma si chiude, se non appunto quello della fatalità e della tragedia. Il confronto tra i due fratelli raggiunge in alcune battute un autentico clima tragico, che purtroppo si squilibra nel grottesco con l'apostrofe « Mr. Chair! » di Ernst a una sedia, simbolo della solitudine fisica e morale

in cui l'uomo è precipitato e che sembra seguirlo anche qui, tra suo fratello e la sua donna:

ERNST: It's all right — I understand you don't want to listen. It's all right — I'll talk to myself. It's a habit now. I talk to myself in the street, frighten children — frighten myself. Don't listen to me. I'll talk to the chair. Here — Mr. Chair! First, we understand the situation. Second, the charges are listed in our minds. ...Now we must examine the living witness: what do you know of what happened? Who told you?

Poi, poco più sotto:

ERNST: Then they picked me up again. The whole thing started fresh — questioned day and night. No let up. Swollen, bleeding, the hospital again. What good was I to them, dead? Suddenly you fall, a bucket of water — they stand you up — the lash — dig your nails into the wall to remain standing.

Non è che la descrizione di una tortura fatta dalla stessa vittima, eppure quanto è più viva intimamente, e agghiacciante nella sua sobrietà e amarezza, della rappresentazione di torture non molto diverse di qualche scena prima. Quindi, la frase finale, culminante, del dramma, nelle ultime parole di Ernst:

...Five weeks ago — I think it was the 8th of last month — I don't remember — the day we had the thunder shower — the hand was badly infected — it seemed I knocked it against the wall or something — the 9th or 10th — they amputated. We had that fine surgeon, D. B. Kellner. *(There is a luminous pause. Yes, his hand has been removed and all this time he kept the stump in a pocket. Does not take it out now either. Tilly, unbearably moved, comes to him. He refuses her touch. Jumps up).* Don't touch me. No, it isn't so easy. Three months — it's not so easy. That's why I'm telling you. You must know *everything!* *(Laughs and changes voice in a whisper)* Do you know what you must do? I brought the whole thing with me. A gun, cleaned, oiled. This morning I did it. With one hand it isn't easy. Kill me!

CARL: What?

ERNST: Take the gun. Carl, you loved me, once. Kill me. One day more and I'll stand there like an idiot identifying prisoners for them. I know so many...

Ma Carl non se ne sente capace, benché non veda per il fratello e per il partito altra via d'uscita. E mentre Tilly stessa

non ha la forza di impedirglielo, Ernst va nella stanza accanto e si uccide.

Mi sembra evidente che *Till the Day I Die* si debba considerare al di fuori del filone su cui la migliore arte di Odets si evolve e si matura. Non vi è altro di notevole in esso all'infuori di quell'esigenza realistica cui ho già accennato. Si tratta di un realismo prevalentemente esteriore, in accordo col carattere documentario-propagandistico dell'opera, e tanto violento quanto superficiale, che, se ha i suoi pregi — l'impegno umano dell'autore di fronte alla sua materia, il coraggio di affrontare scene crude o raccapriccianti — ha soprattutto notevoli difetti, di misura, di gusto, di senso scenico.

Sempre nell'anno 1935 fu rappresentato dal « Group Theatre » un quarto dramma di Odets, *Paradise Lost*⁶. E' un lungo dramma in tre atti: protagonista la famiglia Gordon, padre, madre, una figlia, due figli; intorno a questi ruotano molti altri personaggi, quasi parassitari rispetto alla famiglia sulle cui vicende il dramma è impostato, e in certi limiti anche rispetto al libero corso della trama drammatica, e che pure con la loro sensibilità arricchiscono l'opera di sfumature, di sottofondi, di simbolismo e umanità.

Nella famiglia Gordon è in atto un processo che per vie diverse e simultanee la sta avviando alla decadenza più squalida. Ben, il maggiore dei figli, atleta premiatissimo, sposa Libby nel momento stesso in cui il medico gli annuncia che il suo cuore non gli permette più di correre. Pearl, la ragazza, si vede abbandonare dal fidanzato cui la miseria impedisce di vivere ancora accanto a lei. Julie, il più giovane, è condannato dalla malattia del sonno ed è l'unico che, almeno in un primo momento, abbia il coraggio, che presto ci apparirà tragica incoscienza, di gridare: « I look ahead ». Dei genitori, Clara è la più positiva e la più lucida, seppure non capace di opporsi praticamente ad uno stato di cose che fatalmente precipita. Leo, idealista, buono, ma del tutto inefficiente come padre ben-

⁶ *Op. cit.*

ché soffra dolorosamente del fallimento dei figli, chiude con un gesto che lo definisce benissimo la sua comparsa nel dramma: rinunciando cioè al denaro che Kewpie, già amico di Ben e forse causa della sua morte, gli offre, in favore di due « homeless men ».

Oscilliamo, con *Paradise Lost*, fra il dramma politico, radicale, e il dramma psicologico. Ma se come dramma psicologico esso riesce, come dramma politico nell'insieme fallisce. La trama stessa, suggerita da una tesi politica, ha una giustificazione quasi esclusivamente in sede psicologica: ognuno dei personaggi porta in sé, nel suo fisico, come Julie, o nel suo spirito, come tutti gli altri, la causa stessa della propria rovina, e, col progredire verso la catastrofe, il motivo dell'ingiustizia sociale si fa sempre più inconsistente.

Preso globalmente, la commedia non può dirsi felice, dal punto di vista artistico: troppi i personaggi aggrovigliati attorno alla famiglia Gordon, troppi gli episodi accessori che disturbano la vicenda centrale senza riuscire a inciderla o ad innestarvisi: poiché c'è in *Paradise Lost* l'ambizione di una atmosfera corale, di massa, a cui affidare la tesi politica dell'opera. Un'intenzione simile in *Waiting for Lefty* aveva dato origine ad un dramma vitale e teatralmente quasi perfetto. Ma qui quell'ambizione è, come dicevo, complicata dall'altra, altrettanto profonda e certo più rispondente alla natura di Odets, del dramma psicologico e, entro certi limiti, di costume. Tutti i personaggi del dramma, i Gordon e almeno due altri, Gus e Kewpie, sono studiati e intimamente resi con molto impegno; per questo aspetto, fondamentale, di *Paradise Lost*, si pensa a quell'altro dramma di Odets impostato sulle squallide vicende di una famiglia piccolo-borghese: *Awake and Sing!* È evidente nel nuovo dramma, mi sembra, il desiderio dell'autore di fondere i due motivi delle opere meglio riuscite che lo avevano preceduto. E probabilmente, lo stesso titolo altisonante adombra l'intenzione di creare una sorta di poema del mondo americano contemporaneo, in tutti i suoi aspetti: umano, sociale, politico. La visione finale di Leo Gordon, ampia e

grandiosa e piena di luce, anche se astratta, sembra avvalorare l'ipotesi.

Harold Clurman, il critico per così dire ufficiale di Odets, ha voluto vedere in tutti i personaggi di *Paradise Lost* la presenza di una qualità simbolica⁷: si tratta, bisogna chiarire, di simboli, di sovrassignificati concepiti in chiave economico-sociale. Così, per fare un esempio, Julie Gordon rappresenterebbe « un capitalismo apparentemente normale che sta morendo senza saperlo », e Pearl Gordon « l'artista individualistico che cerca di chiuder fuori il mondo che non vuol vivere di ideali ». Ogni personaggio ha analogamente la sua interpretazione. Se realmente esistesse un così aperto e concreto simbolismo nelle figure umane che nel dramma si muovono, si dovrebbe escludere a priori il tono poetico, l'ispirazione lirica del dramma stesso, caratteri che pure il Clurman sostiene vivacemente. Per conto mio, tendo piuttosto ad escludere il simbolismo, in *Paradise Lost*. Anzi, i personaggi a cui il Clurman attribuisce valore prevalentemente simbolico, mi sembrano i più felici dal punto di vista umano: supporre nell'autore, alla base della loro intuizione, il preciso proposito di trasportarli simbolicamente su un piano di valori economico-politici, sarebbe perdere di vista la loro toccante umanità, la loro verità di creature viventi, di semplici e drammatici esseri umani.

Per parlare di Julie Gordon, giacché è il primo che il critico nomina, mi sembra errato deformare in quel grandioso e sin troppo realistico simbolo la tenera, tragica figura di questo adolescente che, costretto dalla malattia ad aggrappare la sua ansia di vita e di attività alla lettura dei giornali, e singolarmente intelligente e sensibile, si è costruito una sua lucida teoria economica e sogna disperatamente di avere la forza e il danaro per farla e farsi valere. Julie, che si veste per uscire pur sapendo che dovrà restare a casa, e si ferma accanto alla finestra a spiare la vita che scorre al di fuori, e più volte esce

⁷ Cfr. il saggio citato nell'*Op. cit.*

in una battuta facile ma così espressiva del suo stato d'animo: « The house feels empty », e invita chiunque trova disponibile a giocare a carte con lui, è una figura riuscitissima, a parer mio la più riuscita teatralmente del dramma, forse perchè così vicina al tipico delicato romanticismo di Odets, ma solo che la si accetti così com'è, senza necessariamente complicarla di doppi significati. Le stesse battute su cui evidentemente si fonda la tesi del Clurman, sono intima parte della personalità e del destino del ragazzo. Contengono, come ogni parola che egli pronuncia, la sua ambizione e il senso di impotenza che a tratti la fiacca, le speranze che la consapevolezza della malattia non ha ancora frustrato, il suo rabbioso ma umano disprezzo per l'ottusità della gente, e ancora la sua invincibile attesa di un grande destino:

JULIE: (*shakes his head gravely*) The stock market was a lifeless affair today.

GUS: I understand you run up a considerable amount, Julie.

JULIE: Sure I did!

GUS: On paper?

JULIE: But suppose I had a real initial thousand! I'd be fifty two thousand to the good. There it is — (*Shows sheaf of papers*) Since I could sit up in bed, five weeks' pay: over ten thousand a week. I look ahead!

GUS: You oughta talk to some of them men down your bank.

LEO: (*naively*) That's what I think..

JULIE: They don't listen to me — I'm just a clerk. But they will. They don't look ahead and see world movements, situation. What'll happen in Russia next year. Italy. Diesel engines for new streamline trains! Chromium!

GUS: (*very knowingly*) Millions made on radio..

JULIE: You have to know where to get information. This fellow Stale-en gave me an idea: said we'd inflate and go off the gold standard a whole six months before we did. I told Mr. Prince. He laughed at me! That bit of information was worth one million dollars if they used it.

GUS: Myopic!

JULIE: But I'm nobody's fool. When the time comes..

In fondo, un valore simbolico in senso stretto ogni figura di un dramma lo ha, e deve averlo, e in questo senso Julie sim-

boleggia l'unica forza potenzialmente viva della sua famiglia, quella che potrebbe salvare tutto se non fosse fatalmente e assurdamente stroncata da un male che per la sua stessa natura fisica — e di conseguenza ingiusta e necessaria a un tempo — dà un colore di quasi violenta tragicità al dramma di tutta la famiglia Gordon, per altri versi tenuto quasi in sordina.

Quanto a Pearl Gordon, se questa figura ha un difetto, è esclusivamente quello di essere tracciata un po' troppo a grandi linee e di offrire un'immagine di donna troppo stilizzata.

Lo stesso può valere per gli altri personaggi: per Sam Katz, il socio di Leo Gordon, secondo il Clurman « simbolo di un capitalismo incapace, nonostante la sua buona volontà e la sua intensa energia, di dominare le sue stesse contraddizioni », per cui questa spiegazione è forse suggerita al critico dall'impotenza fisica dell'uomo; per Kewpie, l'amico di Ben Gordon, innamorato di Libby sua moglie e poi amante di lei, interpretato come « l'egoista aggressivo che cerca di asservire il mondo al suo sordido gioco, pur ostentando invidia per i valori che disprezza »; ma Keypie è una figura più attraente e più sofferta di come il Clurman la vede, e tutto sommato, col suo violento desiderio di essere felice e di ottenere ciò che vuole, anche a costo di calpestare i diritti degli altri, ha un vigore drammatico e un'irruenza maggiori di quelli di Ben, una figura un po' fragile e che soccombe anche teatralmente alle proprie vicende.

Oltre che nel contenuto e nell'impostazione generale, *Paradise Lost* preannuncia l'Odets migliore anche nei mezzi espressivi. Il dialogo si muove sul livello raggiunto in *Awake and Sing!*, e con qualche incoerenza e prolissità in più, dovute al generale difetto di equilibrio del dramma, spesso lo supera, affinandosi e arricchendosi. Esso, più che in *Awake and Sing!*, sembra a volte senza sbocco, si perde nelle banalità del linguaggio e del discorso quotidiano, facendo un poco stagnare l'atmosfera drammatica. Ma nessuna battuta va a vuoto: lentamente, quasi con pigrizia, il personaggio si scioglie, si svela, s'approfondisce; e tutto un modo di vivere e di pensare e di

sentire s'approfondisce con lui. Un esempio lo abbiamo nell'ingresso e nelle battute di Foley, il politicante che gira di casa in casa, cercando di accattivarsi la simpatia dei possibili elettori con alcune teorie igieniche: la psicologia di questo personaggio che deve aver semplificato la mentalità umana in pochi principi elementari e grossolani e ad essi affida il suo successo, è penetrata e resa con caustica evidenza:

FOLEY: (*with broad good humor*) Sholom Aieichem, Gus! Looking for your friends the Gordons.

GUS: (*pleased as a little dog*) Here they are.

FOLEY: Meet Phil Foley, Mr. Gordon, and the missis of the house. (*Shakes their hands*); Chairman of the Nemo Democratic Club, in case you didn't know. Just in case — ha, ha, ha! Seriously, nothing like catching the early worm.

LEO: Pleased to meet you, Mr. Foley.

FOLEY: Hear you got a daughter plays the piano. Hmm, pretty nice!

LEO: My daughter studied with a pupil of Leschititsky.

FOLEY: You don't say! Like to give *you* a piece of advice, Mrs. Gordon; looking a bit dark under the eyes. What's the remedy? Grapefruit juice! What's the trouble? Too much acids, meats and stuff like that. The normal ratio of a human body... what is it, Milton?

MILTON: (*who lisps*) Eighty percent alkaline, twenty percent acid.

FOLEY: That's it — eighty-twenty! Instead the ordinary person fills his stomach whit twenty-eighty!... the other way around, see? This acid robs you of your energy, makes you feel kinda low.

MILTON: Robs you of your gasoline...

FOLEY: That's it! And puts shadows under the eyes. Looka me; I can walk through a brick wall. You'd think I was in training for boxing, but I don't box. (*Belches*) Grapefruit juice — there's your answer — brings you back to normal — *the way the Democrats will bring the whole country back to normal!*

CLARA: Before you say it, I'll say it. You want us to vote Democrat?

FOLEY: Gus, *my old friend* Gus, says there's five votes under this one roof. We want you to come out and vote all the stars Tuesday.

Ma, ripeto, simili brani di dialogo non fanno buon gioco all'economia generale del dramma: come alcuni personaggi, Phil Foley ad esempio, essi restano accessori al filone dram-

matico centrale e ne costituiscono un elemento di dispersione. Nell'insieme *Paradise Lost* resta una commedia ricca di buoni spunti per il successivo teatro di Odets, ma confusa e poco misurata.

*Golden Boy*³, la cui prima, nel novembre '37, vide Luther Adler protagonista, fu il primo dramma di Odets messo in scena dopo il passaggio dell'autore da Broadway a Hollywood. E, per passare da una notazione esteriore ad una, per così dire, contenutistica, esso è anche il primo dramma del nostro autore che possa dirsi non ispirato da una prevalente ideologia politica. Non è casuale che ora per la prima volta in un dramma di Odets si possa parlare di protagonista. Da un gruppo di caratteri, esponenti di una stessa classe lavoratrice e rappresentati in chiave esclusivamente sociale, in *Waiting for Lefty*, Odets era passato ad esaminare con *Awake and Sing!* un gruppo familiare: nello studio della famiglia Berger, la preoccupazione sociale-politica cominciava a trovare una concorrente in quella psicologica. Lo studio della classe sociale si faceva in disparte per far posto a quello, trepido, dell'individuo. In *Paradise Lost* era evidente l'ambizione, secondo l'espressione dello stesso Odets, di « un più alto livello di esperienza sia personale che sociale », dove però l'esperienza sociale era intesa come intrinseca all'individuo stesso, non più come un interesse esteriore, acquisito, strettamente di classe.

Con *Golden Boy*, l'interesse sociale è ancora vivissimo, ma in tutt'altro senso che prima. Tolta la molto accessoria figura di Frank e la sua esperienza di membro della C.I.O., per *Golden Boy* il termine sociale non va assolutamente confuso col termine politico. Poichè *Golden Boy* è il dramma dell'individuo nella società, e la società è vista quasi esclusivamente come antagonista dell'individuo nel conflitto che questo impegna per la propria affermazione in essa.

Tutti i personaggi accentrandosi nel protagonista e non essendovi storie parallele a quella principale, non è difficile

³ *Op. cit.*

esporre il nucleo narrativo del dramma: Joe, un ragazzo di ventun anni, che fino al giorno prima non sembrava nutrire altra ambizione che quella di sviluppare la sua vocazione di violinista, s'impegna d'improvviso, alla vigilia del suo ventesimo compleanno, in un incontro di boxe con un famoso pugile. Fra due mondi che ugualmente lo fraintendono, quello familiare, rappresentato dal padre, merciaio ambulante, convinto che l'unica strada vera del figlio sia quella aspra dell'arte e quello in cui il pugilato lo porta a muoversi, un mondo ottuso, crudele, che non vede al di là del successo materiale che la carriera di pugile rappresenterà per Joe, il ragazzo combatte la sua intima lotta: tenta all'inizio un compromesso, cercando sul *ring* di salvarsi le mani, per non dover rinunciare al violino. Le pretese dell'impresario, degli scommettitori, di tutti coloro a cui egli ormai appartiene perchè si impegni più a fondo, stanno per dissuaderlo dal continuare. Ma c'è di mezzo Lorna, l'amante di Tom Moody, l'impresario, di cui Joe si è innamorato e che ha ogni interesse a trattenere il ragazzo sul *ring*. Quando l'inquietata relazione con Lorna finisce perchè la donna non ha il coraggio di abbandonare Tom, Joe è già prigioniero del pugilato, dell'ansia fisica di predominare sul *ring* e di quella di distruggere ciò che egli era una volta. E quando la rottura di una mano sancisce la sua appartenenza al nuovo mondo, Joe può gridare con tutto se stesso: « Hallelujah! It's the beginning of the world! ».

Joe Bonaparte — come in un breve colloquio gli dice Eddie Fuseli, un famoso gangster che ha comprato « a piece of him » — è ora « the golden boy », il ragazzo d'oro. Ma, forse in seguito a poche parole scambiate con Lorna pochi minuti prima, Joe si è di colpo reso conto come tutto ciò cui Eddie allude gli sia costata la completa perdita di se stesso. La reazione lo getta furioso nell'incontro successivo in cui involontariamente uccide l'avversario. L'enormità dell'accaduto fa crollare la sua maschera di sicurezza e di disprezzo: Joe è ora un ragazzo disperato che non vede una via d'uscita né la possibilità di un futuro. Lorna, benché alla vigilia del matrimonio con

Tom, gli sta vicina e dà voce alla sua esigenza di vivere ancora, nonostante l'impossibilità umana di tornare sul *ring* e quella fisica di suonare ancora con le mani rovinate. E il bisogno di pace e di liberazione dei due si realizza in una corsa nella nuova automobile di Joe, ciò che rappresenta ora la sua urgenza di assoluto, come una volta il violino. Ma in uno scontro Lorna e Joe restano uccisi.

Come si vede, già nel « plot » sono insiti forti elementi di drammaticità: lo stesso carattere di Joe, così violentemente combattuto dentro e così sicuro e spavaldo al di fuori, offre all'opera il motivo di un sempre teso contrasto drammatico. Sin dalla prima apparizione di Joe Bonaparte nell'ufficio di Tom Moody, è possibile intuire in lui un dualismo, una tensione interiore sotto la tranquillità e quasi il candore delle parole, e al tempo stesso una specie di vulnerabilità sotto lo atteggiamento audace e prepotente. Nel corso della scena seguente, in casa di Joe, il dramma interiore del ragazzo comincia ad illuminarsi: è il senso del tempo che passa, della propria inutilità, della propria impotenza, e il bisogno improvviso e selvaggio di vivere.

MR. BONAPARTE: Sit down Joe -- rest yourself.

JOE: Don't want to sit. Every birthday I ever had I sat around. Now's a time for standing. Poppa, I have to tell you I don't like myself, past present and future. Do you know there are men who have wonderful things from life? Do you think they are better than me? Do you think I like this feeling of no possession? Of learning about the world from Carp's encyclopaedia? Frank don't know what it means -- he travels around, sees the world! (*Turning to Frank*) You don't know what it means to sit around here and watch the months go ticking by. Do you think that's a life for a boy my age? Tomorrow's my birthday! I change my life.

Eppure si tratta ancora solo di un aspetto del dramma di Joe: nel corso dell'opera sentiremo quel dramma complicarsi, approfondirsi, raggiungere stati di tensione che questo primo sfogo del protagonista può solo lontanamente far prevedere.

Odets, lo abbiamo già visto col Ralph di *Awake and Sing!* e col Julie di *Paradise Lost*, è molto vicino alla sensibilità

dell'adolescente: nella sua arte più matura, tutte le sfumature — i richiami, le contraddizioni, i sogni — dell'anima dell'adolescente sono intuite e rese in modo felicissimo; spesso gli stessi personaggi adulti o anziani riescono vivi soprattutto per la parte adolescente che è rimasta nella loro psiche. Forse per questo Joe Bonaparte è uno dei caratteri più vivi di tutta l'opera del drammaturgo. Inoltre, è teatralmente perfetto: dai suoi gesti, da ogni sua parola, dai suoi stessi silenzi si sprigiona una carica drammatica di cui i personaggi migliori di Odets sino ad ora non erano stati capaci che in misura relativamente minima. Forse per il suo stesso lavoro che lo mette in prima linea nei confronti delle altre figure del mondo della boxe, che in fondo sono quasi suoi parassiti, Joe è presente in scena anche quando non c'è, praticamente sempre.

Per di più, c'è nel suo comportamento un che di cinematografico, nel senso migliore del termine, cioè una duttilità e mobilità di atteggiamenti esteriori e contemporaneamente una modernità in essi, che contribuiscono all'efficacia del personaggio. Tale qualità cinematografica è in quasi tutte le altre figure, specie in quelle dell'ambiente pugilistico, come Roxy, un produttore, o Eddie Fuseli. I loro gesti, il loro modo di muoversi e di parlare sono fortemente caratterizzati, hanno un'evidenza a tratti quasi violenta. In queste figure tale caratteristica simboleggia, mi pare, la semplificazione delle reazioni psichiche che è avvenuta in esse, e quindi la loro insensibilità, la loro superficialità, l'elementarità e il materialismo dei loro interessi.

Per contrasto, la figura del vecchio Bonaparte è quasi tarda fisicamente, lenta all'espressione, perchè più sofferta, più umanamente ricca, anche se non esattamente complessa. Lo stesso può dirsi per Lorna, più vicina, — nonostante sia costretta dalle cose a vivere nell'ambiente di Moody e persino a spingere Joe verso la carriera di pugile — al mondo che Joe si vuol lasciare dietro: e ce lo mostra concretamente la simpatia e l'intesa che si stabilisce fra lei e il padre di Joe. Lorna è diversa da tutte le altre figure femminili di Clifford

Odets che abbiamo conosciuto fino ad ora. Tanto più dolce e profondamente triste rispetto a donne come Bessie Berger e Clara Gordon, è d'altro canto molto più complessa di Pearl Gordon e persino di Hennie Berger, che pure fra tutte è quella che più le è vicina. Si veda come la ragazza spiega a Joe che le propone di sposarla il sentimento misto di tenerezza e pietà e gratitudine che la lega a Tom Moody:

JOE: I want you to be my family, my life. Why don't you do it, Lorna? Why?

LORNA: He loves me.

JOE: I love you!

LORNA: (*treading delicately*) Well... Anyway the early bird got the worm. Anyway I can't give him anguish. I... I know what it's like. You should not kick Moody around. He's poor compared to you. You're alive, you've got yourself — I can't feel sorry for you!

Poco dopo il motivo del suo attaccamento a Tom si fa ancora più chiaro:

LORNA: Because he needs me and you don't.

JOE: That's not true.

LORNA: Because he's a desperate guy who always starts out with two strikes against him. Because he's a kid at forty-two and you're a man at twenty-two.

E poi la spiegazione dei motivi per cui teme l'amore di Joe, spiegazione che prelude al gesto con cui alla fine ella si affiderà a lui:

LORNA: You make me feel too human, Joe. All I want is peace and quiet, not love. I'm a tired old lady, Joe, and I don't mind being what you call «half dead». In fact, it's what I like. The twice I was in love, I took an awful beating, and I don't want it again! I want you to stop it! Don't devil me, Joe, I beg you, don't devil me... let me alone.

Tom Moody è il più importante fra gli altri personaggi ed è una figura patetica, cui si scusa anche il fatto di spingere Lorna fra le braccia di Joe, ignaro delle conseguenze che il suo gesto

avrà: egli è innamorato di Lorna e la vuole sposare, e del resto il suo senso pratico e la chiara visione del fatto che l'avvenire comune suo e della sua ragazza dipende essenzialmente da Joe, non gli suggeriscono altra soluzione. Le figure che lo circondano, i compagni di lavoro, per così dire, sono su un livello molto più basso di umanità, esclusa la quieta, quasi dolce figura di Tokio, così contrastante col suo ambiente ed efficace proprio perchè inquadrata in esso. Nella figura di Eddie Fuseli, tracciata a tinte forse troppo violente anche per un film, è contenuta un'ambiguità che rende in certo senso ambiguo lo stesso Odets nei suoi riguardi: sembra che il personaggio a tratti tremi e sfugga dalle stesse mani dello scrittore. E in questo caso Odets trova più semplice esprimersi con simboli: una sorta di morbosità che c'è nei rapporti di Eddie con Joe, o verso Joe per essere precisi, mi sembra adombrata ad esempio nel fatto di far vestire i due personaggi « in maniera quasi identica »: fatto che evidentemente simboleggia anche, in Joe, la perdita di se stesso, l'annullamento progressivo, nell'ambiente della boxe, della sua personalità.

Di quanto *Golden Boy* tradisca l'influenza di Hollywood è già stato detto da tutti i critici che del dramma si sono occupati: per quanto riguarda i personaggi ne ho già fatto cenno. Quanto alla struttura generale della storia, mi sembra che l'influsso del cinema si possa riassumere nell'aver messo Odets al centro del dramma l'ambiente, così mosso e ricco di figure, così eccentrico ed eccitante di per sé, del pugilato. Riguardo invece alla scenografia del dramma, potrei citare più didascalie che fanno pensare a scene da film adattate ai mezzi teatrali: sembra che all'autore l'angusto spazio del palcoscenico non basti più e che egli, quando non amplifica il valore di esso rendendolo teatro di più azioni contemporanee e quasi indipendenti (ad esempio in una scena ambientata negli spogliatoi del *ring*), abbia bisogno di far supporre uno spazio più ampio e invisibile (come nella scena fra Lorna e Joe nel parco, in cui il riflesso di una luce alternata rossa e verde sui volti

dei due allude a un semaforo lontano, un incrocio, il traffico convulso della città)⁹.

Anche nel dialogo, poi, Odets ha raggiunto una maturità e una sicurezza che in un dramma per questo riguardo efficace come *Paradise Lost* si erano rivelate solo in sporadiche e brevissime scene. *Golden Boy* ha il pregio di fare di quel dialogo scelto il suo dialogo normale, di quella difficile misura il suo metro espressivo abituale. L'espressione dei personaggi è quotidiana — un esempio per tutti è la scena seconda del primo atto, in casa Bonaparte — ma spedita, facile ma naturalmente misurata. Se un paragone strano, una figura retorica emerge nelle parole di qualcuno, essa è praticamente fusa con l'atmosfera eccitata che la provoca: come quando Joe, nell'ultima scena del secondo atto, nell'imminenza di un difficile incontro, parlando con Tokio, si abbandona a una specie di disperato ottimismo:

«...Now I'm alone. They're all against me — Moody, the girl... you're my family now, Tokio — you and Eddie. I'll show them all — nobody stands in my way! My father's had his hand on me for years. No more. No more for her either — she had her chance! *When a bullet sings through the air it has no past, only a future, like me!* Nobody, nothing stands in my way!».

Con *Rocket to the Moon*¹⁰ il teatro proletario è alle spalle di Odets. Che lo scrittore se ne rendesse conto o no, il passaggio era stato graduale e spontaneo, seguendo più che una esigenza dei tempi, l'esigenza spirituale e artistica più intima di Odets. Come nelle immagini di certi films, vediamo nell'opera del nostro drammaturgo staccarsi a poco a poco un volto da una folla, avvicinarsi, giganteggiare in primo piano. E' un individuo, un essere a sé; la sua storia, le sue idee, i suoi sentimenti non saranno « immediatamente utili » per il

⁹ Da notare che Harold Clurman individua nel tema stesso del dramma l'influenza di Hollywood: « *Golden Boy* » cioè sarebbe il riflesso artistico dell'esperienza intima e del dramma che per Odets è stato il passaggio, fisico e morale, da Broadway a Hollywood.

¹⁰ *Op. cit.*

pubblico — l'espressione fu usata da Odets in riferimento al suo intento nel momento in cui creava i drammi precedenti a questo —, ma nel loro studio, nella loro rappresentazione lo scrittore realizza se stesso, la sua autentica ispirazione drammatica e, a differenza di prima, egli ora ha il coraggio di accettare questi limiti. Sono qui la sua liberazione e la sua affermazione.

Rocket to the Moon è del 1938 e fu anch'esso presentato dal « Group Theatre ». E' la storia di Ben Stark, un dentista di mezza età, sposato da dieci anni, che si innamora della sua segretaria. La relazione è di breve durata; l'uomo non si sente di divorziare e la ragazza che, pur essendo innamorata di lui, desidera un legame legittimo e sicuro, si allontana. Ma questo non importa, infine: a Ben Stark l'avventura ha dato il senso di una vita più ricca oltre la sua, di un mondo più vasto oltre quello in cui per dieci anni ha vissuto. Egli, pur rendendosene conto solo quando la ragazza è scomparsa dalla sua vita, ha preso « un razzo per la luna », come gli consigliava il suocero al quale potrà così spiegare alla fine il suo nuovo stato d'animo:

« For years I sat here, taking things for granted, my wife, everything... Then just for an hour my life was in a spotlight... I saw myself clearly; realized who and what I was. Isn't that a beginning? Isn't it? »

Come si vede, si tratta di un dramma borghese, un dramma « of domestic life », come direbbe Arthur M. Quinn. Quel tanto di tragedia che era parte integrante di tutti i drammi precedenti di Clifford Odets s'è dissolto. In *Rocket to the Moon*, per la prima volta in un dramma di Odets, non muore nessuno. La tragedia, se c'è, s'è interiorizzata e abbassata di tono a un tempo: di morti, più o meno violente, non c'è più bisogno. Il dramma è la vita stessa, quando non si è ottenuto quello che si voleva, e più quando non si ha il coraggio di dichiarare questa sconfitta. Non si pensi tuttavia ad un Odets crepuscolare, rassegnato e contento del fallimento, dei rimpianti, delle loquaci e filosofiche malinconie: anzi, dopo

Golden Boy — secondo me l'unica vera tragedia di Odets sinora, per lo spirito di quel finale disperato — l'ottimismo dello scrittore sembra rinnovarsi. Anche esso però s'interiorizza e si personalizza al tempo stesso: nasce, nel personaggio, da un travaglio più profondo e più lungo che ha agio di manifestarsi per tutto il corso del dramma, giustificando senza riserve il finale.

Il dramma stesso, in breve, è impostato su quel travaglio, su quella storia di una coscienza; il dramma psicologico, individuale che si andava lentamente aprendo una strada nelle prime opere di Odets, è in *Rocket to the Moon* attuato compiutamente, fine a se stesso. In accordo a questa semplificazione della vicenda drammatica, lo stesso numero dei personaggi è molto ridotto: essi sono sette in tutto. Tutti molto importanti, per quanto alla vicenda centrale siano praticamente interessati soltanto Ben Stark, sua moglie Belle, Cleo, la segretaria, e Prince, il suocero di Ben. Un personaggio almeno, il dottor Jensen che tutti chiamano Frenchy, è decisamente estraneo ad essa, pur avendo un ruolo importante nella chiarificazione del protagonista, e in certo senso anche come portavoce del modo di sentire proprio di Odets (così almeno io spiego la sua teoria sull'amore): si tratta di un idealismo venato di tristezza, che però non si lascia frustrare dall'esperienza ma resiste come forza necessaria all'individuo per sopravvivere.

Anche questo è importante nel nuovo Odets: scomparsa l'esigenza di una ideologia politica, nei suoi personaggi subentra quella dell'amore come forza spirituale essenziale e quasi sostegno morale per vivere. Questo lato di Odets, presente nei drammi precedenti soltanto in storie e in personaggi minori — in Hennie e Moe di *Awake and Sing!*, in Kewpie di *Paradise Lost*, ad esempio — poiché in Joc di *Golden Boy* non è l'interesse preliminare, almeno in un primo momento, con *Rocket to the Moon* viene in primo piano dando vita alla storia stessa.

Ma c'è un'altro tema che appassiona Odets in questo dramma e su cui egli sembra cercare più che enunciare

il suo pensiero: ed è quello che riguarda l'esperienza matrimoniale, e il valore positivo o negativo di essa nella vita e nello sviluppo spirituale dell'individuo. E' questo un problema che rende attuale e a suo modo « utile » *Rocket to the Moon*, un problema vivissimo nella società moderna, americana particolarmente. E Odets è americano e non sfugge in nulla alla problematica dell'uomo americano, anzi vi si immerge con una partecipazione umana prima che artistica in cui è tanto del valore e dell'attualità del suo teatro. Rispetto ad altri drammi precedenti, ora l'ambizione di offrire un documento sociale è molto più limitata: in fondo, in questo dramma, il tema sociale agitato è uno solo: quello del valore per l'individuo di una relazione extraconiugale, anche se praticamente in esso resta coinvolto anche il tema del valore del rapporto coniugale stesso e del matrimonio nella vita dell'uomo.

E al tema centrale tutti i personaggi sembrano subordinati, senza che per questo perdano in individualità; anzi essi stessi trovano in quello quasi un'atmosfera di fondo, un'ambientazione spirituale che di per se stessa li caratterizza: i discorsi che si agitano fra Stark e Frenchy non sono fundamentalmente diversi da quelli fra Stark e Prince, o fra Prince e Cleo, e sarebbe facile rintracciarne gli echi. Quanto ai personaggi, Stark mi sembra segnato a tinte troppo leggere — nonostante la sua parte di quasi protagonista, e sebbene non sia assolutamente un personaggio stonato o astratto — per insistervi a lungo: nell'insieme direi che è più un modulo o un campione su cui Odets studia una data situazione psicologica e pratica, che un uomo. Per Belle, in alcuni punti si ha una sensazione analoga, sebbene la sua figura non sia mai superficiale e possieda tocchi inattesi di dolcezza, come quando la donna rievoca la morte del suo bambino e piange per non poterne avere altri. Ma una figura di donna nuova nel teatro di Odets e trattata con acuta sensibilità è quella di Cleo, indifesa e un po' sciocca eppure sensibilissima, a volte volgare a volte addirittura lirica, spaventata dalla vita eppure incapace

di rinunciare alle aspirazioni quasi infantili che ha risposto in essa. Specialmente per Cleo mi sembra notevole la capacità di intuizione psicologica a cui con *Rocket to the Moon* Odets è giunto. Ce lo mostra, per esempio, la seguente didascalia che illustra un brano di dialogo fra Cleo e Stark e che spiega la strana contraddizione che regola tutti i gesti e le parole della ragazza, i suoi slanci e la sua diffidenza, la sua civetteria insieme con l'adorazione per Stark, e che costituisce molto del suo fascino:

Note: Cleo, in her contact with those she thinks « superior people », is often afraid of repudiation on one score or another. This is so in her relationship with Stark. For this reason she seldom fully extends the power she feels over him. This gives most of her impulses and gestures a contained tentative quality; an impulse is seldom fully released.

Parole come queste sembrano preannunciare l'interpretazione quasi esclusivamente in chiave psicanalitica che Odets darà dei suoi personaggi più o meno in tutti i drammi posteriori: per fare l'esempio più notevole, in *The Country Girl*. In Cleo si concentra anche gran parte della sensibilità lirica di Odets, sinora attribuita per lo più a personaggi di vecchi, quali Jacob e Gus, o di giovanissimi, come Joe Bonaparte, comunque mai a figure femminili: perfino in Lorna di *Golden Boy* il sesso femminile aveva sempre rappresentato per Odets la parte positiva, pratica, del genere umano. Cleo è la prima donna dall'umore instabile e bizzarro, dalla fantasia sfrenata, dalle improvvise impennate liriche e ardenti. « She's an artist » dice di lei Prince una volta. Proprio una tale sensibilità la spinge ad evadere con la fantasia dallo squallore della sua vita familiare, e a creare per sé e per i suoi interlocutori il mondo di benessere, la vita facile e movimentata dei personaggi dell'ambiente mondano e cinematografico che colpiscono la sua fantasia attraverso le riviste, la radio, i films. Ha inventato di provenire da una famiglia ricca e di lavorare per distrarsi, ha inventato viaggi in California e crociere di lusso, ha inventato di essere figlia di una ex-cantante lirica.

Ma a Stark, sia pure con molta pietà, è facile smentirla. Ecco la pagina, una delle più belle del dramma, in cui la ragazza ci si rivela completamente: dopo essersi offesa per le parole di Ben Stark e aver tentato di difendere le sue bugie, Cleo cede piangendo:

CLEO: (*tearfully*) You never show anyone they're wrong by showing them you're right. Don't you know that? Don't you? Does it make you a great man to tell me I'm a liar? I know I'm a liar!

STARK: (*gently, going to her*) Cleo, I'm your friend... Please believe me. (*She permits him to take one of her hands*). Everyone tells little fables, Cleo. Sometimes to themselves, sometimes to others. Life is so full of brutal facts... we all try to soften them by making believe.

CLEO: You are talking of somebody e'se.

STARK: We all like to have good opinions of ourselves. That's why we squirm around and tell stories and adjust ourselves. It's a way to go on living proudly.

CLEO: I don't care to talk about it!

STARK: Why, I lie, myself, a dozen times a day. You can tell me anything, Cleo. (*After a silent pause*) Where do you come from?

CLEO: (*defiantly*) Madison Avenue! No more! I don't care to think. Sometimes I wish I didn't have a head. Last night I didn't have a wink of sleep. (*With sudden vehemence*) Nobody loves me! Millions of people moving around the city and nobody cares if you live or die. Go up a high building and see them down below. Some day I'll fall down on them all.

STARK: (*gently*) Is that a right thing to say?

CLEO: My home life is fearful — eight in one apartment. My father had a very hard life; he ran the store. He, my father, he shranked, — shrank? — what is it?

STARK: (*not sure*) Shrunk or shrank.

CLEO: My father got littler and littler... and one morning he died right in bed while everyone was sleeping. Mom and Gert and two married sisters and their husbands and babies — eight in one apartment! I tell them I want to be a dancer — everybody laughs. I make believe they're not my sisters. They don't know anything — they're washed out, bleached... everybody forgets how to dream...

STARK: I understand...

CLEO: That's the biggest joke around the house: «Cleo, the dancer — the Queen of Sheba!» My sister Gert's a garment worker. We share one room. She's keeping company — she comes in late. I never sleep. I have all the inconvenience of love with none of the pleasure.

STARK: Yes... You are tired. Go home. I won't need you tonight.

CLEO: (*warily*) I never go home if there's another place — here, the office, I mean. Where can you go? Sit in the park till it's time to go to bed?

STARK: The park is nice, cool —

CLEO: Don't you know they molest you there? You're naive. Even policemen. (*With sudden fresh strength*) Would you laugh if I told you I want to be a dancer? Would you? Or an actress?

STARK: I certainly wouldn't!

CLEO: I like you very much!

Tra le figure minori di *Rocket to the Moon* la più attraente è quella di Frenchy. Col suo umorismo un po' caustico e la sua velata carica di umanità, con l'acuto spirito di osservazione e di partecipazione al mondo degli altri, anche quando sembri del tutto astrarsene, Frenchy dà l'impressione di rispondere particolarmente all'ispirazione del drammaturgo, di essere quasi un riflesso di Clifford Odets uomo. Così come ci viene presentato, Frenchy fa il pedicure ma potrebbe benissimo scrivere drammi: studia gli uomini, li ama, sa astrarli da sé per ironizzare sulle loro debolezze, anche se li comprende come comprende se stesso. Frenchy, come Clifford Odets, è profondamente romantico; come ho già accennato, nella sua visione dell'amore come pienezza dell'esistenza è quasi certamente rispecchiata quella dello scrittore così come ci si è venuta determinando attraverso tutti i drammi che hanno preceduto *Rocket to the Moon*.

In quanto al dialogo del dramma, tranne che in qualche eccezionale battuta è scomparsa del tutto la tendenza di Odets a una certa retorica del sentimento, che pesava persino in *Golden Boy*, nonostante esso avesse segnato un gran passo verso un'espressione più asciutta, contenuta, a volte ellittica e drammaticamente efficacissima. In *Rocket to the Moon* mi sembra notevole soprattutto il dialogo che intercorre fra Stark e sua moglie Belle, che in alcune abbreviazioni, in alcuni sottintesi quasi casuali, rivela la lunga consuetudine di vita comune fra i due, quasi che tra essi si sia creato un gergo, mentale ancor prima

che espressivo, in cui lo spettatore può penetrare solo poco a poco.

Vorrei notare un'ultima cosa: come cioè la spregiudicatezza di Odets, di carattere prevalentemente politico nei primi drammi, si sia spostata già con *Golden Boy* e ancora più con *Rocket to the Moon* sul piano sessuale, in accordo al mutato carattere di questi due drammi rispetto ai primi quattro. Comunque, anche in questi drammi, il realismo sessuale di Odets si muove in limiti relativamente castigati, e raramente li supererà nei drammi posteriori.

L'ultimo dramma di Odets presentato dal « Group Theatre » fu *Night Music*¹¹, messo in scena per la prima volta al Broadhurst Theatre nel 1940; è un dramma in tre atti e dodici scene, una sorta di « poema sinfonico », per usare l'espressione del Gagey, con accompagnamento musicale; la musica è dovuta a Hans Eisler. La storia, in *Night Music*, è ad un tempo macchinosa e inconsistente: è la vicenda di tre giorni che coinvolge un ragazzo, Steve Takis, e una ragazza, Fay Tucker, incontratisi per uno strano incidente nella grande città, dove Steve avrebbe dovuto essere di passaggio per lavoro — un singolare lavoro di aiutante in una casa cinematografica californiana — mentre Fay, fuggita dalla sua casa di Filadelfia, lavora come attrice in uno spettacolo che al terzo giorno di rappresentazione chiude i battenti. L'incidente prima minaccia e poi provoca la perdita del lavoro da parte di Steve. La fine del dramma vedrà i due disperati ragazzi marciare trionfanti alla conquista di una nuova vita comune.

Ma un'esposizione di questo genere costringe a non tener conto degli episodi e dei personaggi accessori che, trascurabili per il contenuto drammatico, non lo sono però per il senso generale del dramma. In realtà *Night Music* si svolge quasi su due piani: una breve, scarna vicenda dal sapore quasi episodico e il senso universale che a questa vicenda si vorrebbe attribuire: come simbolo della solitudine in cui oggi gli

¹¹ CLIFFORD ODETS, *Night Music*, Random House, New York, 1940.

uomini vivono, del loro senso d'angoscia di fronte alla guerra, della loro aspirazione a un lavoro e a una casa. Il dramma mi sembra segnare un deciso regresso di Odets dalla misura di semplicità, chiarezza, istintività cui era giunto. A differenza di altri suoi drammi, in cui un sottinteso simbolismo non impediva che l'interesse fondamentale andasse alla trama drammatica e ai personaggi in se stessi, per *Night Music*, mi sembra, il significato simbolico pesa sullo svolgimento drammatico, complicandolo e diluendolo a un tempo, e sui personaggi, disgregando in certo senso la loro personalità umana o impostandola in modo un po' vago dietro il tema che ad essi, alla loro situazione concreta, alla loro vita, l'autore attribuisce. Odets torna, con questo dramma, al tentativo del dramma corale, del dramma-poema (come in *Paradise Lost*). E a tale tendenza si deve se i personaggi dei due protagonisti, Steve e Fay, su cui pure l'analisi dello scrittore insiste maggiormente, sfuggono a una reale caratterizzazione umana: Steve, con il suo umore più che irritabile, quasi di maniaco, che gli attira addosso tutti i guai di cui soffre, e Fay, ingenua e generosa ma dalla volontà ferma, di cui, benché sia più approfondita di Steve, non si capisce mai abbastanza a che cosa miri e che cosa sfugga. Lo stesso carattere impreciso, quasi sfuggente, è nella vicenda centrale: pur seguendo per tre lunghi atti Fay e Steve, non riusciamo a capire di dove vengano né dove vadano, di che si lamentino e cosa possano aspettarsi dal futuro. Di Steve, nonostante egli dica a un tratto che a « millions, ten of millions » come lui, il mondo del futuro non assicura i pasti, non riusciamo mai a sentire che soffra di un dramma più che personale, sociale; e il suo dramma personale non sembra quello di un disoccupato che non trova lavoro, ma quello di un ragazzo che ignora le regole del vivere sociale e non può sperare che la società gli venga incontro. Fay riscuote la nostra simpatia quando rifiuta la vita di Filadelfia e il suo ambiente perché « half dead », ma poi vien fatto di chiedersi se realmente il misero ambiente dello spettacolo che ella frequenta e il sordido Hotel Algiers in cui vive possano vantare un maggior

fascino e una maggiore vitalità. Un'altra delle figure che occupa più a lungo la scena è Rosenberger, il detective che ha messo Steve nei guai e che, impietosito dalle sue vicende, finirà per essere il suo angelo custode; ma egli è trattato persino più schematicamente dei due ragazzi: è un uomo tutto cuore e ottimismo, insensibile nella sua bontà alle ripetute offese del durissimo Steve, che cambia atteggiamento nei suoi riguardi solo quando apprende la rapida drammatica fine che attende l'uomo, condannato dal cancro.

E' difficile dire in quale personaggio di *Night Music* la vera umanità si rifugi: non certamente in alcune figurine minori e incidentali (l'attrice, l'Omino, ecc.) che appaiono nel dramma come personaggi di un coro multiforme e bizzarro il cui valore solo simbolico esclude a priori l'approfondimento. Forse invece proprio in figure che hanno nel dramma la funzione di contrasto rispetto ai protagonisti: in Eddie, ad esempio, il fidanzato di Fay, con la sua volenterosa ottusità, sicuro di aver compreso le aspirazioni della ragazza ma incapace di identificarle in altro che un maggior benessere materiale, « a dozen pair of the finest silken hose, not two; a house with eight rooms, not four; a car in the twelve hundred class, such as I've got outside — eight cylinders, not six! » (atto II, scena III). E altrettanta umanità, ma un'umanità evidentemente minore, la troviamo in Mr. Tucker, in cui lo sbalordimento per il rifiuto della figlia a tornare a casa si manifesta in una patetica confusione di affetto deluso, di incomprendimento, di paura dello scandalo.

Non per niente la scena più viva appare quella del ristorante, la terza del secondo atto, in cui sono presenti sia Eddie che Mr. Tucker: soltanto in questa scena, fra le dodici del dramma, sentiamo un'atmosfera di tensione e di contrasto intimo fra i vari personaggi. Per quasi tutto il resto del dramma, invece, ci sentiamo costretti a partecipare a un pathos che non c'è, e di cui scene e battute che vorrebbero essere tristi o addirittura tragiche sono una sorta di caricatura. I fatti e le parole ci trovano quasi sempre impreparati e, dandoci la

sensazione di voler prendere a tradimento la nostra sensibilità, suscitano per reazione uno stato di fredda, deliberata critica.

Anche una misura formale mi sembra che manchi, in *Night Music*: le dodici scene, invece di rispondere a fasi successive della vicenda drammatica, intima o esteriore, sembrano stanchi meandri di un pigro, torbido fiume. Sono d'accordo con Harold Crurman per la vena leggera, delicatamente umoristica di alcuni brani del dramma. Ma anche questi sembrano più felici momenti di abbandono, in Odets, all'ispirazione ironica, sempre presente in lui, che sintomi di un reale impegno dell'autore nella creazione dell'opera.

*The Big Knife*¹², presentato nel 1949 al National Theatre di New York da Dwight Deere Wiman, in associazione con Lee Strasberg e Clifford Odets, segna nell'attività del drammaturgo la fine di un periodo di silenzio durato otto anni. Con *The Country Girl*, che lo seguirà nel '50, esso rappresenta nella vita di Odets una fase nuova, le cui premesse erano state poste nel 1936, quando lo scrittore, abbandonando Broadway per Hollywood, aveva abbracciato, con un nuovo modo di vita, anche una nuova concezione della sua attività e della sua opera. Una prima eco del valore assai più che formale della sua nuova esperienza hollywoodiana si era potuto sentire nel dramma *Golden Boy*, imperniato sul tragico e fatale conflitto fra un uomo celebre, che in quel caso era un pugile, e le forze più grandi di lui su cui la sua celebrità è fondata, e che tendono a privarla nel senso più assoluto della sua individualità. Quell'esperienza, profondamente sofferta, viene a maturazione e si esprime compiutamente in *The Big Knife*, in cui l'Odets polemico, che era sembrato acquietarsi in un dramma come *Rocket to the Moon*, ritorna sull'argomento impegnativo e scottante della perdita nell'uomo dei valori più alti, in un mondo corrotto dalla smania del guadagno e della pubblicità. L'uomo celebre di *The Big Knife* è un attore cinematografico, che un attimo di smarrimento ha compromesso per sempre.

¹² CLIFFORD ODETS, *The Big Knife*, Random House, New York, 1949.

legandolo totalmente al suo produttore: ucciso un bambino in un incidente d'auto, una sera che guidava ubriaco, Charlie non ha avuto la forza di costituirsi ed ha accettato il consiglio del produttore di far costituire al suo posto un amico, offrendosi di mantenerlo per tutta la vita. Col segreto della sua colpa in pugno, Marcus Hoff, il produttore, può ricattarlo in qualunque occasione. E' sotto questa minaccia che Charlie, nauseato dalla vita che il suo mestiere lo costringe a fare e ansioso di fuggirne, è costretto a rinnovare un contratto per quattordici anni, benché Marion, sua moglie, a cui egli è molto legato, gli prospetti il divorzio se firmerà. Marion, allontanatasi dopo aver volontariamente abortito per spezzare ogni legame col marito, è miracolosamente indotta dalle parole di Charlie e dall'amore che nonostante tutto gli porta, a ricongiungersi a lui. Ma da altre parti l'uomo corre il rischio che l'involontario crimine di cui è stato autore si risappia: c'è un'attricetta che lo accompagnava la notte dell'incidente, che, per odio a Hoff, minaccia di rivelare la verità. Coy, l'agente di Marcus Hoff, prospetta allora a Charlie la possibilità di uccidere la ragazza: rendendosi conto inorridito a quale punto di aberrazione la sua situazione possa portare lui e gli altri e vedendo l'impossibilità di un'altra soluzione, Charlie sta quasi per costituirsi. Non ne trova la forza e con Marion decide di chiedere aiuto a un amico, ma in quel momento arriva una telefonata di Buddy, l'uomo che si è prestato a sostituirlo come autore dell'incidente: una relazione senza senso ha legato per una notte Charlie a Connie, la moglie di Buddy, e Connie, in una lite col marito, glielo ha rivelato. L'aspirazione verso una vita nuova e più pulita in cui Charlie, parlando con la moglie, si era per un attimo esaltato, viene crudelmente frustrata; la stessa Marion non sa reagire. Non sembra che Charlie Castle possa mai più ritornare Charlie Cass, l'uomo di tanti anni fa, che non era nessuno, e la cui vita non aveva macchie. Charlie ha chiesto che gli si prepari un bagno: va invece nella sua stanza dove si uccide. Una telefonata annuncia in quell'attimo a

Marion che Dixie Evans, l'attricetta di cui si temeva la denuncia, è stata assassinata.

E' difficile, esponendo semplicemente la vicenda di un dramma, riprodurre sia pur vagamente il senso di drammaticità, di fatalità, di incubo che può determinarne gli sviluppi, incalzando personaggi e avvenimenti, portando, con una forza tanto necessaria da riuscire quasi insensibile, alla catastrofe. La natura della vicenda e dell'ambiente in cui essa è collocata plasma la stessa tecnica teatrale, il dialogo, la mimica dei personaggi, persino la scenografia. Non è senza significato ad esempio che non si veda il protagonista solo in scena se non per un secondo tra una visita e l'altra dei suoi diversi amici: è evidente che Charlie non ha diritto alla solitudine. Persino le sue notti sono minacciate da sguardinelle come Connie o Dixie Evans, di cui per lo più egli farebbe volentieri a meno. Charlie appartiene anima e corpo al suo pubblico, alla stampa, al mondo che lo ha guidato verso il successo, quello dei produttori e degli agenti.

Questa situazione ha inquinato persino l'unico rapporto intimo a cui egli potrebbe aspirare: quello con sua moglie. Marion è al tempo stesso una figura di donna sensibilissima, legata al marito da un tenero amore, e la voce della coscienza di Charlie. E' prevalentemente nei colloqui dell'attore con sua moglie che la tragedia matura: sono quelli i momenti che portano l'uomo a riflettere, a rendersi conto dell'aspetto reale del suo dramma, che in fondo non è propriamente quello di stare per perdere Marion, né quello di essere legato da un contratto per quattordici anni; ma quello di non essere più se stesso e di trovarsi nell'impossibilità pratica di tornare indietro sul cammino percorso. Quasi mai Clifford Odets ha evitato così completamente, in uno sfogo polemico, il tranello della retorica, come nelle accese battute con cui Marion mette davanti alla mente di Charlie la sua situazione morale. Scelgo, nel corso di tutto il dramma, le espressioni con cui Marion traccia a Charlie quasi il quadro di se stesso: in esse mi sembra

messo a fuoco meglio che in qualunque altro brano il tema del dramma:

MARION: ...It's a fabulous deal. But it's for fourteen years and I don't believe in the life that goes with it. Charlie, you're half asleep right now! I haven't seen you sparkle since the day Billy was born! You used to take sides. Golly, the zest with which you fought. You used to grab your theatre parts and eat'em like a tiger. Now you act with droopy eyes -- they have to call you away from a card game. Charlie, I don't want you to sign that contract -- you've given the studio their pound of flesh -- you don't owe them anything.

...

Aren't you the one who says he wants to live a certain way and do a certain kind of work?... And then pushes a pie in the face of everything he says? Men like Hoff and Coy have their own integrity -- they are what they are! The beetle and the fervid Christian can't be equally corrupted! You can laugh -- you can snort! But the critic who called you the Van Gogh of the American theatre saw, as I did, that you had a Christian fervor! And now you're nothing, common trash -- coarsened down to something I don't even recognize! Don't think I ever condoned what you did to Buddy. Or my part in what you did! But you're helpless, you're helpless, you're sick and unhappy... and I go on trying to help a little, defenseless because you're sick. You feel guilty and it makes you vicious! You've taken the cheap way out o'your passion of the heart has become passion of the appetites! Despite your best intentions, you're a horror... and every day you make me less a woman and more the rug under your feet! And... and I won't have it, I won't, I can't.. I can't..

Da queste parole, si vede come Marion sia anche l'espressione del secondo protagonista di *The Big Knife*, l'antagonista morale di Charlie Castle, quello che in certo senso morrà con lui, dopo averlo condotto al suicidio: il mondo del cinema. Credo che ad esso, alla sua capacità di uccidere e di perdere chiunque tocca si riferisca il titolo del dramma, più che al ricatto che pende come una lama senza scampo sulla testa di Charlie. Nei riguardi di questo mondo, la violenza polemica di Odets raggiunge punte di vera e propria esasperazione: si direbbe che è sua la voce di Marion e che egli come la donna provi avvillimento e furore contro quel mostro che ha ucciso Charlie Cass, che uccide tutti gli uomini che gli si

avvicinano, riducendoli schiavi del loro stesso successo, sorta di bruti che ingannano le ore di riposo fra le donne e l'alcool e hanno perduto il senso della personalità umana.

Quanto al personaggio del protagonista, è quello di un uomo sensibile senza essere eccezionale. E' la sua posizione di « star », che è un po' come dire più idolo che uomo, a renderlo eccezionale: a lui non è permesso di trovarsi vicino a uomini che condividano la sua vicenda intima, come Ben Stark di *Rocket to the Moon* si poteva trovare vicino a Mr. Prince e con lui poteva partecipare al comune dramma della vita coniugale. Ma dal punto di vista teatrale, la figura di Charlie è molto suggestiva anche in se stessa: una sorta di ambiguità a cui la vita lo ha costretto e che è nel suo comportamento esteriore più che nella sua natura, essenzialmente limpida e semplice, gli conferisce un fascino umano e un potenziale drammatico iniziale, già prescindendo da quella che sarà la sua storia. Charlie è cordiale, mondano, ha una disinvoltura e una classe che in certo senso lo disumanizzano: eppure può aver paura, può compiere gesti di debolezza, può soffrire.

Questa caratteristica di Charlie — che si passa ridendo le mani sul viso per cambiare una smorfia d'angoscia in un sorriso cordiale, e nasconde sotto la battuta brillante una segreta, continua tensione — è evidente sin dall'inizio, con l'impostarsi nella difficile e sottile schermaglia fra Charlie e la giornalista Patty Benedict dei due motivi tragici del dramma, preannunciati nelle « voci di separazione » che corrono sul conto di Charlie e Marion, e nella causa, considerata da Patty sospetta, per cui Buddy Bliss, pur avendo subito dieci mesi di prigione come autore di un mortale incidente, sarebbe stato riassunto dallo 'studio' di Hoff. Sin d'ora, in questo dialogo di sapore mondano in cui ogni battuta di Patty cela un tranello e ogni battuta di Charlie può tradire il suo autore, s'imposta la realtà del rapporto sociale fra Charlie e il mondo esterno, e contemporaneamente s'imposta la tecnica drammatica di *The Big Knife*, come quel rapporto orientata da una stessa neces-

sità di confondere il futile col serio, l'essenza più umana e sofferta di uno stato d'animo o di un dialogo con l'espressione frivola o la battuta mondana e vuota di senso.

Ma il significato che assume l'impostazione sin nella prima scena dei due motivi in cui consiste l'intimo conflitto di Charlie, è molto più vasto: nell'economia di un dramma come *The Big Knife* non sono ammesse soste contemplative, dilazioni temporanee a un dramma che sin dalle prime battute incalza senza respiro il protagonista; la contemplazione, l'apparente rilassatezza che può essere in un gesto o in una frase è solo una maschera. Un esempio di ciò è in quella specie di corsa al bar e all'alcool che caratterizza tutti i personaggi sin dal loro ingresso nella « playroom » di Charlie, anche se essi siano entrati per una semplice amichevole conversazione: in quel gesto, vibra uno stato di tensione da cui quasi mai la scena si libera. Un altro esempio è nel funesto verso dei colombi, efficacissimo tecnicamente, che presiede ad una delle poche scene che sembrerebbero serene: la prima del terzo atto. Funesto sembra a Charlie (« Those dam doves, those mourning doves, they woke me up this morning. Coo-coo-who, coo-coo-who ») e non possiamo non subire la sua impressione, benché un'atmosfera particolarmente intima e dolce veda il lieto affaccendarsi di Marion nella casa in cui è ritornata e ascolti le felici congratulazioni di Nat Danziger a Charlie per il suo ricongiungimento con la moglie. Ogni sviluppo della vicenda, ogni apparizione di un nuovo personaggio, è, senza che Charlie o chi lo circonda lo sappia, solo un passo avanti verso la tragedia.

Ma per il tema di *The Big Knife* è essenziale anche il valore che ha l'ambiente in cui Charlie Castle vive, ambiente che, come ho detto, io considero un secondo protagonista del nostro dramma. E' nella resa di esso che si vede, con l'assoluta padronanza che Odets ha raggiunto dei mezzi teatrali, anche il valore della sua autentica esperienza umana: ancora per *Golden Boy* gli si poteva rimproverare una parziale incompetenza sull'ambiente che rappresentava, quello difficile e torbido del pugilato, nei suoi aspetti più segreti e inaccessibili

al profano. Per *The Big Knife* invece non sembra di poter notare una sola sfumatura falsa o atona o inefficace nella caratterizzazione dell'ambiente in cui il protagonista si muove e delle figure che lo compongono. La qualità cinematografica che il teatro di Odets era andato assorbendo dopo il '36 è qui esattamente al suo posto: per Patty, per Connie, per Dixie Evans, tre fra le figure tipicamente espressive del mondo hollywoodiano, il cinema fa parte dell'aria che respirano e ogni loro gesto, ogni loro battuta, pure la più spontanea, lo tradisce. Ambiente, figure, espressione di queste figure, sono una sola cosa: difficilmente Odets poteva trovare una materia più docile alla natura della sua ispirazione. Qui è soprattutto l'origine del successo teatrale del dramma, che come opera teatrale moderna, è invero quasi perfetto.

E sarà forse la coscienza di questo fatto a spingere Clifford Odets, l'anno seguente alla produzione di *The Big Knife*, verso la creazione di un altro dramma ambientato in un mondo a lui altrettanto vicino e molto più caro, quello del teatro. Quel dramma sarà *The Country Girl*.

*The Country Girl*¹² fu presentato al Lyceum Theatre di New York nel novembre 1950. È la storia di Frank Elgin, un attore ancora giovane ma alcolizzato, che una complessa situazione spirituale, da cui nasce e a cui contribuisce l'alcolismo, ha portato alla perdita del lavoro e alla miseria. Un giovane regista teatrale che lo ricorda nel momento del suo massimo splendore, gli offre un ruolo importante nella sua prossima commedia. La nuova esperienza costa a Frank e a sua moglie Georgie, una donna schiva e intelligente, che pur comprendendo e amando il marito era prossima ad abbandonarlo, penosi contrasti, determinati dalla debolezza di carattere dell'uomo, dalle sue bugie e dallo stato di angoscia in cui il contatto col prossimo lo getta. Bernie Dodd, il regista, fraintende il comportamento di Georgie, spinto soprattutto da

¹² CLIFFORD ODETS, *The Country Girl*, Knickerbocker Press, Inc., New York 1951.

Frank, che quasi per difendersi attribuisce alla moglie il suo vizio e i suoi difetti psichici. La comprensione — in seguito a un confronto a tre — della autentica situazione della donna e della sua abnegazione, porta Dodd a innamorarsi di lei. Dopo averla pregata di restare accanto al marito per tutto il corso della rappresentazione e avere assistito al trionfo di Frank sulle attese scene di New York, Bernie chiede alla donna di seguirlo. Ma la «ragazza di campagna», che pure non è insensibile all'amore dell'uomo, resterà accanto al marito, innamorato e bisognoso di lei in altro senso che prima.

Una trama quasi in sordina, come si vede, priva di fatti esteriormente notevoli, eccettuata forse un'ubriacatura di Frank, che, nella seconda scena del secondo atto, ne minaccia la carriera non ancora ripresa. Per il resto, si tratta dello studio della psicologia di Frank, attraverso gli slanci di entusiasmo e le crisi di depressione, il succedersi contrastante degli atteggiamenti a seconda che si trovi con la moglie o con i compagni di lavoro, le bugie con cui egli tenta di difendere il suo io umiliato dal giudizio altrui.

Infatti, sebbene il titolo sembri indicare in Georgie la protagonista e a lei sostanzialmente sia affidato lo sviluppo del dramma, è difficile sottrarre la massima partecipazione alla psicologia tormentata di Frank. Di questo Georgie ci spiega acutamente la sensibilità, specie in un dialogo che ella ha con Bernie nel corso della prima scena del secondo atto, quando ancora l'uomo le si presenta molto ostile:

(Tired he [Bernie] looks at her with the typical curl of a smile and sits almost as if to bait her, a way of releasing his own tension).

BERNIE: What else is bothering friend Frank?

GEORGIE: You didn't come back after the show tonight. Neither did Mr. Cook.

BERNIE: This last month I've spent from ten to fifteen hours a day with Frank. Nothing ever bothers him except through your mouth. Why?

GEORGIE: We've been through all of that before... *(She closes the door and stops the radio).* He thinks it's a crime to lack a sense of humor. He doesn't want to be disliked. He hides when he's nervous.

Either he jigs and jabbars, or he sits in silence and rots away inside. But either, for your edification, he's headed for a bender!

BERNIE: (*mockingly*) Women always think they understand their men, don't they?

GEORGE: (*deliberately dimming her electricity*) I won't fight with you, Mr. Dodd. He expected you backstage tonight. Your absence was a reprimand. If you care at all for his sense of security...

BERNIE: Follow your advice?

GEORGE: (*looks at him as one wrestler looks at another*) Do you know anything about drinkers?

BERNIE: Something.

GEORGIE: If you're not careful, you'll have him full of whisky before he goes to bed tonight. He's got a bad cold. That's a respectable surface reason for any drinker to jump down the wall.

A proposito dell'umanità delle parole di Georgie, in questo dialogo, mi sembra che in essa possa sintetizzarsi una delle principali caratteristiche di *The Country Girl*: quella di combinare i motivi clinici con i motivi affettivi, anzi di subordinare, per così dire, la psicanalisi all'intuizione umana. La sensibilità quasi morbosa di alcolizzato, e anche semplicemente di uomo, di Frank emerge chiaramente, ad un tempo per via intuitiva e scientifica, dalle parole di Georgie.

Al contrario, il passato di Frank, che potrebbe offrire ad Odets una determinazione più schematica e concreta dello stato psichico in cui attualmente l'uomo si trova, è volutamente lasciato in penombra: poiché, a differenza che in altri drammi, in cui la tecnica teatrale di Odets si manifestava anche come ordine e incastro logico di avvenimenti e situazioni, con *The Country Girl* ci muoviamo in una sfera prevalentemente lirica. C'è una specie di disinteresse per la realtà del passato di Frank: ciò che apprendiamo da lui al riguardo è falsato dalla sua tendenza ad attribuire a Georgie la sua malattia, complicando il racconto con spunti che ha assorbito dai drammi interpretati.

L'attitudine di Frank per il teatro è parte quanto mai integrante della sua psiche: essa lo aiuta, nella sua paura della realtà, a trasportarsi nella personalità e nella vita di un altro individuo, un'esigenza quasi fisiologica per lui. E' per questo

che Frank è un grande attore. L'intuizione dell'individuo si unisce, nel nostro dramma, alla particolare intuizione dell'attore, della sua tipica natura di uomo nato per fingere, per trasformarsi, per vivere, con la sua, mille altre vite sulla scena. In Frank è una intima unione fra l'uomo e l'attore: sembra che la sua scarsa riuscita come uomo, uomo dalla volontà instabile, fisicamente e psichicamente tarato, vada a tutto vantaggio della sua riuscita di attore. Se mai, all'attore è proprio l'uomo che nuoce quando prevale, con le sue angosce, con le sue crisi di disperazione, con l'alcool. Ma in senso proprio, quanto più la sua vita e la sua natura lo soffocano sul piano umano, tanto più a Frank si presenta un'evasione sul piano artistico.

Questa drammaticissima duplicità di aspetti è il perno del dramma: sono la vicenda intima della paura e dell'euforia, della disperazione e del cieco ottimismo, dell'ambizione di imporsi e della mancanza di autonomia spirituale, sul piano umano, e l'esigenza di un'altra affermazione che non gli verrà contrastata nelle vesti di un altro uomo, sul piano artistico, che si combinano e si contrastano in Frank. I fatti, le vicende concrete della vita di Frank sono volutamente messi in secondo piano, sono visti cioè soprattutto nel loro valore di motori di stati d'animo cui basta una spinta minima dall'esterno per crearsi. Questa sensazione di una sorta di sproporzione fra l'agente e la reazione della sensibilità di Frank, una volta impostosi il personaggio, diventa parte essenziale della disposizione dello spettatore verso il dramma. Per quanto abnorme, la figura di Frank ottiene una piena partecipazione interiore.

Ma vediamo come Odets partecipi e ci faccia partecipare alla vita di un altro grande personaggio di *The Country Girl*, molto meno astratto di quanto si possa pensare: il teatro. Tutto il dramma sembra un omaggio dell'autore a quel teatro puro che gli era stato rimproverato di aver abbandonato. Nello studio di Frank attore — molto interessanti le battute con cui Bernie e Georgie individuano nell'attitudine all'improvvisa-

zione di Frank, l'uno la sua grandezza di attore, l'altra la sua inettitudine di uomo — e in quello di Bernie come regista, — notevole ad esempio come egli in ogni personaggio, in ogni battuta senta un doppio significato, « psicologico e teatrale » — è lo studio stesso del teatro, del suo valore umano e artistico. È una battuta di Bernie: « I'm interested in theatre, not in show business. I could make a fortune in films but that's show 'biz' to me », pare l'autodifesa di Odets stesso contro l'accusa rivoltagli. Come Frank Elgin, il teatro è più oggetto che soggetto, è più materia di interesse e di esame appassionato, che figura attiva, motrice. Questo carattere invece, possiamo identificarlo in Georgie, la « ragazza di campagna ».

Georgie è senza dubbio la creatura femminile più ricca, più umana e psicologicamente approfondita di tutto il teatro di Clifford Odets. Il suo carattere, così sobrio e fatto di sfumature, e apparentemente indeciso nonostante l'intima coerenza, minaccia di sfuggire a uno spettatore distratto o non abbastanza sensibile. Ogni residuo puramente teatrale, nel carattere e negli atteggiamenti di Georgie, è praticamente scomparso. Più esattamente dovremmo dire che il teatrale si è intimizzato e familiarizzato, ed ora è contenuto in un insieme di gesti quotidiani, minori, il cui sapore arricchisce e si fonde con quello del personaggio quasi insensibilmente, eppure con un intenso risultato espressivo. Che altro c'è di teatrale in Georgie oltre alcuni gesti di tutti i giorni, quale quello di muoversi silenziosamente per la stanza in cerca degli occhiali, o quello di masticare « chewing-gum », molto probabilmente per scaricare una celata tensione interiore? Tutto in Georgie ha questo senso spontaneo e consueto, di genuina istintività, ed è questo fatto che non ci fa stupire o trasalire nemmeno di fronte ai suoi gesti che, nel senso comune, dovrebbero considerarsi teatrali: quello di piangere, ad esempio, come alla fine del primo atto, o quello di schiaffeggiare Bernie, come accade nel secondo. Nelle didascalie, i gesti e gli atteggiamenti di Georgie trovano sempre una definizione poetica, lirica: fatto molto significativo della qualità umana nel senso più sottile e alto e puro che

Odets attribuisce alla « ragazza di campagna ». Un esempio è in una delle sue prime apparizioni; Georgie, in teatro, attende il marito dopo una prova:

She stands there, unconscious of a kind of oriental posturing, consisting of a listening attitude and a faint smile both polite and deprecating; she is her own aristocratic personage, unaware that a certain air of breeding never leaves her.

Le stesse debolezze, le incertezze, qualche breve contraddizione di Georgie sono immerse in questa atmosfera lirica: il loro senso terreno, provvisorio, si perde in essa. E' difficile ricostruire il processo artistico per cui la umanissima Georgie eleva come una trasparente barriera tra sé e il mondo esterno, quello cui appartengono Bernie, Unger il drammaturgo, lo stesso Frank. In quasi tutte le sue parole emerge come la coscienza di una esperienza infinita, non raggiunta da nessuno dei suoi interlocutori, siano Unger, o Bernie, o la piccola Nancy, tutti così perdutamente giovani per lei, così inesperti che è impossibile non intenerirsene.

La qualità lirica, presente in Odets fin dai primissimi drammi, in *The Country Girl* trova una coerenza molto maggiore: come prima essa, nei momenti migliori, faceva da fondo ad un personaggio o ad un episodio, ora costituisce l'ambientazione, il fondo-tinta di tutto il dramma. Le stesse didascalie sono liriche, e a proposito di esse si pensa a quanto Odets pretenda dalla sensibilità dell'attore, un attore evidentemente tutt'altro che 'tecnico', e si ha una conferma di quanto 'teatrale' nel senso più puro del termine sia la radice stessa della sua interpretazione di autore. Ma esiste, viceversa, un aspetto cinematografico di *The Country Girl*, che brevemente può sintetizzarsi nella esigenza di un primo piano che gran parte delle scene del dramma presenta. Al contrario che in un dramma come *Golden Boy*, invece che l'allargarsi delle scena o il rapido succedersi di più scene, effetti che tecnicamente il teatro non permette, nel nostro dramma si desidererebbe un restringersi dell'ambito visivo, la scomparsa della scena e il concentrarsi dell'interesse visivo e psicologico su un

volto, su un singolo gesto, effetti che ugualmente il teatro di per se stesso non permette. Solo il cinema può efficacemente mettere a fuoco il trasmutare delle espressioni sul viso mobilissimo di Frank o su quello, più composto ma altrettanto intenso, di Georgie.

The Country Girl è sino ad oggi, l'ultimo dramma di Clifford Odets. Seguendo l'esigenza formatasi in lui verso il mezzo espressivo cinematografico, recentemente Odets ha affrontato la sua prima esperienza di regista con *Story on page one*. Purtroppo il livello del film è decisamente mediocre. Ciò non vuol dire che, dal nostro autore, non ci si possa ancora attendere molto, teatro o cinema che sia.

PAOLA CHIESA LASORSA