

## EDWARD ALBEE

In un'intervista concessa al *New Yorker* (25 marzo 1961), Albee così traccia la propria biografia: « Nato a Washington, D.C., il 12 marzo 1928, venni a New York quando avevo due settimane. Non ho idea di chi fossero i miei genitori naturali, per quanto sia certo che mio padre non era Presidente, o qualcosa del genere. Fui adottato da mio padre, Reed A. Albee, che lavorava per suo padre, Edward Franklin Albee, che iniziò una catena di teatri con B. F. Keith e poi li vendette alla R.K.O. Mia madre è una donna notevole, eccellente cavallerizza. ... I miei genitori mi diedero una buona casa e una buona educazione, nessuna delle quali io apprezzavo. Andai alla Rye County Day School fino a undici anni, e poi a Lawrenceville [entrambe nei dintorni « bene » di New York] da dove mi buttarono fuori dopo un anno e mezzo perché rifiutavo di andare alle lezioni. Probabilmente era perché ero troppo giovane per star via di casa, ma invece di andare a casa fui mandato all'accademia militare di Valley Forge — campo di concentramento di Valley Forge — [in Pennsylvania] dove i genitori mandano i figli per una di queste tre ragioni: o disciplina, o preparazione per West Point, o con la speranza che ricevano un'educazione. Lì uno la riceve un'educazione, ma non è un'educazione puramente scolastica. Si marcia di continuo, praticamente. ... Quando finalmente me ne andai, dopo un anno, decisi di non farmi buttar fuori da un'altra scuola. Andai a Choate, e fu meraviglioso, ma ormai avevo qualche anno in più. Apprezzai Choate dopo l'aridità di una scuola militare [Choate è una delle *high schools* più *chic* degli Stati Uniti; c'era stato anche Kennedy]. Ero molto felice. Poi andai al Trinity College, ad Hartford, per un anno e mezzo. Non avevo abbastanza interesse per starci quattro

anni. Non andavo in chiesa, e non andavo a uno dei corsi di matematica. Si trattava probabilmente di una fondamentale scontentezza di me che non aveva ancora preso una forma specifica. ...

« Ebbi il mio primo lavoro alla stazione radio WNYC dove passai un anno e mezzo scrivendo piccoli pezzi di presentazione per i programmi musicali. Dopodiché son passato per una quantità *spaventosa* di lavori: fattorino da Warwick & Legler, l'agenzia di pubblicità, a 40 dollari la settimana; commesso nel reparto dischi di Bloomingdale, commesso nel reparto libri di Schirmer; barista al Manhattan Towers Hotel. Poi, dal 1955, fattorino per la Western Union per tre anni, in giro per tutta la città. Mi piaceva. ... Nel 1952 andai a Firenze per 4 o 5 mesi e tentai di scrivere un romanzo. Il romanzo era *spaventoso*. Avevo scritto un mucchio di poesie, ed ero persino riuscito a farmene pubblicare una, quando avevo 17 anni, su una rivista del Texas chiamata *Kaleidoscope*. Aveva più o meno a che vedere col fatto di diventare diciottenne.

« Poi, nella primavera del 1958, quando raggiunsi i trenta anni, nella mia vita ebbe luogo una specie di esplosione. Ero andato alla deriva, e mi ero stancato di me stesso. Decisi di scrivere una commedia. ... Scrisse *The Zoo Story* sul tavolo sgangherato della cucina dell'appartamento in cui vivevo allora - 238 West 4th Street. Ne feci una sola stesura, apportai delle correzioni a matita, scrissi a macchina un secondo copione, e questo è il modo in cui da allora ho sempre fatto le mie commedie. Finii *The Zoo Story* in tre settimane ».

Già all'età di 12 anni Albee aveva scritto una commedia, di cui parla nella prefazione del 1960 a *The Zoo Story* (Signet Books, 1963). Si trattava di una farsa erotica in tre atti « la cui azione si svolgeva a bordo di un transatlantico, i cui personaggi erano, in massima parte, possidenti inglesi, e il cui titolo era, per qualche ragione che ora mi sfugge, *Aliqueen* ».

Questo primo tentativo rimase però isolato. Per molto tempo, Albee sembrò preferire la poesia. È interessante il parere di Thornton Wilder che, dopo aver letto nel 1953 alcuni

di questi componimenti, gli consigliò di lasciare la poesia e di darsi al teatro.

Dal 1950 Albee aveva lasciato la sua famiglia e l'ambiente perbene del suo periodo scolastico, ed era sceso al Greenwich Village per quello che è stato imprecisamente chiamato il suo « decennio di bohème ». Per « bohème » si intende che Albee si dimenticò degli abiti a doppio petto, dei capelli tirati all'indietro, di una fidanzata inglese e dell'accento britannico che costei gli aveva trasmesso; adottò invece vestiti di flanella e maglioni, si tagliò i capelli a spazzola, cominciò a frequentare artisti come William Flanagan, il musicista cui è dedicata *The Zoo Story* e che ha composto i commenti musicali per parecchie commedie dell'amico. Diventò insomma l'Edward Albee di oggi: un uomo discretamente elegante, con un bel viso serio, un po' affilato, le labbra appena spioventi, ottimo parlatore, fumatore instancabile.

Con Flanagan Albee divise per nove anni un comodo appartamento non lontano dal Village, a Chelsea, e sempre con lui andò in Europa nell'estate del 1952. Dal « ritratto » che Flanagan ha tracciato dell'amico sul *Sunday Herald Tribune* del 27 ottobre 1963, è confermato che Albee, attorno al 1952, si interessava di teatro anche minore e rimase particolarmente colpito dalle prime rappresentazioni newyorkesi dei drammi di Genet e di Beckett: predilezioni inevitabili alla luce delle opere finora composte da Albee. A un lavoro di Beckett (*Krapp's Last Tape*) venne infatti accoppiato, nella sua prima produzione a New York (1960), l'atto unico che segna il debutto teatrale di Albee: *The Zoo Story*.

Scritta nel 1958, *The Zoo Story* fu rifiutata da parecchi impresari di New York, e giunse, tramite una catena di amici, alla Fisher Verlag di Francoforte e di lì a Berlino, dove ebbe la prima rappresentazione il 28 settembre 1959 allo Schiller Theater Werkstatt. Meno di quattro mesi dopo (14 gennaio 1960) avveniva il debutto in patria, alla Provincetown Playhouse di New York.

Fin dalla prima opera, Albee centra la sua attenzione su

un motivo che costituirà l'ossatura dei suoi lavori successivi: il desiderio, il bisogno di comunicare, e la sua frustrazione. Drammaturgo essenzialmente urbano, anzi newyorkese, egli fa incontrare due sconosciuti davanti a una panchina nel Central Park. Peter, sui quaranta, un tipo comune ma ancora giovanile e correttamente vestito, è seduto e legge un libro. Sopraggiunge Jerry, anche lui prossimo alla quarantina, con una traccia della perduta vigoria, ma offuscata da una grande stanchezza.

La prima battuta è già tutta assurda e violenta:

JERRY: I've been to the zoo. (PETER *doesn't notice*) I said, I've been to the zoo. MISTER, I'VE BEEN TO THE ZOO!

Jerry, sospinto dalla risacca della grande città indifferente, approda vicino a un perfetto sconosciuto, che legge nella tranquillità del verde. Vuole, *deve* parlargli, ma non riesce neppure ad abbozzare un qualsiasi approccio convenzionale, e già grida. Il muro tra i due uomini è così alto che Jerry è costretto ad urlare. L'incomunicabilità qui non si manifesta gradualmente, da dietro i paraventi delle consuete forme di cortesia, come per esempio nella *Lezione* di Jonesco, ma è scontata, schiacciante, una muraglia granitica contro cui Jerry si avventa disperato. Quando Peter fa per accendere la pipa, Jerry gli sbatte in faccia una previsione crudele e sarcastica:

JERRY: You'll probably get ....cancer of the mouth, and then you'll have to wear one of those things Freud wore after they took one whole side of his jaw away. What do they call those things?

Si noti, incidentalmente, come dopo questo bieco scoppio di malevolenza, il dialogo muti di tono e scivoli via in tutt'altra direzione:

PETER: (*Uncomfortable*) A prosthesis?

JERRY: The very thing! A prosthesis. You're an educated man, aren't you? Are you a doctor?

PETER: Oh, no; no. I read about it somewhere; — *Time* magazine, I think. (*He turns to his book*).

JERRY: Well, *Time* magazine isn't for blockheads.

PETER: No, I suppose not.

Professando di essere stanco delle solite frasi convenzionali e di voler veramente *parlare* a qualcuno, Jerry si lancia in una stralunata inchiesta sulla vita di Peter: lo violenta ad ammettere di essere sposato (e quasi se ne scandalizza), che ha due figlie ma avrebbe voluto due maschi, che non vuole altri figli (è forse colpa della moglie?) e così via in un seguito di allusioni taglienti ma al tempo stesso, nella loro improntitudine, assai comiche.

Il dramma si sviluppa in maniera rapsodica; certe frasi fanno quasi da *leit-motiv* e ricorrono ad intervalli, riportando le divagazioni del dialogo a certe situazioni cruciali. « Una commedia di Albee » scriveva il musicista Flanagan nell'articolo citato « una volta data un'idea-trama fissa, è concepita in blocchi strutturali di tessiture ritmiche e sonore abilmente contrastate ». A momenti di tensione estrema succedono pause di apparente rilassamento — in realtà è estenuazione — in cui i personaggi sembrano davvero avvicinarsi, quasi toccarsi. Ma ad un tratto la tensione si riaccumula, si intensifica pericolosamente finché scocca una scintilla, ed essi sono scaraventati lontano da una scossa intollerabilmente violenta.

I poli fra cui oscillano le emozioni dei personaggi di Albee sono una ostilità totale e sfrontata, come s'è visto sopra, e un timido, disperato tentativo di apertura:

JERRY: Do you mind if we talk?

JERRY: ... Do you mind if I ask you questions?

PETER: Oh, not really.

JERRY: I'll tell you why I do it; I don't talk to many people except to say like: give me a beer, or where's the john, or what time does the feature go on, or keep hands to yourself, buddy. You know — things like that.

JERRY: ... And in the other front room, there's somebody living there, but I don't know who it is. I've never seen who it is. Never. Never ever.

PETER: (*Embarrassed*) Why ... why do you live there?

JERRY: (*From a distance*) I don't know.

PETER: It doesn't sound like a very nice place... where you live.

JERRY: Well, no; it isn't an apartment in the East Seventies. But, then again, I don't have one wife, two daughters, two cats and two parakeets. What I do have, I have toilet articles, a few clothes, a hot plate that I'm not supposed to have, a can opener, one that works with a key, you know; two spoons, one small, one large; three plates, a cup, a saucer, a drinking glass, two picture frames, both empty, eight or nine books, a pack of pornographic playing cards, regular deck, an old Western Union typewriter that prints nothing but capital letters, and a small strongbox without a lock which has in it... what? Rocks! some rocks... sea-rounded rocks I picked up on the beach when I was a kid.

La solitudine umana, esasperata dall'anonimia della grande metropoli, può solo contare gli oggetti, aggrapparsi ad essi come la nonna in *The American Dream* si aggrappa alle sue scatole amorosamente confezionate, come Blanche si aggrappava ai relitti di improbabili splendori in *A Streetcar Named Desire*, con una differenza però: Albee, rispetto a Williams che pure ama molto (e l'ammirazione è reciproca) è molto più asciutto e graffiante e non cade quasi mai nei gonfi sentimentalismi di quello. Sa alludere ad una tragedia rivestendola di una superficie atrocemente ironica, e lasciandone intravedere, sotto, lo strazio. Poi s'è notato che di colpo, con una stretta virata che è tra le caratteristiche più tipiche del suo stile, egli cambia tema e tono, e porta la situazione su un piano del tutto differente. Così Jerry racconta dell'adulterio della madre e dell'uxoricidio commesso dal padre, il quale « celebrated the New Year for an even two weeks and then slapped into the front of a somewhat moving city omnibus, which sort of cleaned things out family-wise ». Ospitato da una zia, Jerry la trova morta stecchita sulle scale il giorno in cui egli consegue il diploma della *high school*:

JERRY: ... A terribly middle-European joke, if you ask me.

PETER: Oh, my; oh, my.

JERRY: Oh, your what? ... What's your name? Your first name?

PETER: I'm Peter.

JERRY: I'd forgotten to ask you. I'm Jerry.

PETER: (*With a slight, nervous laugh*) Hello, Jerry.

Da una sequenza di catastrofi di scala quasi elisabettiana, si passa ad un « piacere, Jerry » che non potrebbe essere più assurdamente convenzionale.

Nel tessuto di questa commedia poi si trovano bene in evidenza robuste fila di misoginismo; le stoccate al matrimonio non sembrano tanto volerne deplorare un possibile, frequente fallimento o immiserimento accettato per viltà o abitudine, ma intendono piuttosto colpire il matrimonio come istituzione. E l'ironia di Albee è di rado più affilata che in questi attacchi repentini.

Le donne di cui si parla qui sono la moglie di Peter, probabilmente frigida; la madre di Jerry, adultera; la zia, subito eliminata da un colpo; la padrona di casa, che è « a fat, ugly, mean, stupid, unwashed, misanthropic, cheap, drunken bag of garbage », con un corpo « disgusting » e una « sweaty lust ». Di un cane schifoso che divora degli *hamburgers* è detto che « he makes sounds in his throat like a woman ».

Proprio nella descrizione del tentativo di Jerry di farsi amico questo cane, di trovare un contatto con esso, *The Zoo Story* raggiunge il culmine della tensione. Questo lunghissimo monologo, di una suggestione ipnotica, può considerarsi la prima chiara prova del talento drammatico di Albee, della sua perizia tecnica nel sostenere un crescendo che raggiunge la violenza di un pugno nello stomaco, sferrato sia a Peter sia allo spettatore. Infatti Peter sembra non resistere più e fa per andarsene; a questo punto l'attacco di Jerry a Peter, finora verbale, diventa fisico.

Jerry non può tollerare di perdere Peter, di non coinvolgerlo nel proprio destino; lo insulta sanguinosamente, lo provoca, lo spinge giù dalla panchina, attacca in lui il mondo di cui

non sa far parte, da cui è irrimediabilmente isolato:

JERRY: You fight, you miserable bastard; fight for that bench; fight for your parakeets; fight for your cats, fight for your two daughters; fight for your wife; fight for your manhood, you pathetic little vegetable. (*Spits in PETER's face*) You couldn't even get your wife with a male child.

Ma Peter non si decide a contrattaccare; il coltello che Jerry gli ha gettato per battersi lo usa solo come difesa, e allora a Jerry non resta che buttarsi sopra. Muore, ma un contatto — anche se tragico — l'ha stabilito.<sup>1</sup>

*The Sandbox* (1959) è « una commedia breve, in memoria di mia nonna (1876-1959) », con musica di William Flanagan. Dura un quarto d'ora, e fu scritta su commissione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, dove però non fu rappresentata. Nella citata prefazione a *The Zoo Story*, Albee precisa: « Al tempo della commissione, stavo lavorando ad una commedia

1. Questa « tragicommedia » di Albee è stata generalmente ben accolta dalla critica, da David Malcom e Whitney Balliett sul *New Yorker*, ad Harold Clurman in *The Nation*, a David Newman su *Esquire*.

Si riconosceva in Albee una voce nuova e interessante, e gli si predisse una sicura ascesa. Le recensioni avverse furono poche, e del resto scarsamente attendibili: Tom Driver, per esempio, in *The Christian Century*, scrisse che « *The Zoo Story* è un'imitazione da quattro soldi, e probabilmente inconsapevole, di Tennessee Williams ». Ma a proposito di *The American Dream* espresse anche questa perla di giudizio critico: « Il signor Albee ha bisogno di essere sculacciato severamente e gli si deve dire di non denudarsi in pubblico ». Il che, credo, basterà a qualificarlo.

Meno minacciosa, se non altro, è la critica di Robert Brustein sulla *New Republic*. Dopo aver riconosciuto che « certe parti di questa commedia sono scritte estremamente bene » e che Albee dimostrava « un potente senso drammatico », aggiungeva: « Nell'assumere implicitamente che gli psicopatici, i criminali e gli invertiti sono più vicini a Dio di chiunque altro, *The Zoo Story* accoglie la stessa sorta di armamentario sessuale-religioso cui ci ha abituati Allen Ginsberg. ... In breve, Albee ha felicemente evitato gli stereotipi di Broadway solo per cadere nell'ideologia Beat, e Jack Gelber resta l'unico nuovo drammaturgo americano che si tiene saldamente su un via di mezzo ».

*The Zoo Story* ottenne l'Obie e il Vernon Rice Memorial Awards e nel 1961 fu rappresentata in Germania, Austria, Inghilterra, Francia, Olanda, Irlanda, Svizzera e Turchia.

un po' più lunga, *The American Dream*, che ho in seguito messa da parte e ho, al tempo di questo scritto, appena ripresa in mano. Per *The Sandbox*, ho tratto alcuni dei personaggi da *The American Dream* e li ho messi in una situazione diversa ma connessa a quella della commedia più lunga ».

La prima rappresentazione di *The Sandbox* ebbe luogo alla Jazz Gallery di New York, il 15 aprile 1960. Su una spiaggia, presso un recinto sabbioso in un terreno da gioco per bambini, in uno spazio di tempo che va, abbastanza simbolicamente, « dal giorno più luminoso alla notte più profonda », si radunano i personaggi: un robusto giovanotto di 25 anni, che fa ginnastica in costume da bagno; Mommy, 55 anni, e Daddy, 60, già senescenti; la nonna, ottantaseienne, e un musicista di età indefinita.

Il giovanotto ha una funzione dichiaratamente simbolica: « è, dopo tutto, l'Angelo della Morte ». Continua a far ginnastica bracciale per tutta la durata della commedia (« dovrebbe suggerire il battere e lo svolazzare di ali ») e, all'inizio, non fa che salutare gli altri personaggi con un sorriso accattivante.

La relazione fra Mommy e Daddy è chiara fin da principio. Lei è « una donna ben vestita, imponente »; lui è « un omino; grigio, magro ». Quando lei gli chiede: « Cosa ne pensi, Daddy? » lui risponde: « Qualunque cosa tu dica, Mommy ».

La nonna è trattata come un oggetto:

DADDY: Where do we put her?

MOMMY: Wherever I say, of course. Let me see... well ... all right, over there... in the sandbox. (*Pause*) Well, what are you waiting for, Daddy? ... The sandbox! (*Together they carry Grandma over to the sandbox and more or less dump her in*).

E lì viene scaricata come un mucchio di immondizie o di detriti, e lasciata ad urlare rabbiosamente e a deprecare « quella vaccona » di sua figlia. Infine, ammirati i muscoli del giovanotto che continua imperterrito i suoi esercizi, incomincia a seppellirsi nella sabbia. Al che il giovanotto le si inginocchia vicino, la bacia in fronte, suscitando in lei un certo ritorno di fiamma, e la accoglie finalmente nella morte.

La maniera di questa breve scena è estremamente stilizzata; è in verità una commedia stenografata, dove ogni battuta ha la funzione di delineare la statica, raggelata fisionomia dei personaggi: una vecchia ritenuta ormai inutile; un marito in cui ogni prerogativa virile è stata annullata da una moglie-moloch; un culturista completamente idiota, e un musicista che commenta con suoni striduli una situazione assurda e inumana.

La medesima situazione viene ripresa, in chiave più realistica, nell'atto unico *The American Dream* (1959-60; prima rappresentazione il 24 gennaio 1961, alla York Playhouse di New York). I personaggi sono gli stessi, con l'aggiunta di Mrs. Barker; la scena è un salotto un po' pretenzioso, sormontato dalla bandiera americana, e il dialogo, per qualche battuta, sembra quasi normale. Mommy e Daddy sono sempre in attesa di disfarsi della ingombrante nonna, ma questa volta l'autore concede loro un dialogo più disteso, che puntualizza, di scorcio o di riflesso, alcune situazioni tipiche della vita americana di tutti i giorni. Piccoli fatti banali, come la difficoltà di trovare chi ti aggiusti il rubinetto che perde, o l'acquisto di un cappello nuovo, mettono gradualmente in luce il vuoto dei personaggi e, implicitamente, della società in cui essi vivono.

Mommy si rivela ben presto come un'altra donna-moloch da aggiungere alla lunga serie delle consorelle americane; la sua isterica arroganza è fuori discussione, e la sua mediocrità è rivelata dalla totale piattezza del suo linguaggio. Come *The Sandbox* era una specie di canovaccio di *The American Dream*, così questo atto unico è una prima tappa di Albee verso i tre atti di *Who Is Afraid of Virginia Woolf?*, cioè verso l'assoluta padronanza dei suoi mezzi di commediografo, primo fra tutti il linguaggio.

Le commedie di Albee non sono basate sulla trama; rappresentano delle situazioni più che seguirne un loro svolgimento drammatico, e i caratteri dei loro personaggi sono così delineati più che da certi loro atti, da continue, estenuanti schermaglie verbali. Albee parte dunque da un tipo sociale e psicologico ben caratterizzato per mezzo del linguaggio. Raggiunto

questo in poche battute, grazie al suo finissimo « orecchio », Albee forza gradualmente i toni del linguaggio stesso; le ripetizioni si fanno leggermente ossessive, sempre più illogiche, gli accenti s'alterano, si deformano, diventano un po' folli, e alla fine ci troviamo di fronte a delle maschere grottesche e furiose. La realtà quotidiana è stravolta nell'assurdo.

I passaggi, come dicevo, sono gradualisti, e, a suo agio, Albee ha modo di inserire alcune punte allusive. Qui, per esempio, si stava parlando di cambiare un cappello con un altro, ma il sottinteso va ben oltre:

DADDY: That's the way things are today; you just can't get satisfaction; you just try.

MOMMY: Well, I got satisfaction.

DADDY: That's right, Mommy. *You did* get satisfaction, didn't you?

MOMMY: You can't get satisfaction; I can get satisfaction, but you can't.

Il marito non è più tale; psicologicamente castrato dalla moglie, è diventato « papà », ma non rispetto a dei figli (che infatti non ha), ma alla moglie stessa, che a sua volta non è più moglie, ma « mamma ».

Entrambi, comunque, sono ridotti a mostri meccanici (Daddy ha persino un pezzo d'intestino in plastica), e sfornano frasi egualmente vacue: il gabinetto è rotto, bisogna ripararlo, perché quelli che devono portar via la nonna ritardano tanto? La loro fissazione sui particolari quotidiani più banali e concreti li rende del tutto irreali.

Spetta alla nonna, vecchissima e inservibile, di dire le uniche cose sensate della commedia. Essendo vecchia, viene automaticamente considerata debole di mente, quindi può approfittare del privilegio e dire tutto quello che le passa per la testa, cioè la verità. E, se capita, qualche parolaccia (« I don't know where she gets the words; on the television, maybe »).

Così Grandma rimprovera a Daddy di aver sposato Mommy, dal momento che:

GRANDMA: She was a tramp and a trollop and a trull to boot, and she's no better now.

MOMMY: Grandma!

GRANDMA: (*To MOMMY*) Shut up! (*To DADDY*) When she was no more than eight years old she used to climb up on my lap and say, in a sickening little voice, « When I gwo up, I'm going to mahwy a wich old man; I'm going to set my wittle were end right down in a tub o'butter, that's what I'm going to do ». And I warn-ed you, Daddy; I told you to stay away from her type. I told you to. I did.

MOMMY: You stop that! You're my mother, not his!

GRANDMA: I am?

DADDY: That's right, Grandma. Mommy's right.

Già in quest'opera è eccezionale la capacità di Albee di manovrare il dialogo affinché esso esprima, con la massima economia e icasticità, « un attacco alla sostituzione dei valori reali con quelli artificiali nella nostra società, una condanna del compiacimento di sé, della crudeltà, dell'evirazione e della vacuità; è una presa di posizione contro il fittizio convincimento che tutto in questo nostro traballante paese sia uno zucchero. È una commedia offensiva? Lo spero bene; era mia intenzione offendere — e divertire e intrattenere anche [*Sembra di sentire Germi a proposito di Sedotta e abbandonata*]. È nichilista, immorale, disfattista? Beh, mi si lasci rispondere che *The American Dream* è un ritratto del nostro tempo — come lo vedo io, naturalmente ». (Prefazione a *The American Dream*, 1961).

Ho citato Germi. Ma mentre nel regista italiano c'è un robusto impegno civile e una magnifica, sacrosanta passione che gli fanno lucidamente additare i mali di una certa situazione sociale, politica, economica e di costume, suggerendone implicitamente i rimedi, in Albee c'è piuttosto una rabbia impotente, un furore iconoclasta alla Buñuel, che cerca, in modo spesso ambiguo, di tirar fuori certi scheletri psicologici e sessuali dai luccicanti armadi del Successo, del Materialismo, del Patriarcato.

Nel flusso continuo e variato — direi trascolorante — del suo dialogo, Albee vibra colpi a destra e a sinistra contro l'uomo americano che si è lasciato castrare dalla donna, e ne è diventato succube al punto che la più grande prova della sua maschilità è di andare ad aprire la porta di casa; contro la moglie americana che si sposa per interesse, è frigida e dominatrice; contro la *career woman* americana, Mrs. Barker, orgoglioso simbolo di un'efficienza così puramente tecnica da non aver più nessun significato, diventando anzi fonte di grande confusione. La signora Barker è una potenza, temuta e riverita per la sua prominente posizione sociale:

DADDY: Uh ... Mrs. Barker, is it? Won't you sit down?

Mrs. BARKER: I don't mind if I do.

MOMMY: Would you like a cigarette, and a drink, and would you like to cross your legs?

Mrs. BARKER: You forget yourself, Mommy; I am a professional woman. But I will cross my legs.

DADDY: Yes, make yourself comfortable.

Mrs. BARKER: I don't mind if I do.

MOMMY: Are you sure you're comfortable? Won't you take off your dress?

E infatti la signora Barker rimane in sottoveste per il resto della commedia. È una donna imponente, autoritaria, presidentessa del club femminile di Mommy (a tutta prima Mommy non la riconosce, tanto per lei i visi umani non hanno importanza), e dirige o appoggia un'infinità di comitati inutili: Attività dei Cittadini Responsabili, Comitato Ausiliarie per i Bombardamenti Aerei ecc.

Perché sia stata fatta venire in casa di Mommy e di Daddy non lo sa nessuno, nemmeno lei, così occupata in tante attività sociali da non poterselo ricordare tutte. Più tardi si scopre che, col suo aiuto, Mommy e Daddy vorrebbero ritentare l'esperimento di adottare un figlio. Intanto però Mrs. Barker serve ad

Albee per toccare, in chiave del tutto ironica, un tasto significativo:

Mrs. BARKER: My brother's a dear man, and he has a dear little wife, whom he loves, dearly. He loves her so much he just can't get a sentence out without mentioning her. He wants everybody to know he's married. He's really a stickler on that point; he can't be introduced to anybody and say hello without adding, « Of course, I'm married ». As far as I'm concerned, he's the chief exponent of Woman Love in this whole country; he's even been written up in psychiatric journals because of it.

DADDY: Indeed!

MOMMY: Isn't *that* lovely.

Mrs. BARKER: Oh, I think so. There's too much woman hatred in this country, and that's a fact.

Il primo risultato che Mrs. Barker ottiene è di far esclamare a Daddy:

DADDY: I wish I weren't surrounded by women; I'd like some men around here.

E un uomo infatti arriva; è un giovanotto che si auto-definisce « cleancut, midwest farm boy type, almost insultingly good-looking in a typically American way. Good profile, straight nose, honest eyes, wonderful smile... ». Cerca lavoro, è disponibile per qualsiasi cosa che paghi bene. A riceverlo c'è solo la nonna, lasciata per un momento sola nel salotto:

GRANDMA: Boy, you know what you are, don't you? You're the American Dream, that's what you are. All those other people, they don't know what they're talking about. You ... *you* are the American Dream.

Apprendiamo che questo Sogno Americano è stato reso impotente, fisicamente ed emotivamente, dal fatto che molti

anni addietro un suo fratello gemello gli è stato brutalmente strappato e affidato in adozione ad una coppia sconosciuta (si verrà ben presto a sapere che i genitori adottivi erano proprio Mommy e Daddy). E va bene. Il guaio, però, è che Albee vuole caricare questa figura di una simbologia quanto mai fumosa, per cui puntualmente, nel momento stesso in cui egli si avventura in una dimensione simbolica, la commedia cade, e con un tonfo.

La sicura spia del crollo è, come sempre, lo stile. Possiamo veramente credere ad un personaggio apertamente fatuo e venale, che tutt'a un tratto si mette a descrivere i propri traumi in termini di « losses... that I can't explain. A fall from grace... a departure from innocence »? Questo non è un personaggio che parla: è l'autore che viene alla ribalta a filosofeggiare, un po' come Chaplin alla fine di *The Great Dictator*, senonché Chaplin aveva un messaggio chiaro e urgente da esprimere, per cui il suo errore è in fondo perdonabile, mentre non è ben chiaro quello che Albee ci voglia dire. Vuole dirci che il sogno americano si è ridotto a un vuoto simulacro, tecnicamente perfetto, fine a se stesso, ma privo di vero significato, senza direzione, anzi pronto a prostituirsi al miglior offerente, corpo senza anima? In questo caso, però, non ci viene data alcuna indicazione di come e perché questa decadenza si sia prodotta. O non vorrà invece suggerirci, alla Leslie Fiedler, che il giovanotto efebico è il recondito sogno sessuale americano?

Sta di fatto, comunque, che qui non troviamo più l'Albee lucido e tagliente che abbiamo apprezzato finora, ma un epigono del peggior Tennessee Williams:

YOUNG MAN: Once ... it was almost as though ... just like that ... it had been wrenched from my body ... and from that time I have been unable to love. Once ... I was asleep at the time ... I awoke and my eyes were burning. And since that time I have been unable to see anything, *anything*, with pity, with affection.

I have no emotions. I have been drained, torn asunder ... disemboweled.

I let people love me ... I let people touch me ... I let them

draw pleasure from my groin ... from my presence ... from the fact of me ...

Si avverte in quest'ultima scena un sapore dolciastro di autocompatimento che contrasta con il resto della commedia, e che può essere forse spiegato, se non giustificato, dall'incapacità dell'autore ad affrontare e dominare un tema che lo tocca troppo da vicino: il tema dell'adozione, che verrà ripreso da *Who Is Afraid of Virginia Woolf?*

Nell'intervista concessa a *Newsweek* (4 febbraio 1962), Albee dice chiaramente di non essere mai riuscito a perdonare ai suoi genitori naturali l'averlo abbandonato, senza per questo portare rancore ai genitori adottivi. Gli amici del commediografo, tuttavia, sembrano concordi nel ravvisare questi ultimi in Mommy e Daddy, e non si dimentichi che *The Sandbox*, variazione di *The American Dream*, era stata dedicata da Albee alla memoria di sua nonna, morta proprio nel 1959.

Sembra quindi innegabile che ci troviamo qui di fronte all'intrusione troppo impellente, troppo grezza, di un motivo autobiografico, che compromette tutta la chiusa della commedia.

Infatti questa caduta di logica e di stile coinvolge anche il personaggio, finora coerente, della nonna. Anche lei diventa sentimentale, sentenziosa; si commuove al triste destino del giovanotto, lo compatisce, lo coccola abbondantemente, e infine gli trova un posto, come nuovo figlio adottivo di Mommy e Daddy. Bell'aiuto, poi, perché è chiaro fin d'ora che egli, come già suo fratello, sarà più o meno letteralmente fatto a pezzi.

La storia dunque si ripete. Il giovanotto si lascia adottare; quale sarà il suo ruolo immediato in famiglia è suggerito dall'atteggiamento non esattamente materno che Mommy mostra verso di lui, ma è certo che la donna-moloch, dopo averlo usato, lo distruggerà. Nel frattempo la nonna si eclissa facendo credere a Mommy e a Daddy di essere stata finalmente portata all'ospizio.<sup>2</sup>

2. Come *The Zoo Story*, anche *The American Dream* fu lodato quasi unanimemente dai critici. Quelli avversi attaccarono la commedia per il suo contenuto, e a loro l'autore stesso rispose brevemente nella già citata introduzione,

Appena precedente all'*American Dream* è la commedia in otto brevi scene *The Death of Bessie Smith* (1959), rappresentata per la prima volta allo Schlosspark Theater di Berlino il 21 aprile 1960.

L'azione si svolge nel tardo pomeriggio del 26 settembre 1937, a Memphis, nel Tennessee, dove Bessie, la famosa cantante negra di blues, morì in seguito ad un incidente automobilistico. Forse si sarebbe potuta salvare, se non le fosse stata rifiutata l'ammissione ad un ospedale bianco.

Albee prende spunto da questo episodio reale per interessere delle scene di tipo impressionistico, se così si può dire, senza una stretta connessione formale. Quello che egli vuole creare è più che altro un'atmosfera di vacuità umana e di pregiudizio venato d'isteria che neppure la morte di una persona riesce a scalfire.

*The Death of Bessie Smith* è certo la commedia più impersonale di Albee e, al contrario di quanto è successo con *The American Dream*, questa volta è il distacco dell'autore dal suo tema che sembra impedirgli di raggiungere toni veramente persuasivi. Non direi, come Whitney Balliett, che *Bessie* sia « un imponente fallimento », ma piuttosto un'opera tiepida, cui hanno fatto eco recensioni altrettanto tiepide.

osservando che non spetta al critico, ma al censore, pretendere di dare un giudizio sui contenuti.

Persino *Time* riconobbe il talento di Albee; Whitney Balliett intitolò la sua recensione sul *New Yorker* « Tre urrà per Albee », e dopo aver felicemente definito *The American Dream* « un incubo comico », concludeva: « La commedia termina lasciando un buco irreparabile ed enormemente comico nella vita della classe media nell'America contemporanea ». Un'altra definizione brillante viene da Harold Clurman (su *The Nation*), per il quale la commedia è un « vaudeville astratto ». Alan Pryce-Jones, in *Theatre Arts*, la chiamò « eccezionale », e Robert Hatch, in *Horizon*, ammise di aver passato « una serata di grande allegria all'obitorio » pur osservando che Albee « non sa concludere », critica condivisa da Robert Brustein della *New Republic*; un po' genericamente, Brustein trova anche che le prime tre commedie di Albee — la terza è *The Death of Bessie Smith* — mancano di « un tema davvero incalzante, di un impegno, o di un senso della vita che le sappia mettere a fuoco ».

*The American Dream*, presentato insieme a *Bessie*, vinse il premio 1961 della stampa straniera di New York, e il premio Lola D'Annunzio per il teatro off-Broadway.

Tutt'altro che tali sono state invece le reazioni a *Who Is Afraid of Virginia Woolf?*, sin qui l'opera maggiore e più impegnativa di Edward Albee, la prima in tre atti e la prima rappresentata a Broadway anziché off-Broadway.

Il titolo, come è noto, riecheggia la popolare canzoncina infantile *Who is afraid of the big, bad wolf*. La sostituzione di *bad wolf* con *Virginia Woolf* sembra sia stata suggerita ad Albee da una frase scarabocchiata sul muro di un bar del Greenwich Village. Il senso di questa domanda, nelle parole stesse di Albee, è: « Chi ha paura di vivere senza illusioni? » (*New York Times*, 22 aprile 1963).

Scritta in due mesi e mezzo tra il 1961 e il 1962, dedicata a Richard Burr e Clinton Wilder, fedelissimi produttori di questa come di altre commedie di Albee, e diretta come le altre da Alan Schneider, *Virginia Woolf* andò in scena al Billy Rose Theatre di New York il 13 ottobre 1962.<sup>3</sup>

Con quest'opera, Albee ha risposto a quei critici che lo aspettavano con una certa impazienza al varco della commedia in tre atti, rimproverandogli quasi di indugiare sul troppo facile. Appena apparsa *Virginia Woolf*, i medesimi critici — preclaro fra tutti Roger Gellert del *New Statesman* di Londra — hanno naturalmente incominciato a lamentarsi della sua eccessiva lunghezza. La commedia è effettivamente lunga (tre ore e mezza), eppure non è prolissa, e tantomeno noiosa. L'averla centrata su quattro soli personaggi rappresenta poi un *tour de force* che

3. Gli splendidi interpreti (Uta Hagen, Arthur Hill, George Grizzard e Melinda Dillon) hanno sostenuto i loro ruoli così impegnativi per parecchi mesi, alternandosi ad un *cast* di ricambio, e hanno inciso l'intera commedia per la Columbia. Nella stagione 1963-64, ne sono state date rappresentazioni in Sudafrica, Giappone, Messico, Inghilterra, Cile, Israele, Olanda, Uruguay, Argentina, Svezia, Germania, Cecoslovacchia, Belgio e Italia.

*Virginia Woolf* ha anche raccolto parecchi premi: venne proclamata la miglior commedia della stagione 1962-63 dall'associazione dei critici drammatici di New York; vinse cinque American Theatre Wing Awards, i premi degli Outer Circle Critics per la miglior commedia, miglior recitazione complessiva e miglior regia, i premi ANTA e della New York Foreign Press Association. I giudici del premio Pulitzer per il teatro, però, hanno preferito non assegnarlo piuttosto che onorarne Albee.

pochi commediografi d'oggi saprebbero sostenere altrettanto brillantemente.

I tre atti sono rispettivamente intitolati *Fun and Games*, *Walpurgisnacht* e *The Exorcism*. Quest'ultimo era stato in un primo tempo pensato come titolo per l'intera *pièce*, e infatti l'esorcizzazione del figlio immaginario costituisce il culmine del dramma e ci ricorda ancora una volta l'importanza del tema filiale nell'opera di Albee.

La trama è ormai nota. Martha, ben piantata, cinquantaduenne ma giovanile, figlia del rettore di un piccolo *college* del New England dal nome esagerato di New Chartage, e George, suo marito, quarantaseienne professore di storia nel *college* medesimo, tornano a notte inoltrata da un *party* di facoltà e incominciano a discutere e a litigare, procedendo, tra un *whisky* e l'altro, ad un completo, reciproco *dénouement* che coinvolge anche una coppia più giovane di loro colleghi. Questo è almeno quanto succede. Alcuni però vi vedono una storia segreta. Per esempio Tom F. Driver, afferma, sul *Reporter*, di non credere ai personaggi quali li vediamo sul palcoscenico, spiega che in realtà si tratta di quattro omosessuali annoiati delle loro *liaisons*, dal momento che le coppie eterosessuali vere non arrivano a sbranarsi così ferocemente. Diana Trilling, invece, nel lungo saggio apparso su *Esquire* nel dicembre 1963, si chiede: « Potrebbero i nomi Martha e George avere qualche strana connessione con una famiglia chiamata Washington? », al che Albee rispose indirettamente in una intervista dicendo che per quanto lo riguardava la commedia poteva benissimo trattare della famiglia Washington e del declino della civiltà occidentale. In effetti egli l'aveva già definita « a real ugly piece about the exorcism of a non-existent child ».

Con l'ampio spazio dei tre atti a sua disposizione, Albee mostra chiaramente il suo talento di musicista mancato nel trattare il pezzo teatrale come una sonata: « In una commedia, proprio come in un pezzo di musica, c'è la presentazione di un tema, e poi le variazioni, largo, allegro — tutta la faccenda » (*Newsweek*, 13 marzo 1961). Questo non capiscono coloro

che hanno lamentato le « ripetizioni »; in realtà non ci sono ripetizioni, ma variazioni che offrono sempre un punto di vista lievemente ma significativamente mutato e che ci portano sempre più vicini alla ultima verità dei personaggi. È stato giustamente osservato da Harold Clurman e da Robert Brustein che *Virginia Woolf* è una sorta di danza rituale d'amore e di morte. I titoli stessi degli atti lo suggeriscono. Il ruolo di chi colpisce e di chi è colpito passa continuamente dall'un personaggio all'altro, e tutti, a turno, accusano una stoccata forse mortale, che contraccambiano con crescente furore.

Albee perfeziona qui quella sua tecnica particolare, che avevamo visto al suo nascere in *The Zoo Story*, di muovere i personaggi l'uno verso l'altro secondo una sorta di corrente alternata di amore e di odio, di attrazione e di repulsione. Credo che pochi commediografi sappiano esprimere così sottilmente l'ambiguità dei rapporti umani, il loro svariare da un polo all'altro dello spettro affettivo, e se questo, come penso, era il proposito, non vedo quale miglior metodo stilistico egli potesse scegliere che non quello di associare strettamente commedia e tragedia. Si trovano in *Virginia Woolf* echi evidenti dell'O'Neill di *Long Day's Journey Into Night*. L'autore stesso, in *Newsweek* del 29 ottobre 1962 diceva di essere stato « enormemente assorbito, avviluppato, da *The Iceman Cometh* and *Long Day's Journey Into Night* » al tempo della composizione di *Virginia Woolf*: « Sono sicuro che *Long Day's Journey* l'ha influenzata tanto quanto *Suddenly Last Summer* influenzò *The Zoo Story* ». Accanto all'angoscia di O'Neill, però, c'è anche l'umorismo di un Ring Lardner e di un James Thurber, un umorismo da commedia degli equivoci o da farsa, come nell'episodio in cui George rientra in scena con un fucile puntato contro Martha e, premendo il grilletto, ne fa uscire un parasole nascosto nella canna. Si noti tuttavia in che modo sottile Albee usi questa forma di umorismo. Nel primo atto esso vuole essere soltanto buffo:

GEORGE: Martha is a hundred and eight ... years old. She weighs somewhat more than that. How old is *your* wife?

NICK: (*A little bewildered*) She's twenty-six.

GEORGE: Martha is a remarkable woman. I would imagine she weighs around a hundred and ten.

NICK: Your ... wife ... weighs ...?

GEORGE: No, no, my boy. Yours! *Your* wife. My wife is Martha.

NICK: Yes ... I know.

GEORGE: If you were married to Martha you would know what it means. (*Pause*) But then, if I were married to your wife I would know what that means, too ... Wouldn't I?

All'inizio del secondo atto Albee usa di nuovo le stesse battute ma non manca di variarne impercettibilmente il tono, sottolineando così lo smarrimento dei due personaggi maschili che, dopo il primo *round* di insulti e di attacchi a zero, cominciano ad accusare i colpi:

GEORGE: (*Quietly*) Where's my little yum yum? Where's Martha?

NICK: She's making coffee ... in the kitchen. She ... gets sick quite easily.

GEORGE: (*Preoccupied*) Martha? Oh no, Martha hasn't been sick a day in her life, unless you count the time she spends in the rest home ...

NICK: (*He, too, quietly*) No, no; *my* wife ... *my* wife gets sick quite easily. Your wife is Martha.

GEORGE: (*With some rue*) Oh, yes ... I know.

NICK: (*A statement of fact*) She doesn't really spend any time in a rest home.

GEORGE: Your wife?

NICK: No, yours.

GEORGE: Oh! Mine. (*Pause*) No, no, she doesn't ... I would; I mean if I were ... her ... she ... I would. But I'm not ... and so I don't. (*Pause*) I'd like to, though. It gets pretty bouncy around here sometimes.

In Albee quello che fino a un momento prima sembrava terribilmente serio può essere risolto in una risata, così come

una risata può celare le avvisaglie di una nuova tempesta. Tutta la commedia è basata su questi improvvisi trapassi:

NICK: (*With no emotion, except the faintest distaste, as George takes his glass to the bar*) I married her because she was pregnant.

GEORGE: (*Pause*) Oh? (*Pause*) But you said you didn't have any children ... When I asked you, you said ...

NICK: She wasn't ... really. It was a hysterical pregnancy. She blew up, and then she went down.

GEORGE: And while she was up, you married her.

NICK: And then she went down.

(*They both laugh, and are a little surprised that they do*)

Davvero *Virginia Woolf* riesce esattamente quello che Albee voleva che fosse: « divertente e orribile, alternamente ». Infatti a questo momento scherzoso e rilassato succede subito, e inaspettatamente, l'impressionante racconto di George sul suo amico quattordicenne che sparò alla madre, uccise il padre e finì in manicomio.

Mi sembra della massima importanza sottolineare come Albee sappia raggiungere gli scopi e gli effetti che si prefigge, perché è su questa padronanza tecnica che il lavoro di ogni artista può crescere. Si potrà, come molti hanno fatto, accusare Albee di avere una gamma troppo ristretta, ma non si dovrebbe innanzitutto dargli credito per saper trattare i propri temi con grande maestria? Critiche di questo genere infatti finiscono col rivelare quasi sempre il loro fondo moralistico. Che senso ha dire che *Virginia Woolf* non vale niente perché « il naturalismo non ci restituisce altro che la nostra immagine riflessa. Per quanto penosa, audace e accurata essa sia, come in *Virginia Woolf*, non basta, perché non ne siamo cambiati, come in fondo non siamo cambiati da questa commedia »? (Richard Gilman in *Commonweal*). O addirittura augurare ai personaggi « di trovare la maniera di risolvere la loro ambivalenza » (Theophilus Lewis, in *America*)?

Si noti invece la carica quasi magnetica di cui i personaggi sono dotati, la forza con cui si impongono all'attenzione anche del pubblico più distratto dei *matinée*s, e come lo dominino facendolo passare dalle risate più clamorose al silenzio più teso, e facendogli provare più di uno *shock of recognition*. E ancora si noti l'estrema precisione del linguaggio. Quello quotidiano, per esempio, di cui è permeata tutta la commedia. O quello che Theophilus Lewis ha chiamato « linguaggio da cloaca », senza il quale però la commedia perderebbe parte della sua violenza oltraggiosa. O il linguaggio dell'intellettuale che prende in giro lo pseudo-intenditore e gioca a fare il Polonio redivivo:

NICK: (*Indicating the abstract painting*) Who ... who did the ... ?

MARTHA: That? Oh, that's by ...

GEORGE: ... some Greek with a mustache Martha attacked one night in ...

HONEY: (*To save the situation*) Oh, ho, ho, HO.

NICK: It's got a... a...

GEORGE: A quiet intensity?

NICK: Well, no... a...

GEORGE: Oh. (*Pause*) Well, then, a certain noisy relaxed quality, maybe?

NICK: (*Knows what GEORGE is doing, but stays grimly, coolly polite*) No. What I meant was ...

GEORGE: How about ... uh ... a quietly noisy relaxed intensity.

Questa abilità fa dire a Marya Mannes, autrice del saggio forse più penetrante su *Virginia Woolf*: « Tra Williams (*The Milk Train Doesn't Stop Here Any More*), Inge (*Natural Affection*), Kopit (*Oh Dad, Poor Dad*), e la Hellman (*My Mother, My Father and Me*), Albee è quello con più disciplina. Per quanto il suo dialogo sia torrenziale, sfida ogni commento: ogni parola, ogni ripetizione conta. Egli si è tenuto nella natura del suo intento fin quasi alla fine ».

La Mannes rileva anche una somiglianza tra questi autori nel loro modo di vedere la vita. « È una visione in cui il disprezzo per la donna è solo un poco più grande del disprezzo per l'uomo, in cui uno distrugge l'altra, e in cui le frustrazioni comuni precludono loro tanto la speranza quanto l'eroismo ».

GEORGE: (*Barely contained anger now*) You can sit there in that chair of yours, you can sit there with the gin running out of your mouth, and you can humiliate me, you can tear me apart ... *all night* ... and that's perfectly all right ... that's O. K. ...

MARTHA: *You can stand it!*

GEORGE: *I cannot stand it!*

MARTHA: *You can stand it! You married me for it!*

(*A silence*)

GEORGE: That is a desperately sick lie.

MARTHA: *Don't you know it, even yet?*

GEORGE: (*Shaking his head*) Oh ... Martha.

MARTHA: My arm has gotten tired whipping you.

GEORGE: (*Stares at her in disbelief*) You're mad.

MARTHA: For twenty-three years.

George compie ancora un disperato tentativo di avvicinarsi a Martha (« I've got to find some way to really get at you »), ma ella non è più disposta a concedergli nulla, nemmeno quel rapporto pur così ostile che era sopravvissuto finora. « It's snapped, finally. Not me... *it*. The whole arrangement. ... I'm going to make the damned biggest explosion you ever heard ». È la guerra totale.

Eppure, a guerra dichiarata, mentre lo spettatore attende questa esplosione, il lato comico della situazione può ancora venire in primissimo piano a regalarci alcune delle risate più genuine di tutta la commedia, nella scena in cui George si mette a leggere un libro mentre Martha sta compiendo i suoi approcci preliminari con Nick. È certo uno dei momenti più spassosi di *Virginia Woolf*, e tuttavia vi rimane sempre una sotterranea tensione, perché siamo in attesa della vendetta di

Martha. Va notata qui l'abilità di Albee nel reggere le fila della commedia. Già in precedenza l'attenzione dello spettatore era stata lasciata in sospenso dopo il racconto di George, che solo più tardi si rivela autobiografico attraverso un'osservazione casuale di Martha (« Anche tu eri solito bere *bergin* »), e ancora a metà del secondo atto non siamo ben certi che George abbia veramente ucciso i suoi genitori — né ci verra chiarito. Analogamente non sappiamo ancora tutto sul figlio di Martha e George, e non sappiamo che forma prenderà la vendetta di Martha, e non capiamo nemmeno tanto bene quale nuovo contrattacco stia celato sotto all'idea di George di mettersi seraficamente a leggere un libro, invitando al tempo stesso Martha a spacciarsi nel fare quello che già da un po' mostra di aver voglia di fare con l'ospite.

Nel corso della scena seguente, mentre Martha e Nick tentano di fare all'amore in cucina, Honey è bruscamente risvegliata dal sonno in cui era caduta sul pavimento del bagno, e, ancora intontita, si rivela pienamente per quella isterica bambina che è. A questo punto George trova, quasi per improvvisa illuminazione, l'arma con cui colpire Martha una volta per tutte, il modo cioè per costringerla a prendere atto che egli è ancora vivo: le distruggerà il mito del figlio. Martha viene così riportata alla realtà, e non è escluso che le relazioni tra le due coppie di coniugi, dopo aver toccato il fondo, possano riprendere su una base più vera.

Si è detto dell'influenza diretta di O'Neill e Williams su *Virginia Woolf* e *The Zoo Story*. Nella già citata intervista al *New Yorker*, realizzata proprio quando Albee stava lavorando a *Virginia Woolf*, egli parla del proprio lavoro e delle influenze da lui subite; ai nomi citati dal commediografo basterà aggiungere due: Pirandello, ovviamente, che è una presenza fondamentale nell'intero « teatro dell'assurdo », e Strindberg, per l'attenzione rivolta alla battaglia dei sessi. Ed ecco le parole di Albee: « Ci sono tra 500 e 1000 commedie, e dovrei rifarmi ai Greci e riandare tutta la trafila. Dei miei contemporanei, dopo Brecht ammiro Beckett, Jean Genet, Tennessee Williams

e Harold Pinter. Per la narrativa, ho una predilezione speciale per Salinger e Updike. Sono contento di quello che sto facendo e mi ci sento a mio agio. Sono diventato più libero e meno libero. Si contraggono degli obblighi verso se stessi, quando le proprie opere sono state accolte ragionevolmente bene. Più o meno io vado a orecchio. A meno di essere come Bernard Shaw, il quale sapeva sempre quello che stava facendo, ti metti nei pasticci se tenti di parlare sul modo in cui scrivi. Ti rende impacciato. Mi piacerebbe conservare una certa innocenza, per rimanere sorpreso da quello che faccio... ».

MARIO CORONA