

IL TEATRO DI ARTHUR MILLER *

Partendo dal dato positivo — anche se di natura contingente — del successo dei suoi drammi, la prima cosa di cui il lettore e lo spettatore di Miller si rendono conto è la mancanza di novità di temi e di impostazioni. Nell'opera dello scrittore americano, anzi, si possono riscontrare, in via analitica, elementi desunti non solo dall'opera di altri drammaturghi, ma anche prestati da narratori e perfino da scrittori di copioni cinematografici. Pure Miller sfugge ad ogni tipo di classificazione e, servendosi di temi e motivi comuni e noti a tutti, sorprende per la serietà e la concretezza della trattazione. Assistendo alla rappresentazione di uno dei suoi drammi lo spettatore si sente allo stesso tempo lusingato e stupito che questo o quel suo problema siano descritti, analizzati, svolti ed apprezzati come problemi seri e addirittura drammatici. È per questo che i critici che cercano di gonfiare ed arricchire di risonanze inesistenti le sue opere (fra l'altro aiutati dall'atteggiamento dello stesso Miller critico di se stesso), fanno un grave torto allo scrittore. Essi, in sostanza, lo considerano apprezzabile nella misura in cui, nonostante la sua elementare psicologia, egli riesce a complicare le sue vicende avvicinandosi quanto più è possibile ad un Williams (o ad interiorizzarle, se si preferisce, alla maniera di Wilder). Al contrario, la forza di Miller è nella immediatezza che egli sa dare ad ogni situazione — anche la meno accettabile in apparenza — cioè proprio in una inversione di valori rispetto al teatro tradizionale. Non si tratta in sostanza di creare situazioni che possano sor-

* Il presente studio è derivato da una tesi di laurea discussa nella Università di Messina.

prendere, stupire, lasciare ammirato o sconcertato lo spettatore per la loro forza drammatica, non si tratta di immaginare vicende che solo paradossalmente — in termini teatrali, cioè — si possono immaginare come reali, ma al contrario di considerare alcuni degli aspetti più banali della vita di tutti i giorni, un casellario nel quale vengono classificati gli eventi più futili e apparentemente insignificanti che riempiono la nostra esistenza, e renderli violentemente drammatici con l'immediatezza avvincente della rappresentazione.

E si deve ritenere che Miller miri proprio a creare questa atmosfera di generale stupore e di naturale consenso attorno alle sue opere, come dimostrano i lunghi brani esplicativi premessi ad ognuno dei suoi drammi. Ogni particolare di essi deve risultare chiaro agli occhi di chi vi assiste, perché ogni sfumatura del suo discorso ha una precisa ragion d'essere; nella prefazione ai suoi *Collected Plays* e in altri articoli Miller infatti è impegnato a polemizzare ed analizzare pacatamente, con lucidità, col tono distaccato del critico. Egli rifà la storia spirituale dei suoi drammi, ne analizza lo spunto iniziale, il processo di maturazione, i caratteri stilistici, con precisione e distacco. Miller non è dunque un intuitivo, ma un letterato preparato e raffinato, padrone di tutti i mezzi della tecnica e dello stile teatrale e sensibile discernitore di effetti drammatici. Questo egli vuole farci sapere attraverso le sue prefazioni, nonostante le sue pose antiletterarie, e questo si deve mettere in luce soprattutto contro l'opinione dei « letterati » americani che hanno di Miller una visione piuttosto deformata. Egli è, nel suo ambiente, il geniale illetterato che sa senza dubbio come costruire un'opera di teatro, come condurre una vicenda, come comporre e far vivere un personaggio, come giungere alla crisi e poi alla conclusione del dramma, ma non sa certamente arricchirlo di risonanze metafisiche e di sottili cerebralismi. Ciò però è vero solo in parte: vero è che egli chiaramente cerca di scrivere i suoi drammi nella forma più antiletteraria che sia dato di immaginare, che il pubblico al quale sono destinate le sue opere non è quello che apprezza le morbosc creature di

Tennessee Williams o la malinconica filosofia di Thornton Wilder, ed è certo anche, come abbiamo detto, che il dato più sicuramente apprezzabile delle sue opere è da ricercarsi nella immediatezza spoglia e lineare delle vicende, nel loro imporsi, appunto, attraverso l'aspetto della più comune esperienza.

È questo il valore delle vicende che Miller ha creato per il teatro: vicende squallide, insignificanti, che hanno come protagonisti uomini dalla psicologia elementare e trasparente; vicende narrate senza sfoggio di novità tecniche, ma in maniera immediata e per questo tanto più avvincente; per le quali, però, la qualifica di « realismo » non è esauriente perché, oltre ad essere troppo generica, non individua i problemi interpretativi e valutativi dell'opera di Miller. C'è di meno e c'è di più nei suoi drammi: si tratta cioè di una forma consapevole del pericolo che più da vicino minaccia ogni espressione d'arte che si definisce realistica: quello di fotografare piattamente la realtà. Non possiamo infatti dire che in Miller tutto ciò che viene narrato sia rigorosamente verificabile (il tono evocativo di *All My Sons*, i sogni ad occhi aperti di Milly, per esempio, solo per citare qualche particolare dei suoi drammi), ma piuttosto — e giungiamo qui a puntualizzare l'aspetto più originale della sua opera — siamo costretti a riconoscere che ogni particolare dei suoi lavori, per quanto inverosimile possa sembrare alla luce della nostra esperienza di tutti i giorni, è reso perfettamente credibile e anzi addirittura drammaticamente accettabile. È questo il valore di quel rovesciamento di termini di cui si è parlato: l'aver reso sorprendentemente drammatici episodi ai quali ognuno di noi concederebbe scarsa e breve attenzione, se gli venissero narrati anche nella forma più esasperata. Chi, assistendo ad uno dei drammi di Miller può meravigliarsi della sconfitta del protagonista? I problemi sono posti in modo così immediato, e le vicende svolte sotto una luce così naturale, che lo spettatore si sente irresistibilmente trascinato come protagonista e non sa figurarsi altra possibile soluzione. Quello che i grandi artisti hanno realizzato

con la forza drammatica della rappresentazione della vicenda, quello che i meno grandi hanno ottenuto con facili effetti melodrammatici e turbamenti artificiali, Miller lo ha realizzato rendendo immediatamente partecipe lo spettatore di ogni particolare delle sue storie. Questo egli ha cercato di ottenere in tutti i suoi drammi, e questo ha realizzato a pieno in *Death of a Salesman*.

The first image that occurred to me which was to result in *Death of a Salesman* was of an enormous head the height of the proscenium arch which would appear and then open up, and we would see the inside of a man's head. The *Salesman* image was from the beginning absorbed with the concept that nothing in life comes « next » but that everything exists together and at the same time within us; that there is no past to be « brought forward » in a human being, but that he is his past at every moment and the present is merely that which his past is capable of noticing and smelling and reacting to¹.

Queste parole conquistano; è esattamente quello che vediamo: l'interno della testa di un uomo e la contemporaneità di tutte le sue esperienze in *Death of a Salesman*; ma ciò che importa è che l'immagine iniziale della testa d'uomo grande quanto il proscenio (immagine di gusto barocco) abbia ceduto il posto a mille altre immagini semplici, ordinarie, banali, e che queste, nonostante codesto loro aspetto, si sostituiscono a quella a meraviglia. È significativo il fatto che il titolo iniziale, *The Inside of His Head* abbia ceduto il posto a quello di *Death of a Salesman*, che ha l'asciutto nitore giornalistico di un necrologio.

Ma attraverso quale procedimento Miller è riuscito a rendere di vibrante interesse per il pubblico di ogni paese le vicende dei suoi drammi e la sorte dei suoi protagonisti? I motivi della sua opera si ambientano in quella particolare società che si è formata dopo la fine della seconda guerra

1. ARTHUR MILLER, *Collected Plays*, London, 1958, p. 23.

mondiale. Quando si dice che Miller ha individuato con precisione i caratteri essenziali del nostro tempo, si vuole intendere che egli ne ha colto l'assenza di drammaticità. Quale che sia il significato e il valore di codesto tempo nostro, esso appare piuttosto un tempo di fatti e di eventi, legati a intere collettività: l'essenza o il carattere drammatico non riguarda l'uomo singolo e la sua vita interiore. Convinto di non potere influire sul corso degli eventi, il singolo preferisce attendere con distacco e disinteresse il loro svolgimento. Tutto ciò che non riguarda immediatamente il suo interesse, tutte le idee, i valori e le istituzioni tradizionali appaiono superati, e vengono bollati col marchio della retorica col quale si tende a coprire gli argomenti dei quali non si vuole parlare.

Disciolto ogni legame con il mondo delle idee e dei valori, il cittadino si è abbandonato alla vita di ogni giorno, che si svolge tra il « self-service » e la metropolitana, o nell'anonimo pulsare dei Grandi Magazzini. Spingendo lo sguardo oltre questo ritmo compresso e accelerato di vita, Miller in sostanza formula la sua lezione in questi termini: « i problemi della vita, per quanto tu li possa accantonare, rimangono; un poco di filosofia e di meditazione occorrono sempre; quando meno te lo aspetti la vita ti morde con qualcosa a cui tu sei impreparato e a cui non saprai come reagire ». È tutto qui il gioco, e per eseguirlo egli sceglie un anonimo cittadino illetterato e lo pone di fronte ad un grosso problema pseudo-filosofico, o ad una grande incognita della vita di fronte alla quale egli è, naturalmente, senza difesa. Lo colloca al centro di una situazione intricata, nella quale entrano in gioco come imponderabili componenti quei « valori umani » che non conosce, e lo lascia lì, attendendo di vedere come reagirà. Naturalmente il povero uomo comune non riesce a padroneggiare la situazione ma ne rimane schiacciato e soccombe. È così per Joe Keller di fronte all'improvviso svelarsi a se stesso della sua colpa, così per Willy Loman, di fronte al crollo dei suoi sogni di successo economico, così per John Proctor, posto violentemente davanti al problema religioso.

La scelta del « tono » drammatico delle vicende che Miller ha immaginato per i suoi drammi, cioè precisamente quella « tragedy — and — common man » in cui alcuni critici hanno visto solo insignificanti fatti di cronaca e attorno alla quale altri hanno creato con pericolosi giochi di fantasia un falso alone di cerebralismo, è proprio la invenzione più originale dello scrittore. Non è vero che Willy Loman è « too little and too passive » per poter fare l'eroe da tragedia, al contrario è vero (ed è al massimo grado sorprendente) che, nonostante la sua piccola statura umana e la sua mancanza di reattività (cioè di tragicità, anzi di qualità tragiche), egli sia diventato a un certo punto più che l'eroe di una tragedia che si può leggere o vedere al teatro, precisamente un personaggio vivo e reale che per ognuno di noi « deve » essere esistito o esistere tuttora in qualche parte del mondo, col suo inevitabile dramma, appunto, da uomo piccolo e passivo, e perciò autentico.

Su questo filo si può ora condurre brevemente l'analisi dei cinque drammi di Miller, che consentirà di rilevare dove e come codesti « motivi di cronaca » si esprimono in poesia e dramma e dove invece rimangono semplice e muta cronaca o puro gioco, troppo meccanico e scoperto per poter convincere.

Il primo dramma di Miller, *All My Sons*, è stato composto nell'immediato dopoguerra. La scelta del tema fu, come Miller stesso ci dice nella prefazione, casuale: un episodio di cronaca ascoltato da una vicina, lievemente modificato e portato sul palcoscenico come l'espressione di ciò che Miller « felt in the air », di ciò che tutti sentivano. Nell'aria si sentiva allora non solo che molti, come Joe Keller, si erano arricchiti con questa guerra dolorosa ed assurda, ma nel contempo che la coscienza degli altri si era rilassata, che nessuno era più capace di distinguere il lecito dall'illecito. Nel caso di Joe Keller, quella che Miller chiama « unrelatedness » ossia mancanza di ogni rapporto, e che qualche

critico traduce impropriamente con « alienazione », non è altro che l'incapacità di vedere, al di là delle proprie azioni, il risultato di esse. Si tratta in sostanza di mancanza di senso morale proiettata nel futuro: sostrato comune a tutta la società contemporanea. Joe Keller giunge perfino ad incolpare un altro del delitto che egli ha commesso e la sua coscienza non è toccata dal rimorso fino al momento in cui l'episodio familiare, tangibile, del figlio suicidatosi per non sopravvivere al delitto del padre, gli fa intravedere una realtà della quale non riesce a sostenere il peso. La frase « erano tutti miei figli » sa un poco di retorica. Keller non è certo un uomo da avere tardive resipiscenze patriottiche: in verità nella scena finale egli si rende conto che la realtà è diversa da come lui se la figurava. Il tribunale dei figli (ed in particolare la condanna postuma di Larry) lo ha isolato e condannato. La sostanza del dramma è questa: egli, uomo fondamentalemente amorale, viene posto dinnanzi ad una realtà di valori morali.

William Wiegand, in un lungo articolo che cerca di meccanizzare la tematica dei drammi di Miller², rileva che il punto cruciale di essa è che « certain men know certain truths; people suffer and sometimes die because these truths fail to be communicated... ». Personaggi come Chris Keller, Bill Loman e John Proctor possono dunque definirsi singolarmente « the Man who Knows », coloro cioè che sanno cosa è bene e cosa è male, e sentono che c'è qualcosa di errato nel mondo che li circonda. Ma Miller non può essere ridotto al meccanismo dell'uomo che sa e dell'uomo che impara. In un certo senso (e questo vale in particolare per Chris Keller), tutti i personaggi di Miller non sanno; in realtà, anzi, quelli che sanno, nell'economia del dramma fanno da contraltare al vero personaggio, che è colui che non sa: essi assumono un atteggiamento pedagogico e saccente, senza però

2. W. WIEGAND, « Arthur Miller and the Man who Knows », in *The Western Review*, winter 1957.

proporre soluzioni. I figli di *All My Sons* sono insopportabili: essi vivono in una dimensione che sta tra il mondo dei fatti e quello delle idee; non sono dalla parte dei genitori, ma non sanno opporre loro che idee vaghe e presuntuose. In questo senso la classificazione del Wiegand è alquanto rigida. Al contrario esistono non pochi punti di contatto tra l'uomo che sa e l'uomo che impara. Chris Keller, ad esempio, non è così diverso dal padre come Miller vorrebbe farci credere³. Egli è presentato fin dall'inizio del dramma, attraverso una serie di espedienti, in netta antitesi con Joe (Joe legge nel giornale gli avvisi economici mentre Chris si interessa solo della pagina letteraria), ma non è poi vero, come afferma il Wiegand, che Chris susciti la simpatia dello spettatore mentre per Joe proviamo solo pietà. In realtà Chris è il personaggio più ambiguo del dramma e forse anche il meno simpatico; egli ha sempre sospettato del padre senza mai trovare il coraggio di confessarlo a se stesso: non ha voluto la vendetta e al momento della rivelazione non è capace di perdonare. La sua reazione (la più immediata e consequenziale, del resto, e qui Miller si lascia prendere la mano dal personaggio), è la fuga. Anch'egli, dunque, è vinto da una situazione che non è capace

3. Trovo molto indovinato quanto Salvatore Quasimodo nota a proposito di Chris nel volume *Scritti sul teatro*, edito da Mondadori nel 1961: «...Dovrebbe essere l'uomo nuovo e non lo è; lo è stato in guerra, forse, quando il pericolo della morte dà al cuore una potenza di vita futura e una limpida certezza della ingiustizia che lega gli uomini, già a venti, trenta chilometri dalla trincea... Chris non è l'uomo nuovo americano, è ancora un grigio erede di quella casta privilegiata... della quale parlavamo... che, ritornato «puro» dalla guerra, cede giorno per giorno la libertà della sua povera anima... La ribellione di Chris è di natura privata e dura lo spazio di un pomeriggio, il tempo cioè di una passeggiata durante la quale avrà modo di pensare che la terra brulica di uomini simili al padre, peggiori del padre, mentre le immagini delle ventuno madri dei piloti precipitati dal cielo diventano ombre senza più dolore e pianto... Chris non è un uomo della nuova America, è figlio di Joe Keller, e come suo padre, se fosse necessario, permetterebbe che dalla sua fabbrica uscissero domani alcuni cilindri di motori non perfettamente calibrati. Sulla spalla di Kate, la madre, lo abbiamo visto nel giardino dell'albero spezzato, rientrare "nell'ordine" della sua società ».

di fronteggiare, come Willy Loman, come John Proctor. È per questo che il tono predicatorio delle sue invettive risulta forzato e fuori posto. Non ci aspetteremmo da lui l'ammonimento ostentato ai genitori, ma solo la confessione della propria vigliaccheria. Egli non è dunque « a man capable of immense affection and loyalty », come ci viene descritto nella didascalia iniziale, ma solo « a man among men », come viene descritto il padre.

All My Sons rivelò alla critica l'autore come manipolatore di temi nuovi in forma decisamente tradizionale: egli stesso dovrà poi dichiarare di aver subito fortissima in quel periodo l'influenza della tecnica del dramma sociale di Ibsen. In quell'opera Miller utilizzò, del realismo ibseniano, la rivelazione lenta e graduale dell'antefatto; gli elementi del dramma che si svolge sulla scena non possono infatti ricevere una completa illuminazione se non sono resi plausibili da quello che egli chiama il « divenire » del momento drammatico, che, lungi dall'essere narrato in forma isolata, deve costituire un punto nel fluire del tempo. Due dei quattro atti sono quasi interamente dedicati alla rivelazione dell'antefatto, con un metodo che egli chiama lineare e consequenziale, in quanto ogni momento porta in sé le ragioni dello svolgersi del momento successivo. Il procedimento, condotto con apprezzabile maestria, è appesantito, però, dalla successiva macchinosità della trama. Miller si serve di alcuni espedienti di natura simbolica (l'albero abbattuto dalla bufera nella notte precedente all'inizio della narrazione che richiama il figlio morto in guerra) troppo scopertamente artificiosi. È qui che si spegne il rigore di quella « geometria di rapporti » che egli vuole creare. In sostanza Miller porta avanti il suo meccanismo drammatico servendosi, per la realizzazione del suo gioco, degli elementi più disparati. Egli aggiunge al simbolismo dell'albero spezzato — che risulta particolarmente fuori posto, dato il tono realistico del dramma — un certo tono evocativo nel linguaggio

dei personaggi, che pronunciano frasi come: « Everything that happened seems to be coming back... »⁵, con l'evidente proposito di creare nel pubblico una tensione e un disagio nei riguardi della rivelazione di cose passate. E altrettanto ingenuo ci pare l'espedito delle invettive di Chris: qui Miller non resiste alla tentazione di racchiudere in poche battute il movente e il significato di tutto il dramma; quel Chris che dopo una fuga di un pomeriggio in macchina si accorgerà di essere un vigliacco, e che il mondo è pieno di uomini come il padre e peggiori del padre, è lo stesso che poche ore prima ha pronunciato la spietata invettiva nei riguardi di Joe: « What the hell are you? You're not even an animal... I ought to tear the tongue out of your mouth... »⁶.

Da battute scopertamente rivelatrici come questa, spesso considerate come una vera e propria « chiave » del personaggio, vengono fuori dei manichini che parlano e agiscono con la sola funzione di prestare la voce alle idee dell'autore, e con il risultato di compromettere la naturalezza del dramma.

Difetti della non piena maturità: Chris poteva essere più coetente, la trama del dramma meno macchinosa, il simbolismo e il tono evocativo meno accentuati: ma sono appunti che si fanno ad un dramma fundamentalmente serio ed impegnato. Tuttavia, se questi sono i difetti che si riscontrano ad una attenta analisi, la visione del dramma risulta particolarmente avvincente: i momenti di distensione, durante i quali i personaggi parlano con linguaggio semplice ed efficace del loro passato, il tono dimesso del loro nostalgico rievocate, la presentazione della madre attraverso il dialogo di Chris e Joe⁷ (se restasse quella che appare in questo dialogo, la Madre sarebbe un personaggio umanissimo), e infine la rivelazione dell'antefatto (nonostante alcuni degli espedienti simbolici), sono tutti elementi costruttivi di notevole importanza. E il dramma, no-

5. *Op. cit.*, pp. 70-71.

6. *Op. cit.*, p. 116.

7. *Op. cit.*, p. 66.

nostante le ingenuità programmatiche e le imperfezioni stilistiche, si rivela vivo ed autentico. L'attenzione del pubblico è polarizzata per due ore sull'azione e, cosa anche più importante, perfino la lettura rivela le qualità drammatiche del lavoro. Qualità che si concretano soprattutto in impegno e convinzione, e in uno stile che se non è ancora completamente maturo, ha però i pregi della precisione e della accuratezza.

Scrive Mario Soldati in *America Primo Amore*:

Penso ai commessi viaggiatori che incontro in treno, tra Chicago e St. Louis, Milwaukee, Indianapolis, Detroit. Rasati profumati vestiti stirati tutti ad un modo: i loro corpi sprigionavano uno strano odore metallico. Repugnavano, come certe macchine elettriche caricate di corrente mortale. Trasudavano la solitudine, la sordidezza l'aridità, l'astrazione: l'ultimo mendicante europeo era più uomo. Ridevano risate inconsce, cretine, disperate. Offrivano sigari avvolti in cellophane. Si tagliavano le unghie con forbicette tascabili; e con la punta delle medesime si stuzzicavano i denti.

Finché un giorno, da Omaha a Chicago, pranzando nel vagone ristorante in faccia a uno di questi uomini maledetti; viso glabro e sanguigno, occhi azzurri allucinati; vedendolo mangiare; vedendo da vicino le sue mani tozze, la sua camicia Arrow e la sua cravatta a fiorami spolverata di borotalco; ascoltando i suoi tetri frizzi: capii ad un tratto che, quando rimaneva solo con se stesso, quell'uomo poteva accogliere il pensiero di un omicidio come la cosa più naturale di questo mondo. Capii come la meccanica abilità commerciale e la spaventosa aridità degli uomini di affari americani possano sconfinare nello squallore matematico e nella follia sanguinaria dei gangsters⁸.

La descrizione è precisa ed acuta, e dice forse di più di qualsiasi analisi estetica del personaggio milleriano di Willy Loman. Dice il vuoto squallore delle sue aspirazioni (Willy non è neppure riuscito ad essere uno di « quei » commessi viag-

8. MARIO SOLDATI, *America primo amore*, ed. Mondadori, Milano, 1961, pp. 209-210.

giatori), il chiuso irragionevole mondo delle sue speranze, l'assurdo disperato affannarsi delle sue giornate, il pauroso buio dei suoi momenti di solitudine. Willy Loman non è un personaggio creato di tutto punto da Miller: è uno dei tanti che affollano ogni giorno i treni, le strade, le metropolitane, con le valige piene di campioni di merce (non si sa bene che merce, e Miller suggerisce che Willy vendeva se stesso): uno dei tanti, dunque, in un momento della sua vita in cui è chiamato a mostrare la faccia più intima della sua natura di uomo, ciò che si nasconde dietro la cravatta a fiorami e il viso liscio spolverato di borotalco.

Il commesso viaggiatore sembra appaghi in pieno le esigenze di Miller; porre uno di questi uomini davanti ad un problema umano anche semplice, costringerlo a riflettere su cose che non gli sono mai passate per la mente, significa per Miller assistere alla sua inesorabile fine, alla sua distruzione. Forse se Willy Loman fosse stato in tutto e per tutto simile a quegli « uomini maledetti » egli avrebbe finito per commettere un omicidio, ma gli manca la sicurezza di sé per poterlo fare.

« The only thing you get in this world is what you can sell, and the funny thing is that you are a salesman and you don't know that »⁹. Charlie, l'amico, ammonisce con queste parole Willy Loman, ed è comprensibile che egli la pensi così, dal momento che ha raggiunto quel successo che Willy sta ancora e invano cercando. Ciò che distingue Willy dagli altri è precisamente il fatto che egli non sa vendere la sua merce, non sa cioè imporsi in quel mondo di « meccanica abilità commerciale e spaventosa aridità » che rappresenta per lui un paradiso irraggiungibile.

Il dramma di Willy Loman è tutto qui. Fallito in quel suo unico ideale, egli non sa vedere alcuna possibile soluzione al suo problema, per il quale pure Miller suggerisce un accomodamento.

9. ARTHUR MILLER, *op. cit.* p. 192.

Willy Loman muore infatti con il cuore pieno di gratitudine e di amore: egli ha riconquistato la fiducia in Biff e l'affetto di lui: « ... Biff... he loves me... that boy is going to be magnificent!... »¹⁰, e tutto potrebbe sistemarsi se solo Willy riuscisse « ... to change and overcome within himself and outside himself... »¹¹ ciò che gli impedisce di raggiungere quell'amore e quella tranquillità spirituale che gli vengono offerti.

Ma Willy non sa valutare l'importanza della lotta che sopravvivendo dovrebbe sostenere, ed è proprio per questo che si compie la sua distruzione. Né, del resto, come possiamo prevedere, la sua è una morte drammatica. « Nobody dast blame this man »¹², dirà Charlie al suo funerale. Willy muore non tanto per fare riscuotere ai suoi il prezzo dell'assicurazione, quanto perché sopraffatto dagli eventi, schiantato da una realtà che egli non può accettare per il fatto che essa si profila in una dimensione a lui del tutto estranea e sconosciuta.

Egli si dimostra, infatti, durante tutto il dramma, assolutamente impreparato di fronte agli avvenimenti che si susseguono nella sua vita: a volte addirittura ci sorprende il modo irragionevole con cui affronta le situazioni che gli si presentano dinnanzi, la mancanza assoluta di serenità di giudizio, la tragica incapacità di vedere obbiettivamente anche i suoi familiari e l'atteggiamento degli altri nei suoi riguardi. Egli sembra continuamente posseduto da una irragionevole inquietudine; ossessionato da assurdi sospetti, sempre in guardia contro tutti. Il suo atteggiamento è quello di un uomo che non valuta mai esattamente la gente, tratto in errore ora dalle false speranze, ora dalla sua stessa sospettosa difesa. È indicativo a questo proposito il fatto che egli non riesce a comprendere il successo di Bernard rispetto al fallimento del figlio Biff. Bernard non era forse un ragazzino anemico, che non

10. *Op. cit.*, p. 218.

11. ARTHUR MILLER, « Family in modern drama », in *The Atlantic*, April 1956.

12. ARTHUR MILLER, *Collected Plays*, p. 221.

si sarebbe mai sognato di diventare un campione di *baseball*, mentre Biff era sempre il migliore nelle gare sportive? Come mai quel piccolo sgobbone con gli occhiali aveva superato il suo Biff, il campione, e ora difendeva le cause alla Corte Suprema, mentre Biff era fallito in ogni suo proposito e non riusciva neanche a trovare un modesto impiego?

Con lo stesso spirito egli rifiuta l'offerta di lavoro di Charlie, perché crede che la famiglia di lui abbia sempre cercato di umiliare i Loman. Da piccolo Bernard avvertiva Willy che Biff sarebbe stato bocciato in matematica, e la bocciatura era venuta, condizionando tutto il futuro di Biff. In realtà per Willy, Bernard aveva invidia dei successi sportivi di Biff, ed aveva cercato di umiliarlo, così come ora suo padre, Charlie, cercava di umiliare lui, offrendogli di stipendiarlo per non fare niente. Così, deluso e amareggiato da una realtà che vede tragicamente diversa dai suoi schemi, Willy si rifugia nel sogno del fratello Ben che ha fatto una fortuna in Alaska, e guarda a lui come al simbolo di ciò cui i Loman erano destinati: grandi avventure, grandi guadagni, il successo più pieno, insomma.

Egli rivede come in uno specchio la sua vita passata, e sono sempre ricordi che hanno relazione con il successo suo o dei figli: anche quando si tratta di scene familiari di tono sentimentale, c'è sotto sotto la conclusione di un qualche importante contratto di vendita o la vittoria in una competizione sportiva. Infatti, perché mai Happy e Biff amavano Willy se non per il fatto che egli aveva realizzato per loro un certo benessere economico, per il fatto che erano certi di trovare sempre nella sua macchina dei regali, per il fatto insomma che lo sapevano introdotto con successo nel mondo degli affari? E fosse stato uno sgobbone senza alcuna attrattiva fisica come Bernard, ma lo amava proprio perché egli possedeva le doti che lo avrebbero fatto diventare ricco e stimato; era ben fatto, esuberante, simpatico, proprio quello che ci voleva per entrare nelle grazie dei grandi industriali, ai quali non avrebbe certo strisciato davanti servilmente, ma avrebbe mostrato con fierezza e convinzione le sue doti.

Quanto più bello e irraggiungibile è il sogno, tanto più squallida e insopportabile Willy vede la sua realtà. Ogni cosa, nella vita che egli conduce, pare accentui la sua esasperazione: gli edifici nuovi che opprimono la sua casa, e impediscono ai fiori di crescere nel piccolo giardino, la certezza inquietante della propria incapacità, il sospetto della propria infermità mentale, l'atteggiamento ostile di ogni cosa che lo circonda. È con questo stato d'animo che egli affronta l'ultima parte del dramma, senza neppure accorgersi che qualcuno gli porge la mano per aiutarlo.

Willy Loman non è da censurare, ma non si può neanche piangere la sua fine. Ciò è espresso chiaramente nel *Requiem*, quando Linda dirà: «Forgive me, dear. I can't cry»¹³. Willy è solo un piccolo uomo annullato da avvenimenti più grandi di lui, dalla propria stessa incapacità di vedere che al di là del recinto della sua casa c'è qualcosa di più che la gita domenicale con la nuova macchina o le rate del frigorifero da pagare.

Ma con una vicenda così evanescente, così spoglia di avvenimenti, da che cosa nasce la sua forza drammatica e la suggestione da essa esercitata sullo spettatore? Abbiamo parlato all'inizio di una inversione di valori operata dal teatro di Miller: Willy infatti non è l'eroe di una tragedia in senso tradizionale, non è neanche l'eroe di Tennessee Williams¹⁴ che soffre di

13. *Op. cit.*, p. 222.

14. A questo proposito mi pare sbagliato quanto Miller dice circa la vicinanza di Willy e Blanche Dubois: che cioè noi prendiamo parte alla distruzione di Willy come a quella della protagonista di *A Streetcar named Desire* poiché l'elemento che li ha distrutti era un elemento che si trovava fuori della loro famiglia, nella società; cioè essa ci colpisce di più perché è un fatto sociale del quale siamo testimoni. Se questo può essere vero per la «alienata» patologica Blanche, caso limite di alienazione, che giunge quasi alla follia, vittima di un ambiente violento e spietato dal quale finisce per essere distrutta, non è altrettanto vero per Willy: non c'è nessuno e nessuna circostanza obbiettiva che cercano di distruggere Willy; il suo dramma è in ogni momento suscettibile di accomodamento, se solo la sua piccola statura umana non fosse quella che è; se egli per esempio sapesse amare i suoi familiari, se riuscisse ad essere meno sospettoso, se si abbandonasse alla vita con maggiore responsabilità, senza sognare le favolose fortune del fratello Ben. La ra-

infinite complicazioni neurotiche, e tanto meno l'uomo intelligente di Pirandello. L'uomo di Miller non ci avvince per le sue alte qualità morali, né ci scuote con le stimolanti complicazioni della sua psiche, né ci lascia ammirati per il gioco affascinante della sua intelligenza. Anzi direi che un personaggio come Willy Loman è precisamente la negazione di tutte le qualità tragiche che il teatro ha sempre messo in luce; e ciò che stupisce di più è che Miller non cerchi neanche di giustificare la sua apparizione sul palcoscenico: egli è lì come per caso, ed ognuno di noi è costretto a concentrare la sua attenzione su una vicenda come la sua, che appare priva di contenuto e di interesse, finché ad ognuno di noi questa vicenda finirà per sembrare così vera e convincente da trasformarsi addirittura in un esame di coscienza.

La struttura del dramma rivela una certa novità; meno tradizionale è infatti l'impianto della vicenda, che troviamo già in pieno svolgimento nelle prime scene. Quando si alza il sipario su Willy che torna a casa curvo sotto il peso delle valigie con i campioni di merce, sono già presenti tutti o quasi gli elementi del suo dramma: la sua decadenza fisica, il suo insuccesso nel lavoro, la casa estranea e quasi ostile, le pietose battute della moglie per giustificare lo stato del marito (« ... maybe it was the coffee, maybe it's your glasses... »)¹⁵.

Anche qui, come in *All My Sons*, il passato assume una funzione rilevante, perché il dramma di Keller e quello di Willy sono analoghi in quanto si risolvono in un giudizio negativo sulla loro vita. Ma mentre per Keller la vita precedente è caratterizzata da un solo episodio degno di nota, che il dramma deve narrare, per Willy è importante non svelare un solo avvenimento, ma riprodurre in sintesi tutti gli avvenimenti del suo passato. Da questa esigenza deriva la necessità di una tecnica drammatica che dia la sensazione che ogni attimo della

gione della distruzione di Willy è nello stesso Willy: nella sua mancanza di senso concreto, nella sua ostinazione, nell'angustia della sua visione della vita.

15. *Op. cit.*, p. 132.

presente vita di Willy è fatto di tutti i momenti vissuti in passato, sicché il giudizio finale comprenda non solo l'agire presente di Willy, ma tutta la sua vita. Da questo carattere particolare della trama deriva la struttura del dramma, che riesce senza dubbio più convincente che in *All My Sons*: non essendoci infatti un episodio passato che lo spettatore deve conoscere in tutti i suoi particolari, ma solo direi l'atmosfera in cui la vita passata e quella presente di Willy si muovono, viene meno quella macchinosità che derivava nel primo dramma dalla preoccupazione di stabilire un legame di tempo e di azione fra tutte le battute intese a rivelare in qualche modo episodi passati.

In *Death of a Salesman* Miller è meno legato ad esigenze temporali, anzi direi che si propone proprio di sciogliere la coscienza di Willy da ogni legame di tempo e di spazio; tutte le esperienze sono contemporanee nella sua mente: i sogni e la realtà, il passato e il presente.

Miller non esita ad adottare, per il primo episodio del vaneggiamento di Willy, il procedimento di una dissolvenza cinematografica (è il cinematografo, infatti, che ha fatto diventare di moda i « flashbacks »): Willy in cucina, in piena luce, rievoca episodi del passato, quando il giovane Biff e il giovane Happy gli erano amici e i fiori crescevano nel giardino davanti alla casa. Non visti, dalla scala che porta alle camere da letto, i figli ascoltano, e la rievocazione si volge per qualche momento contemporaneamente all'ascolto dei figli. Poi la luce si spegne sulla scala e Willy resta isolato in un cerchio luminoso; ora la dissolvenza è compiuta ed egli è solo con la sua rievocazione. Molta parte della drammaticità della scena è affidata al disagio derivante dal fatto che i figli, non visti, ascoltano dal padre un discorso che non è destinato a loro. L'espedito non è nuovo: basta ricordare, per fare un esempio celebre, l'insuperabile effetto drammatico che raggiunge Shakespeare facendo ascoltare ad Amleto non visto la preghiera dello zio proprio al momento in cui egli alza il pugnale per compiere la sua vendetta.

Anche qui, dunque, un vecchio espediente teatrale, aiutato da un gioco di luci di stampo cinematografico, serve a Miller per creare fin dall'inizio del suo dramma una atmosfera tesa ed allucinata. Procedendo nello svolgimento della vicenda, le rievocazioni si realizzeranno in piena luce, qualche volta con altri personaggi (che non appartengono alla rievocazione) presenti sulla scena: Miller non si serve più di un apparato scenico particolare, quasi ad indicare che Willy non ha più bisogno di astrarsi dalla sua attuale realtà per ritrovare gli episodi del suo passato. A mezzo di questi accorgimenti è espressa la deformazione prospettica che assume il tempo nella mente di Willy: il passato è, alla fine del dramma, tutt'uno con il presente e viceversa. I *flashbacks*, che sono l'elemento tecnicamente più vistoso del dramma, sono forse anche l'unico spunto originale della tecnica teatrale di Miller; non soltanto essi servono a movimentare l'azione, piuttosto evanescente, ma servono, meglio che gli episodi del presente (in cui Willy appare stanco, insofferente, talvolta irragionevole), ad illuminare il personaggio e a fornire elementi per la descrizione della sua vita; la vita di un cittadino medio, di un uomo comune che non pensa e non si pone problemi. Per il resto, anche il repertorio scenico di *Death of a Salesman* non presenta particolari novità: gli uomini di affari presentati dietro grosse pesanti scrivanie, simbolo del loro potere, le proteste di Willy sopraffatte dal suono petulante e metallico di un nastro magnetico che ripete meccanicamente le capitali degli Stati Uniti, l'elemento vistosamente patetico delle calze di seta regalate alla prostituta e di Linda che rammenta le sue perché costano così care; è tutto un complesso di montaggi paralleli inventati dal cinematografo che, se dimostra quanto eclettica e composita sia la forma scenica di Miller, non manca tuttavia nel dramma di una sua precisa funzione e di una notevole efficacia.

A Memory of Two Mondays non è stato forse preso dai critici nella giusta considerazione. Si tratta di un atto unico, di intonazione vagamente wilderiana, in cui non mancano fra

l'altro prestiti da Saroyan e perfino, mi pare, da Lee Masters. Nonostante questi riferimenti, tuttavia, il tono e lo spirito del breve dramma restano spiccatamente milleriani; anzi possiamo dire che si tratta di un concentrato di tutti i motivi cari a Miller, visti in chiave non più drammatica, ma patetico-sentimentale, appunto come è nello spirito del « mood play ».

Miller si propone di condensare in due ore di spettacolo la vita di piccoli anonimi impiegati di una buia e triste « warehouse » di New York; i loro discorsi, sempre inutili e sempre uguali, i lunghi tragitti in metropolitana per raggiungere l'ufficio, le piccole beghe familiari, e il luogo di lavoro — sempre ugualmente tetto e opprimente, eppure guardato con nostalgia nel passare dei mesi, da un lunedì all'altro: « It is a little world, a home to which, unbelicvably perhaps, these pople like to come every monday morning, despite what they say »¹⁶.

Abbiamo parlato di Wilder, il Wilder di *Our Town* ed *A Long Christmas Dinner* in particolar modo, perché in questo breve dramma di Miller i cicli ricorrenti di episodi che si ripetono uguali e monotoni sono descritti in maniera wilderiana, e wilderiano è il senso dell'attaccamento irragionevole alle piccole cose insignificanti di cui è fatta la nostra vita, viste nella prospettiva del tempo.

Quando abbiamo accennato al ripetersi in questo dramma dello schema delineato da Miller nelle sue opere precedenti, intendevamo parlare della particolare posizione rispetto ai problemi della vita che anche in *A Memory of Two Mondays* assume l'uomo descritto da Miller. Si tratta di personaggi che conosciamo già, di uomini che non sanno e che non pensano, che non conoscono altro che la loro squallida povera realtà. Bert è nel dramma l'unico che si renda conto della inutilità della sua vita: egli legge Tolstoj nella metropolitana e si informa di ciò che avviene nel mondo sfogliando il *New York Times*. È dunque « diverso » dagli altri (Miller non suggerisce « migliore », ma solo diverso), e non può vivere la vita dei

16. *Op. cit.*, p. 333.

suci compagni di lavoro. Accanto a lui però, c'è qualcuno che sa meglio e più di lui: Kenneth, che ha vissuto abbastanza per vedere crollare tutte le proprie ambizioni, e che considera con sorridente scetticismo il sogno di evasione di Bert. Quando Bert infatti, affascinato dalla prospettiva di qualcosa di nuovo, deciderà di partire, al momento del distacco si accorgerà che nessuno ha notato il suo passaggio, e che in fondo la fuga dalla propria realtà non è sempre una vittoria:

There ought to be a statue in the Park: « To all the Ones that Stay »... I know I'll remember them as long as I live... and still I know that in a month or two they'll forget my name and mix me up with another boy who worked here once¹⁷.

Mentre ci ricorda dunque in chiave nostalgica che il mondo è fatto di uomini che non pensano, Miller non vede per gli altri (quelli che « fanno ») altra soluzione che la fuga.

Come Bert è fuggito anche Chris Keller, e che cos'altro è la morte di John Proctor se non una fuga da una realtà che egli intuisce errata ma che pure la sua modesta ribellione da uomo di buon senso non può modificare?

In *A Memory of Two Mondays* tornano gli espedienti cinematografici. Particolarmente efficace è la descrizione del passaggio dall'estate all'inverno: due dei personaggi del dramma sono in scena, ed uno di essi pulisce i vetri dell'ufficio « to catch the season pass »¹⁸. Il procedimento, tipicamente cinematografico, è particolarmente ardito per il palcoscenico. Il primo riferimento al mutare di stagione è nella battuta: « That tree is turning red »¹⁹; improvvisamente dall'afa estiva si passa al gelo dell'inverno, e poi: « How clean it is when it's white! »²⁰. È chiaro che si vuole qui suggerire il persistere della stessa situazione nonostante il passare del tempo; i personaggi sono sempre lì immobili, cristallizzati nella routine

17. *Op. cit.*, p. 371.

18. *Op. cit.*, p. 357.

19. *Ibidem.*

20. *Ibidem.*

di tutti i giorni, nel loro affannarsi senza scopo, nel loro sacrificio anonimo, « with no philosophical idea at all ... to pass the time »²¹.

Ci troviamo, a questo punto dell'esame dell'opera di Miller, nel cuore della sua tematica. Gli aspetti che abbiamo riscontrato nelle precedenti opere (la sensibilità per i problemi del mondo di oggi, lo schema del piccolo uomo contro le incognite della vita; la grande perizia e cura del mestiere) si riscontrano in quella che è l'opera più complessa e in un certo senso più valida di Miller, cioè *The Crucible*. Per comporre questo dramma Miller è andato a ricercare gli atti del processo di Salem, li ha studiati con attenzione e intenzione di ricostruzione storica, come risulta fra l'altro dalle didascalie scagliate lungo tutto il dramma. L'autore scrive: « The Salem tragedy developed from a paradox. It is a paradox in whose grip we still live, and there is no prospect yet that we will discover its resolution ... The witch hunt was a perverse manifestation of the panic which set in among the classes when the balance began to turn toward greater individual freedom »²².

È chiaro qui il tentativo di stabilire un parallelo tra la tragedia di Salem e più recenti episodi di intransigenza e di oscurantismo (forse non solo quello del maccartismo) che hanno scatenato reazioni collettive altrettanto irrazionali e feroci che quella della caccia alle streghe del Massachusetts. Il proposito di rendere in termini drammatici non solo dunque quell'episodio particolare, ma anche la generica implicazione del ripetersi attraverso i secoli dello spirito che lo ha determinato, esige una trattazione non individuale, ma collettiva dell'argomento. Il dramma in sostanza cerca di imporsi attraverso la sua coralità e l'accesa ricostruzione dell'atmosfera nella quale gli eventi si maturarono e si compirono. In questo coro perdono rilievo i singoli personaggi, i quali, totalmente impegnati nella

21. *Op. cit.*, p. 147.

22. *Op. cit.*, p. 228.

vicenda collettiva, scompaiono come individui. In questo senso è da prendere l'affermazione del Chiaromonte, il quale nota che *The Crucible* è « discorso obbiettivo, 'matter of fact', basato sul meccanismo della dimostrazione e nient'affatto sui personaggi e la loro psicologia, la quale non esiste perché sono tutti e rigorosamente tipi convenzionali »²³. Il rilievo, che è stato da taluno interpretato come una riserva²⁴, è in realtà una affermazione di validità nei riguardi del dramma, che come vicenda collettiva deve necessariamente servirsi dei personaggi come di altrettanti elementi per la ricostruzione di problemi che non tanto sono di questo o di quell'individuo, quanto di un'intera collettività e di tutte le collettività, dalla Salem del 1692 all'America d'oggi. E il dramma si impone proprio per questo suo carattere obbiettivo che rende allo stesso tempo allucinante ed inquietante il problema che in esso prende forma. Si tratta insomma di presentare in termini nuovi e in una cornice di particolare suggestività un problema che è stato di tutti gli uomini in tutti i tempi, e di immergere questo problema in un ambiente storico ben preciso, di farlo diventare tutt'uno con i personaggi (infatti se del dramma non fosse rimasto altro che una affermazione di principio, esso resterebbe semmai come documento di una certa tendenza e non come opera drammatica valida come tale).

L'inizio del dramma è perfettamente corale, e la vicenda narrata si snoda in un preciso accordo di voci: le fanciulle invasate, i giudici, la popolazione di Salem; ognuno di essi è elemento di un affresco storico nel quale compare non come individuo né come simbolo, ma come elemento dialettico di uno stesso momento spirituale, l'uno all'altro complementare. La parte iniziale è indubbiamente la migliore dell'opera, che si mantiene in una costante tensione drammatica e in un efficace intrecciarsi delle linee degli eventi finché Miller non ritorna ai suoi soliti schemi.

23. NICOLA CHIAROMONTE, in *Il mondo*, 29 dicembre 1955.

24. GRAZIA CALIUMI, « Lineamenti del Teatro di Arthur Miller », in *Studi Americani*, n. 4.

Nell'ultimo atto, infatti, il dramma da corale diventa individuale, concentrandosi sulla figura di John Proctor. Stavolta però il gioco non è preceduto, come in *All My Sons* e *Death of a Salesman* da tutta una preparazione logica del concatenarsi degli eventi né da un esame della psicologia del personaggio. La vicenda di John Proctor non può inserirsi in quella collettiva perché l'individuo è troppo debole per impersonare tutta una società.

Egli non è un Socrate né un Gesù Cristo, è piuttosto un pover'uomo, « a man among men »: per questo Proctor si ricollega agli altri personaggi di Miller, a Biff Loman, a Chris Keller²⁵. John Proctor è, in sostanza, un uomo che non sa fronteggiare il grave problema che gli si pone davanti violentemente. Egli vede la sua coscienza improvvisamente molestata da qualcosa cui non aveva prima pensato; si fa allora paladino di principi di onestà e di rettitudine, odia l'Autorità quando essa è cieca e uccide la personalità umana e odia perfino il ministro di Dio se non sa parlar d'altro che del demonio. (« There are many others who stay away from church these days because you hardly ever mention God any more »²⁶). L'ipocrisia, poi, lo sconvolge più di ogni altra cosa. Anche Chris Keller non sopporta l'ipocrisia, eppure egli è vissuto per anni sapendo in cuor suo il padre colpevole. E che cosa farà John Proctor per salvare la comunità in preda all'ossessione frenetica della superstizione? Confesserà davanti ai giudici ed al pastore il suo peccato salvando la sua anima, e alla fine si sacrificherà, morendo per il suo nome. Egli non ha la fermezza del rivoluzionario né la purezza del santo: è solo un uomo che vuole vivere tranquillo, a modo suo, come Chris Keller che avrebbe preferito ignorare la colpa del

25. Sono questi i personaggi milleriani che il Wiegand ha salvato dalla generica condanna in cui include invece Willy Loman e Joe Keller: sono cioè, come egli dice, quelli che « sanno ». Ma appunto per questo, pare a me, per questa sia pur pallida consapevolezza che è in loro, Chris Keller e John Proctor sono, se non più colpevoli, sicuramente più irrimediabilmente vinti.

26. ARTHUR MILLER, *Collected Plays*, p. 245.

padre o addirittura continuare a fingere di non sapere, per vivere in pace. Ma conoscendola, per i vicini, per l'occhio del mondo, egli deve pronunciare la sua invettiva contro i genitori. Così è per John Proctor: trascinato suo malgrado in una vicenda più grande di lui, il cui valore sfugge alla sua sensibilità elementare, firmerà l'abiura, ma deciderà di morire quando saprà che questa sarà resa pubblica: egli può venire a patti con la propria coscienza, ma solo se il suo vicino non dovrà vedere il suo nome affisso sulla porta della chiesa. « I have given you my soul, give me my name! »²⁷.

Questa la conclusione del dramma, ed anche la parte più debole di esso. Proctor dunque, lungi dal combattere gli uomini che ingiustamente lo condannano, muore per il suo nome, orgogliosamente, come Eddie Carbone. È questo un presentimento della involuzione che subirà, con l'ultimo dramma, la forza creativa di Arthur Miller.

La forma drammatica di *The Crucible* non presenta aspetti particolarmente vistosi. Essa è semmai da ricercare nella sapienza dialettica e nella lucidità espressiva con cui è costruito il dialogo soprattutto nelle prime scene, e nella creazione di una tensione sempre uniforme che si articola in una perfetta polifonia di voci e con ritmo sempre ugualmente sostenuto. *The Crucible* è dunque, comunque lo si voglia considerare, un'opera avvincente: il fascino dell'argomento davvero nuovo per il teatro, in cui la coscienza di ogni spettatore si sente impegnata, il procedere rapido dell'azione nell'irresistibile dilagare della follia collettiva, la ricostruzione perfettamente convincente dell'ambiente, la finezza letteraria dei dialoghi (da ricordare in particolare quello, bellissimo, tra Proctor ed Elizabeth nell'atto quarto), sono elementi che colpiscono lo spettatore, e anche se lo scopo è talvolta raggiunto per mezzo di effetti epidermici (come ad esempio nella scena che chiude il primo atto, in cui le ragazze invasate, spinte da Abigail, fanno la loro « confessione », accusando di stregoneria le

27. *Op. cit.*, p. 328.

donne del paese, con un progressivo crescendo musicale di voci), l'effetto drammatico è innegabile, e non ha riscontro, quanto a intensità, in nessun'altra opera di Miller.

Dobbiamo, prima di passare all'analisi dell'ultimo dramma di Miller, prendere in considerazione un aspetto piuttosto importante dell'attività letteraria dello scrittore, aspetto che, mentre suscita il nostro interesse, contribuisce a rendere più complesso il giudizio sulla sua opera teatrale.

Abbiamo parlato di un certo tipo di critica che tende a gonfiare l'opera di Miller per farne una specie di vademecum dell'angoscia insana e inesplicabile del secondo dopoguerra, e abbiamo d'altra parte messo in luce l'aspetto tradizionale sotto cui le vicende milleriane si presentano (il suo primo dramma, ricordiamolo, riproduceva passo passo i metodi del dramma sociale di Ibsen). Bisogna ora aggiungere che questo tipo di critica è stato senza dubbio avvalorato e alimentato dalle teorie dello stesso Miller, che egli ha esposto in vari articoli apparsi su diffusissime riviste americane e in pubblici dibattiti, oltre che nella lunga prefazione ai suoi *Collected Plays*, senza dubbio lo studio più impegnativo di quanti siano stati finora scritti sul suo teatro. E devo riconoscere che la critica di Miller ha il fascino eccezionale della chiarezza e della lucidità, e che attrae appunto per questo suo carattere: non si tratta di una paziente analisi di forma e di contenuto, ma piuttosto di una descrizione efficacissima di situazioni sostanzialmente note a tutti. Dietro questa attraente apparenza si nasconde però un duplice errore interpretativo, dovuto, mi pare, anche da parte di Miller, a mancanza di approfondita meditazione. Giustissimo quanto Miller dice a proposito di *All My Sons*, la cui stesura è esaminata con apprezzabile precisione: la preparazione, la scelta dello stile, la narrazione dell'antefatto, la giustificazione dei vari accorgimenti scenici. Ma quando Miller passa ad esaminare il contenuto, egli si lascia prendere la mano da qualcosa che probabilmente non gli era chiaro neanche al momento in cui finiva di scrivere il dramma;

e cioè precisamente da quella forzata aggiunta di lezione sociale affidata al personaggio di Chris, che appare, nel contesto, null'altro che uno sfogo personale dello scrittore:

The fortress which *All My Sons* lays siege to is the fortress of unrelatedness. It is an assertion not so much of morality in terms of right and wrong, but of a moral world's being such because men cannot walk away from certain of their deeds. In this sense Joe Keller is a threat to society and in this sense the play is a social play... the crime is seen as having roots in a certain relationship of the individual to society, and to a certain indoctrination he embodies which, if dominant, can mean a jungle existence for all of us, no matter how high our buildings soar²⁸.

Codesto commento dello stesso autore appare chiaramente sfocato ed eccessivo: e si tratta di un solo brano della prefazione. *All My Sons*, opera certamente dignitosa ma immatura, non era destinato a scuotere profondamente la coscienza degli spettatori, quanto piuttosto ad inaugurare quel tipo di « tragedy-and-common-man », che — come si è visto — è la più originale invenzione di Miller e su cui lo scrittore doveva tornare con pieno successo in *Death of a Salesman*. A proposito di questo secondo dramma, Miller scrive pagine indovinatissime, e fa delle affermazioni che possono valere per tutte le altre sue opere:

I was trying neither to condemn a profession nor particularly to improve it, and, I will admit, I was little better than ignorant of Freud's teachings when I wrote it. There was no attempt to bring down the American edifice nor to raise it higher, to show up family relations or to cure the ills afflicting that inevitable institution. The truth, at least of my aim, is much simpler and more complex. The play grew from simple images ... It grew from images of futility — the cavernous Sunday afternoons polishing the car. Where is that car now? And the chamois cloths carefully washed and put up to dry, where are the chamois cloths?... the image of

28. *Op. cit.*, p. 19.

the son's hard, public eye upon you, no longer swept by your myth, no longer rousable from his separateness, no longer knowing you have lived for him and have wept for him. The image of ferocity when love has turned to something else and yet is there, is somewhere in the room if one could only find it...²⁹.

È un commento semplice ed efficace, e se pure si ferma in superficie, ha il pregio di mantenersi entro i limiti in cui il dramma appunto si muove. Anzi direi che qui Miller fa torto a se stesso proprio per mancanza di approfondimento: in *Salesman* c'è molto di più, e formalmente e contenutisticamente, come abbiamo avuto modo di notare.

Ma il più grave errore critico Miller lo compie con il commento ad *A View from the Bridge*. La prefazione del suo ultimo dramma si intitola: *Of Social Drama*, e cerca di giustificare il lavoro evocando problemi che in realtà in esso non esistono:

There are, after all, an incestuous motif, homosexuality and, as I shall no doubt soon discover, eleven neurotic patterns hidden within it, as well as the question of codes³⁰.

Miller brancola in realtà alla ricerca di un motivo per lo svolgersi della tragedia di Eddie, e non potendone trovare uno valido, ne inventa cinque o sei. Non gli diamo torto; nessuno saprebbe fare meglio di lui, esaminando il suo ultimo dramma, e condividiamo in pieno ciò che egli sente in proposito quando scrive: « I wrote it in order to discover its meanings completely, and I have not got them all yet, for there is a wonder remaining for me even now, a kind of expectation that derives, I think, from a sense of having somehow stumbled upon a hollow tale... ». Consideriamola una vera e propria confessione. Ma non basta che Miller ci dica quali sensazioni suscita in lui la storia di Eddie Carbone, perché noi possiamo credergli senza riserve:

29. *Op. cit.*, p. 29.

30. ARTHUR MILLER, « Viewing A View from the Bridge », in *Theatre Arts*, sept. 1956.

« I thought that it must be some re-enactment, of a greek myth which was ringing a long-buried bell in my own subconscious mind. I have not been able to find such a myth, and yet the conviction persists, and for that reason I wished not to interfere with the mythlike march of the tale ». Sarebbe troppo semplice; anche se a volte il candore di Miller ci persuade che, se non altro, le sue affermazioni sono in buona fede, il rigore critico e la convinzione ne sono assolutamente assenti. Miller non convince quando parla di « alienazione » dei suoi personaggi, di « mancanza di rapporto », di impenetrabilità dell'individuo per la società o della società per l'individuo, o addirittura, come in questo caso, di fato e di predestinazione. Non incliniamo a prestargli fede perché sentiamo le sue affermazioni troppo genericamente motivate, e sappiamo che resteremo delusi alla prima lettura dei suoi drammi. Così che — e in modo particolare per *A View from the Bridge* — dobbiamo dare ragione al Chiaromonte quando scrive che Miller è uno scrittore realistico che cerca di dare un significato ad opere che significato non hanno e non possono avere³¹.

Venendo appunto all'ultimo dramma di Miller, dopo quanto si è detto circa il costante impegno che fino a *The Crucible* aveva caratterizzato l'opera dello scrittore, l'involutione appare chiara. *A View from the Bridge* è forse la più pretensiosa delle opere di Miller, e al tempo stesso quella che ha determinato i giudizi più contrastanti. L'idea fondamentale dei drammi di Miller era ormai troppo ovvia e sfruttata perché potesse trovare nuovi sbocchi sulla scena. In questo ultimo dramma, infatti, Miller tenta un esperimento nuovo, abbandonando il vecchio schema adoperato nelle precedenti opere, e ci presenta un episodio di cronaca — niente altro che questo — della vita dei « longshoremen » di Brooklyn.

31. NICOLA CHIAROMONTE, « Miller e il dramma sociale », in *La situazione drammatica*, Milano, 1960.

Miller ci avverte nella prefazione del dramma che Eddie Carbone è protagonista di un solo episodio della sua vita che sia degno di nota: la vicenda che ci viene narrata. L'opera si attiene dunque, nella narrazione, ad un metodo strettamente realistico, poiché ciò che importa narrare è soltanto la vicenda che si svolge tra l'inizio e la fine del dramma. Niente dunque « geometria di rapporti » come in *All My Sons*, e niente rivelazione di episodi passati, per arricchire la psicologia del protagonista, come in *Death of a Salesman*, un avvenimento di cronaca narrato senza l'aiuto di alcun espediente tecnico, con un procedimento più proprio della narrativa che dell'opera teatrale. Un'altra cosa di cui ci avverte Miller nella prefazione è che quando egli sentì per la prima volta il racconto della vicenda ebbe la sensazione che essa dovesse essere il rifacimento di un antico mito, quasi un episodio che periodicamente si ripeteva per una imprevedibile forza voluta dal fato. Eddie ha dunque fin dall'inizio la funzione di uno strumento inconsapevole manovrato dal destino e quasi predestinato alla sua fine. È Alfieri, l'avvocato (l'uomo di cultura e di esperienza che guarda la vicenda con distacco), che espone al pubblico tutto ciò; aggiungendo anche le sue considerazioni personali nei riguardi di Eddie: egli è quasi una forza della natura senza inibizioni; e tale deve essere perché a distanza di secoli egli deve compiere con lo stesso spirito, ed esasperato dalle stesse passioni, la sua vendetta. L'avvocato, ascoltando la sua storia, si sente istantaneamente portato lontano nel tempo, nei luoghi abitati secoli fa dalla gente di Eddie.

Questo l'inizio del dramma, che prospetta la vicenda in una falsa atmosfera di mito: in realtà, come mette in luce il Chiaromonte, in questo caso più che mai Miller cerca di gonfiare l'idea che ha dato lo spunto al dramma; egli si preoccupa di dare dei nomi e delle definizioni a ciò che appare evidente ad ogni spettatore e di creare intorno alla vicenda un'atmosfera di cose dette e non dette che tende a complicare e ad impolpare di elementi più o meno torbidi la semplice psicologia dei personaggi. Per Miller Eddie è un mito, mentre

per gli spettatori egli non è altro che un povero uomo che compie un delitto passionale. E c'è di più: lo scrittore pone l'accento sull'aspetto sociale della situazione di Eddie. Egli cioè vuole che Eddie non sappia adattarsi alle leggi del paese straniero in cui si trova, che il suo problema sia « to settle for a half », cioè poter venire ad un compromesso, e che il suo gesto nei riguardi del cugino della moglie sia proprio una ribellione del suo personale concetto della giustizia, che da buon siciliano finisce per amministrare da sé. Il mito dunque ha bisogno di essere sorretto da un elemento più concreto ed attuale perché il dramma possa suscitare l'interesse degli spettatori: ma neanche qui Miller riesce a convincerci. Il problema degli immigrati clandestini non esiste: Marco e Rodolpho potrebbero vivere indisturbati se Eddie non li denunciasse al bureau dell'immigrazione; trovano lavoro con facilità e vengono accolti in un ambiente cordiale e amichevole. Ma Eddie è quello che è, cioè quello che Miller vuol farci credere, e la tragedia avviene, inevitabile e inspiegabile. In realtà Miller non ha più niente da dire e si limita a montare un fatto di cronaca senza impegno né, credo, convinzione. Dalla vicenda privata, dunque, non nasce altro che un dramma a sfondo sessuale (anche sull'oggetto della passione di Eddie, Miller ci lascia incerti, donde la poco valida motivazione del tradimento e la genericità dell'insano comportamento del protagonista). Ancora: il dramma era stato originariamente scritto in versi, ma l'asserzione di Miller che *A View from the Bridge* fosse una vicenda addirittura mitica era troppo malsicura perché l'autore potesse sostenerla perfino con un linguaggio lirico, e il dramma fu riscritto con metodo del tutto realistico. Più realistico, anzi, di quello degli altri drammi. Anche a proposito dello stile c'è da avanzare qualche riserva: perché, ci si chiede, il realismo di Miller non riesce a trasfigurarsi, nel suo ultimo dramma? Forse appunto per il fatto che in esso l'autore si limita a fotografare la realtà, e in luogo dell'impegno morale che potrebbe trasfigurarla, chiama in causa Freud e la tragedia greca. Cose entrambe

troppo importanti per potersi inserire e amalgamare in una vicenda privata a sfondo scandalistico. E così tutti questi elementi restano nel dramma come una sovrastruttura, e Miller conclude il suo discorso con un finale banale in cui i buoni trionfano e il cattivo ha la sua punizione. Il personaggio gonfio e ambiguo di Eddie non dice nulla allo spettatore medio, e la cronaca resta cronaca.

Questa è, mi pare, la logica conclusione della parabola creativa di Miller. La sua produzione è un fenomeno isolato che non ha fatto scuola né creato un genere. Il più seguito e popolare scrittore di teatro d'America, non ha, in sostanza, un mondo interiore così ricco che gli consenta di toccare una vasta gamma di argomenti con successo: il tema centrale delle sue opere, sentito in maniera seria e concreta, si è esaurito e non riesce a trovare nuovi sbocchi. Ed è forse questa la ragione del prolungato silenzio di Miller, dopo il dramma che abbiamo esaminato per ultimo e dopo una sceneggiatura cinematografica anonima e superficiale.

PAOLA PUGLIATTI