

## L'ESPRESSIONISMO NEL TEATRO AMERICANO \*

(1920-1930)

### *Il teatro sperimentale americano.*

Mentre in Europa alla fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento il teatro aveva assunto nuove vesti e nuove funzioni, prima con l'opera di Ibsen e poi con l'attività di innumerevoli teatri sperimentali che applicavano il concetto di 'teatro d'arte', negli Stati Uniti esso non partecipava ancora della cultura e restava al di fuori della ormai ricca tradizione poetica e narrativa nazionale; ancora pesava sul palcoscenico la condanna dei puritani che nella attività drammatica vedevano solo occasioni di peccato. Mancavano spettacoli di valore artistico e la produzione drammatica si limitava al 'burlesque' e ai 'minstrels shows', mentre trionfavano i 'vaudeville' e i melodrammi; al massimo si arrivava a qualche rappresentazione shakespeariana, dove la recitazione si rifaceva ancora a David Garrick; i maggiori successi li otteneva David Belasco, attore, direttore e tutto-fare, presentando con un realismo pedestre commedie di infima qualità.

Le sorti dell'arte drammatica furono risollevate dall'interesse degli ambienti culturali: i primi fermenti si manifestarono nelle università, dove si moltiplicavano i corsi di storia e di arte drammatica (primo fra tutti quello di Baker a Harvard). Il movimento del 'piccolo teatro' cominciò nel 1911, anno della fondazione della Wisconsin Dramatic Society; negli anni seguenti vennero aperti 'teatri d'arte' a Boston, Chicago e De-

\* Il presente saggio è tratto da una tesi di laurea discussa nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.

troit e ben presto compagnie locali si formarono in ogni parte della nazione.

Due motivi stavano all'origine di questa vasta quanto nuova diffusione del piccolo teatro: uno era la richiesta da parte del pubblico di un repertorio migliore di quello offerto dal teatro commerciale, soprattutto nelle città minori servite soltanto dalle compagnie viaggianti che erano sempre più scadute in numero e qualità; l'altro era costituito dall'ambizione degli artisti di veder rappresentate le loro opere respinte dal teatro convenzionale.

Un vero vivaio di commediografi, critici drammatici e direttori di teatro fu in questo periodo Harvard, dove George Pierce Baker insegnava storia del teatro, abbinandola poi nel 1905 ad un corso sull'arte drammatica, che divenne infine un laboratorio teatrale, il Workshop 47, con l'intenzione di contribuire alla nascita di un teatro nazionale. Passato a Yale nel 1924, Baker si avvicinò al teatro sperimentale mettendo in scena alcune opere espressioniste: *The Searcher* di Velona Pilcher, in cui l'azione si svolgeva cinematograficamente con scenari mobili a vari livelli, e *Steel* di Harold Igo, un miscuglio di motivi presenti in *The Hairy Ape* e in *Dynamo* di O' Neill. Lo stesso Baker scrisse un 'pageant' espressionistico, *Control*, prima di ritirarsi dall'università nel 1932.

Il più illustre allievo del Workshop 47, Eugenc O' Neill, ebbe una parte importante nello sviluppo del gruppo sperimentale dei « Provincetown Players », nato quasi per caso nel 1915, quando alcuni artisti e scrittori in villeggiatura a Provincetown, nel Massachusetts, organizzarono per svago delle rappresentazioni teatrali sotto la guida di George Cram Cook. Ripetuta l'esperienza l'anno seguente, la compagnia si trasferì nel Greenwich Village nell'autunno del 1916, rappresentando dapprima degli atti unici, fra cui uno dei primi lavori di O' Neill, *Bound East for Cardiff*, e dando nel 1920 una memorabile rappresentazione di *The Emperor Jones*. Il merito principale di questo gruppo fu quello di interessarsi agli autori americani e di divulgarne le opere, di essere aperti al teatro sperimentale e ai drammi che toccavano problemi sociali e psicologici:



*The Verge*, di Susan Glaspell, messo in scena da loro, fu uno dei primi studi di stati psicologici anormali nel teatro americano.

I « Provincetown » tentarono anche l'avventura di Broadway, ma per evitare di esserne assorbiti, decisero di sospendere il lavoro per un po' di tempo e nel 1922 George Cram Cook partì per la Grecia, dove morì due anni dopo. Il teatro riprese l'attività nel 1923 sotto la direzione di Kenneth Macgowan, Robert Edmond Jones e Eugene O'Neill, rispettivamente critico, scenografo e commediografo; ma quello che mancava, anche in questa nuova formazione della compagnia, era un regista che coordinasse l'attività dei singoli. La nuova compagnia continuò a lavorare sino al 1929, ma si avvicinò progressivamente al teatro commerciale, allontanandosi sempre più dagli ideali a cui aveva aspirato George Cram Cook.

Più aderente ai propri ideali, fino a sciogliere coraggiosamente la compagnia quando le pressioni esterne si fecero troppo forti, fu il gruppo dei « Neighborhood Players » (1915-1927), diretto dalle sorelle Irene e Alice Lewisohn e collegato all'opera sociale di Lillian D. Wald, che si sforzava d'inserire gli immigrati nel nuovo ambiente. Alla base di tutta la loro ricerca c'era il bisogno di trovare un legame con il mondo primitivo e sconosciuto: l'intenzione era quella di arrivare alle radici irrazionali della vita, attraverso una forma creativa ed essenzialmente rituale quale è il teatro. I Neighborhood perciò non erano tanto interessati al teatro come letteratura, quanto al valore della rappresentazione come arte indipendente; cominciarono così, organizzando 'pageants' e rappresentazioni folcloristiche in cui la recitazione era legata alla danza, al discorso corale, alla pantomima.

Nella primavera del '14 Irene ed Alice andarono anche in Germania per studiare la nuova tecnica della illuminazione nei palcoscenici girevoli di Reinhardt, che esse trovarono interessante; ma furono nel complesso deluse dalla Germania, perché su tutto sentivano incombere un minaccioso militarismo.

Tipici esempi dell'interesse dei Neighborhood per il dramma rituale furono la messa in scena di *Tamura*, un dramma reli-

gioso medioevale del Noh giapponese, e di *Guibour*, un dramma sacro francese del XIV secolo.

Scopo centrale dei Neighborhood era quello di trovare una sintesi di espressione:

... We were searching for a root or, one might say, to blaze a trail to that inner world of reality which is the source of drama ...<sup>1</sup>

e proprio in questa ricerca di un'arte totale è da ravvisarsi l'importanza di questo gruppo. Nella poesia vedevano uno stimolo all'immaginazione e soprattutto un mezzo di comprensione dei valori mitologici (da qui la loro presentazione di festivals religiosi, del teatro Noh, della drammatizzazione del poema « Salut au Monde » di Whitman, di drammi rituali indiani), nel 'burlesque' la spontaneità nata dall'esperienza, che si tradusse nella serie delle *Grand Street Follies* (rappresentate per la prima volta nel 1922), revisione in tono satirico degli eventi teatrali della stagione.

Continuando i loro studi sull'arte rituale, Alice ed Irene partirono per l'Oriente e dal loro viaggio trassero la conferma che il valore di un dramma stava nella sua capacità intrinseca di trasmettere il proprio significato agli attori e al pubblico:

... The emphasis should be placed upon the experience itself rather than upon its representation. The significant meaning, however transient and devious the situation, would then be carried through the inner dynamics of the play.<sup>2</sup>

Al loro ritorno in America trovarono gli attori della Neighborhood allo studio con Boleslavsky del Teatro d'Arte di Mosca, ma quest'esperienza non ebbe successo in quanto non si inseriva nella ricerca dei Neighborhood, ma se ne distaccava in modo troppo violento per poter ottenere dei risultati creativi.

Il dramma più interessante degli ultimi anni d'attività della Neighborhood Playhouse fu *Pinwheel*, una serie di scene

1. ALICE CROWLEY LEWISON, *The Neighborhood Playhouse*, Theatre Arts Books, New York, 1949, p. 102.

2. *Ib.*, p. 167.



che rappresentavano una visione caleidoscopica della vita degli abitanti di Manhattan. Protagonista era la città, alla cui pressione cercavano di ribellarsi le masse, personificate da due esseri umani: 'the Guy' e 'the Jane'.

Purtroppo anche i Neighborhood Players furono presi tra le esigenze del teatro professionale e quelle del teatro d'arte: si sciolsero nel 1927, dopo aver compiuto esperimenti interessanti in tutte le arti connesse con il teatro, considerandolo sempre come strumento per la realizzazione di una sintesi artistica e come esperienza attiva capace di occupare tutta la sensibilità umana e di volgerla all'intuizione della verità, per loro identificabile con la magia e con il mistero.

Come si è visto, molti degli organizzatori e direttori dei gruppi di avanguardia nati a New York in questo periodo provenivano dalle file del Workshop 47, mostrando quanto importante fosse stato il ruolo di Baker nell'incoraggiare questi giovani a dedicarsi al teatro in piena libertà di scelta e di iniziativa. Allievi di Baker facevano parte dei Provincetown, altri dei Neighborhood, altri ancora, per lo più commediografi, formarono il gruppo degli « Washington Square Players », votati al teatro artistico e particolarmente a quello americano. Nel 1915 presero in affitto il Bandbox Theatre e misero in scena alcuni atti unici. La recitazione, è vero, lasciava a desiderare, tuttavia l'atmosfera raccolta della piccola sala, l'entusiasmo della compagnia e lo spirito d'avventura che le davano slancio contribuirono al successo e il pubblico affollò il teatro. Il repertorio si fece impegnativo nella loro seconda stagione, con una commedia di Alice Gerstenberg, *Overtones*, che anticipava nello sdoppiamento di personalità delle protagoniste la tecnica psicologica di *Strange Interlude* di O'Neill. Tentarono anche la messa in scena de *Il Gabbiano* di Cecov ma il tentativo di evocare l'atmosfera cecoviana si dimostrò troppo ambizioso per una compagnia di dilettanti. Nel complesso, comunque, l'attività del gruppo aveva avuto successo e alla fine della stagione si trasferirono vicino a Broadway, dove entrarono in concorrenza con le compagnie più famose. Nel 1917 anche gli Washington Square Players tentarono due drammi lunghi, *La Vita dell'Uomo* di

Andreiev e *Spettri* di Ibsen, ma ritornarono presto agli atti unici con *Neighbors* di Zona Gale, *Trifles* di Susan Glaspell e *In the Zone* di O'Neill; finirono nel 1918 con *Close the Book* di Susan Glaspell e poco dopo l'organizzazione si sciolse.

Senza dubbio il lavoro degli Washington Square Players aveva contribuito a suscitare nel pubblico l'interesse per il teatro contemporaneo e in generale per il buon teatro. Era rimasta però negli uomini che avevano lavorato insieme la sensazione di aver interrotto un'opera che avrebbe potuto portare a risultati più completi.

Fu così che nel 1919 un gruppo di appassionati del teatro, la maggior parte dei quali aveva partecipato all'esperimento degli Washington Square Players, si riunì per creare un nuovo teatro d'arte, lavorando questa volta su basi professionali, col nome di « Theatre Guild »: non si trattava di un teatro d'avanguardia, ma piuttosto di un tentativo di teatro di repertorio, che includesse classici moderni e contemporanei.

Cominciarono con dei drammi realisti, e nel 1920 portarono sulle scene opere impegnative come *Il Potere delle Tenebre* di Tolstoj, con la regia di Emmanuel Reicher, e *Danza Macabra* di Strindberg, mentre l'attività sperimentale del gruppo portò all'allestimento di *Lilium* di Ferenc Molnar, un'opera fantastica che colpì molto il pubblico, e *Ambush* di Arthur Richman, in cui la storia era raccontata dal punto di vista di un solo personaggio. Si mostrò particolarmente felice la scelta di un dramma espressionista tedesco, *Dal Mattino a Mezzanotte* di Georg Kaiser. La scenografia, curata da Lee Simonson, consisteva soprattutto in giochi di riflettori, che illuminavano solo una parte del palcoscenico lasciando l'altra in penombra: la tecnica scenografica espressionista era una novità per il teatro americano, ma fu accolta molto favorevolmente, malgrado le previsioni.

All'inizio della stagione seguente andò in scena *R. U. R.* di Capek, un dramma avveniristico in cui si preconizzava il dominio della macchina sull'uomo e che, insieme a *Lilium*, fu forse il dramma europeo di maggior successo in America. A dirigere *The Lucky One* di Milne fu invitato il regista russo



Theodore Komisarstevsky, che era stato direttore a Mosca, dove aveva cercato di realizzare la sua idea del teatro come « espressionismo e sintesi ». Un contatto molto stimolante per il Guild fu invero quello con il Teatro d'Arte di Mosca, che arrivò quell'anno a New York portando con sé le nuove teorie di Stanislavsky sulla recitazione. Stimolati a provare opere nuove, i membri del Guild presentarono *The Adding Machine* di Elmer Rice, un dramma espressionista che ottenne l'incondizionato favore del pubblico, seguito da un adattamento de *L'Uomo-Massa* di Toller, secondo le impressioni ricevute da Simonson, che l'aveva visto interpretato in Germania. La scenografia fu come al solito notevole, ma il significato tragico del dramma non fu espresso o non fu compreso, perché troppo lontano dall'ottimistica visione americana della realtà.

Nel gennaio del 1925 fu rappresentato *Processional* di John Howard Lawson, il cui successo fu dovuto più che altro alla messa in scena; il suo primo dramma espressionista, *Roger Bloomer*, era stato già rappresentato dagli « Equity Players », ed era stato un fallimento.

Nella stagione 1925-1926 furono interpretate opere di Shaw e di Molnar, ma il dramma più interessante fu *Canto di Capro* di Franz Werfel, imperniato sul conflitto civiltà-istinti e che suscitò contrastanti reazioni nel pubblico per la sua violenta problematica.

Inevitabilmente, man mano che il suo successo si allargava<sup>3</sup>, il Guild si avvicinava al teatro professionale e perdeva le sue caratteristiche di indipendenza artistica. Era questo in fondo il destino del teatro d'arte: che, dopo aver conquistato Broadway, ne venisse assorbito, portando ad una fusione fra teatro dilettante e teatro professionale, che non fu senza vantaggi per il generale miglioramento della produzione.

Altri gruppi sperimentali di minor successo ebbero la loro breve fioritura al Greenwich Village. La « New Playwrights

3. Verso la fine del decennio 1920-1930, il Theatre Guild era riuscito ad avere un pubblico di sottoscrittori anche in altre città (Philadelphia, Chicago, Pittsburg, Baltimore, Boston, Detroit, Cincinnati e St. Louis), finché ebbe addirittura una compagnia viaggiante che conquistava l'America al teatro d'arte.

Company » (1925-1927) fu formata alla fine degli anni Venti da un gruppo di autori che includeva John Dos Passos, Em Jo Basshe, John Howard Lawson e Francis Farago. Gli scrittori erano tutti di sinistra e la maggior parte dei drammi da loro prodotti avevano un sapore politico. Non ebbero molto successo ed erano guardati con diffidenza per le loro tendenze socialisteggianti, tanto che li chiamavano con scherno « The Revolting Playwrights ».

I « New Playwrights » presentarono molti drammi espressionisti, da *The Moon Is a Gong* di Dos Passos, a *Singing Jailbirds* di Upton Sinclair, a *The International* di Lawson. Come i « Provincetown Players », anch'essi costituivano una compagnia di commediografi e il loro scopo era quello di far conoscere le proprie opere, anche se poi il successo che ottennero fu molto relativo. Eppure, molti di quegli scrittori erano artisti di valore e furono loro che portarono sui palcoscenici americani i problemi del mondo contemporaneo, soprattutto quelli sociali.

Un'organizzazione meritevole quanto sfortunata fu quella del « Civic Repertory Theatre » (1926-1931), diretto da Eva Le Gallienne, un'attrice famosa, che per questo teatro rinunciò ai successi di Broadway. Ella si proponeva di offrire dei buoni drammi, ben diretti, rendendoli accessibili anche agli spettatori di mezzi limitati, tenendo molto basso il prezzo dei biglietti. Il repertorio includeva tutti i classici più importanti, più alcuni drammi popolari. Il « Civic Repertory Theatre » era purtroppo condannato in partenza a morir giovane, perché tutto il peso dell'organizzazione ricadeva sulle spalle di Miss Le Gallienne, essendo gli altri attori improvvisati e fungendo ella anche da direttrice-regista.

Un gruppo teatrale che ebbe invece notevole fortuna fu quello degli « Equity Players », poi chiamati « The Actors' Theatre », perché formato da attori professionisti. La compagnia riuscì ad iniziare la sua attività direttamente a Broadway, pur presentando un repertorio originale. Nella sua prima stagione (1922-1923), l'« Actors' Theatre » produsse infatti *Roger Bloomer*, il primo dramma espressionista di Lawson; *Why*



*Not?*, una commedia originale di Jesse Lynch Williams e *Expressing Willie*, di Rachel Crothers. Per due anni la compagnia presentò soltanto drammi americani, poi si dedicò anche ai classici moderni stranieri, come *Candida*, *L'Anatra Selvatica* e *Hedda Gabler*. Il maggior merito di questo gruppo fu quello di aver raggiunto un ottimo livello di recitazione, realizzato sia attraverso le capacità individuali sia per mezzo dell'esperienza di gruppo che portò ad un affiatamento produttivo.

Si è visto dunque che tra il 1915 e il 1920 sboccia finalmente negli Stati Uniti un teatro nazionale, prima come studio letterario nelle università e poi anche come attività creativa, con il formarsi di drammaturghi, scenografi e gruppi teatrali. Il prodotto più vistoso di questa fioritura teatrale è l'espressionismo. Fra gli autori del nuovo teatro americano (nuovo in quanto appena nato, ché non era mai esistito un vecchio teatro da contrapporre a questo) che scrissero lavori espressionisti, vi sono i nomi più importanti del periodo 1920-1930: O'Neill, Rice, Lawson, Cummings, Sinclair, Dos Passos, Sifton. Per molti di loro l'espressionismo è prima di tutto un modo di sentire e di vedere, per altri invece si tratta più che altro di un mezzo per sbalordire o per scandalizzare il pubblico. Si pone poi il problema se l'espressionismo americano sia o no un movimento autonomo rispetto all'espressionismo tedesco, cioè se abbia una sua individualità pur derivando i presupposti dal movimento europeo; per dare una risposta a questo interrogativo è necessario esaminare i singoli drammi.

### *O' Neill: espressionismo metafisico.*

Il primo e più famoso fra gli « espressionisti » americani è Eugene O' Neill. Fra i vari tentativi da lui compiuti per raggiungere uno stile in grado di esprimere la sua filosofia confusamente misticheggiante, una parte importante spetta, agli inizi della sua attività, proprio all'espressionismo, di cui il primo esempio è *The Emperor Jones* (1920), che ha a protagonista un negro, imperatore di un'isola solitaria fino allo scoppio di una

ribellione che lo costringe a fuggire nella foresta. Il suono del tam-tam accompagna Jones nella fuga, accelerando progressivamente a sottolineare o piuttosto ad esprimere sensibilmente il battito tumultuoso del suo cuore. Man mano che il cerchio gli si chiude intorno, tutto il suo essere è invaso dalla paura, finché essa si materializza in *Piccole Paure Informi*:

... They are black, shapeless, only their glittering little eyes can be seen. If they have any describable form at all it is that of a grubworm about the size of a creeping child<sup>4</sup>;

ricordi della vita passata si presentano alla sua mente sotto forma di visioni spaventose e, mentre il suono del tam-tam riempie l'atmosfera, Jones torna indietro alle memorie della sua razza, trovandosi prima ad un'asta di schiavi e poi in Africa, durante un rito magico che lo stregone celebra per sacrificare Jones ad un dio coccodrillo.

Dalle visioni Jones si libera sparando, finché viene ucciso dai suoi ex-sudditi con una pallottola d'argento che essi hanno preparato durante la notte, perché Jones aveva detto che solo una pallottola d'argento avrebbe potuto colpirlo.

Gli episodi non sono in ordine cronologico, ma psicologico, cioè di più in più paurosi in relazione allo stato emotivo del protagonista, che si vede chiudere inesorabilmente dal cerchio dei nemici e assorbire dalla foresta, essa stessa simbolo della sua eredità razziale<sup>5</sup>.

Uno studio psicologico accentrato su di un unico carattere è anche *The Hairy Ape* (1922), anche se qui il tema non è costituito solo dal contrasto fra società istintiva e società civilizzata, ma si allarga a considerazioni sul significato della vita moderna e del ruolo dell'uomo nel mondo contemporaneo. O'Neill

4. EUGENE O'NEILL, *The Emperor Jones*, in *Nine Plays*, Random House, New York, 1932, Scena II.

5. Sebbene O'Neill abbia ripetutamente negato di aver derivato i suoi studi psicologici dalla psicoanalisi, nella regressione psicologica di Jones vi è senz'altro un'influenza della teoria di Jung sull'inconscio razziale, poiché Jones rivive come propri degli episodi di cui egli non può essere stato partecipe se non nel senso indicato da Jung.



stesso spiegò il significato del dramma, affermando che egli voleva mostrare come l'uomo:

... has lost his old harmony with nature, the harmony which he used to have as an animal and has not yet acquired in a spiritual way...<sup>6</sup>.

Yank, il protagonista del dramma, è fuochista su una nave e vive con i suoi compagni in condizioni di totale abbruttimento, più adatte a degli animali che a degli uomini. La visita di una ragazza ricca e raffinata nella sala caldaie, apparizione di fiaba agli occhi di Yank, sconvolge il suo equilibrio: Yank scopre che esiste un mondo al quale egli non appartiene e, lasciato il lavoro, va alla ricerca della sua identità; ma ovunque tenti di appartenere (« to belong » è una parola chiave in questo ed altri drammi di O'Neill) viene respinto. I primi ad allontanarlo sono i ricchi, incapaci di aver più rapporti umani, poiché coloro che si lasciano prendere nella trappola sociale del conformismo e della prosperità economica si disumanizzano, come appare dalla descrizione della sfarzosa folla che esce dalla funzione domenicale nella V Strada:

... A procession of gaudy marionettes, yet with something of the relentless horror of Franksteins in their detached, mechanical unawareness...<sup>7</sup>.

in cui si sente l'eco dell'*über-marionette* dell'espressionismo tedesco. Respinto con orrore da questa folla, Yank finisce in prigione e, una volta uscito, si rivolge inutilmente alla I.W.W., finché va allo zoo, dove viene ucciso dal gorilla, in cui ha creduto di riconoscersi. Sebbene il gorilla sia l'essere a lui più simile (e O'Neill sottolinea ironicamente questa somiglianza indicando ripetutamente che Yank e la bestia devono essere nell'atteggiamento de ' Il pensatore ' di Rodin), Yank è solo, rimane escluso, perché è a metà strada tra il mondo umano e quello animale e non può arrivare fino agli uomini, né tornare indietro agli ani-

6. *New York Herald Tribune*, 16 Nov. 1924.

7. E. O'NEILL, *The Hairy Ape*, in *Nine Plays*, cit., Scena V.

mali. In un mondo diviso in classi e in gruppi sociali, Yank non ha diritto di esistere. Ma più ancora che la società in sé, è stata la macchina che gli ha tolto ogni possibilità di identificarsi con un mondo fraterno. La rottura provocata nell'armonia della natura (paragonabile per i suoi effetti a quella delle scoperte scientifiche dell'età elisabettiana) è sentita confusamente da Paddy, un compagno di Yank, che si esprime con violenza espressionistica:

'Twas them days men belonged to ships, not now. 'Twas them days a ship was part of the sea, and a man was part of the ship, and the sea joined all together and made it one . . . [non come ora] caged in by steel from a sight of the sky like bloody apes in the zoo! <sup>8</sup>.

Tra l'istinto e l'intelletto, nello sviluppo dell'umanità, la macchina costituisce un elemento di frattura, che preclude la capacità di comprensione dell'universo, un tempo affidata all'istinto e destinata ad essere affidata allo spirito, se appunto la macchina non avesse chiuso questo passaggio.

Il dramma ha certamente dei difetti di caratterizzazione, ma O'Neill non ha voluto fare uno studio di carattere, quanto piuttosto usare Yank come simbolo dell'uomo alla ricerca del proprio ruolo. Il tema della solitudine, dell'alienazione, è comune a tutto il XX secolo (si pensi a Camus, a Sartre e all'esistenzialismo), non soltanto all'espressionismo. Tuttavia, è nell'ambito di questo movimento, in drammi come *The Hairy Ape*, che tali sentimenti vengono sentiti ed espressi come tragici, come capaci di portare alla distruzione dell'uomo.

In *The Emperor Jones* e in *The Hairy Ape* O'Neill è influenzato dall'espressionismo delle origini, cioè da quegli autori che per primi spinsero la loro arte lontano dal realismo e dal naturalismo, per indirizzarla verso un linguaggio nuovo in grado di esprimere i problemi di un mondo nuovo; e più precisamente, O'Neill si ricollega a Nietzsche, Strindberg, e Wedekind, le cui opere conosceva direttamente.

8. *Ibid.*, Scena I.



Anche la terza opera espressionista di O'Neill, tratta, malgrado l'apparenza, lo stesso problema di *The Hairy Ape*. La sostanza di *All God's Chillun Got Wings* (1924), un dramma imperniato sul problema razziale, concerne infatti l'impossibilità dell'uomo di crearsi una sua felicità senza tener conto della società in cui vive. All'inizio il dramma pone, espressionisticamente, le differenze tra bianchi e negri, mostrando i due gruppi contrapposti nel loro diverso modo di sentire la vita:

... In the street leading left, the faces are all white; in street leading right, all black... People pass, black and white, the Negroes frankly participant in the spirit of Spring, the whites laughing constrainedly, awkward in natural emotion. Their words are lost. One hears only their Laughter. It expresses the difference in race...<sup>9</sup>.

Jim, un ambizioso giovane negro, sogna di diventare avvocato e s'innamora di Ella, una ragazza bianca che egli difende più volte dalla prepotenza dei loro compagni di gioco. Ritrovatisi da grandi, i due si sposano, convinti che il loro matrimonio sarà felice. Ma a poco a poco Ella comincia a sentirsi separata dal suo mondo razziale, strappata al suo ambiente naturale per trovarsi in una società che non conosce e che la spaventa. Simbolo della 'negritudine' che Ella rifiuta è una maschera congolese che sta in casa di Jim:

... In the left corner, where a window lights it effectively, is a Negro primitive mask from the Congo — a grotesque face, inspiring obscure, dim connotation, in one's mind, but beautifully done, conceived in a true religious spirit...<sup>10</sup>.

La mente di Ella è sconvolta dalla realtà che non sa accettare e la ragazza fa di tutto perché il marito non riesca a superare degli esami importanti per la sua carriera. Inconsciamente ella non accetta la parità con Jim e vuole che egli si prenda cura di lei come di una bambina, diventando così suo schiavo.

9. E. O'NEILL, *All God's Chillun Got Wings*, in *Nine Plays*, cit., Atto I, Scena I.

10. *Ibid.*, Atto II, Scena II.

Nella prima parte del dramma il tono è dolente, velando l'atteggiamento acutamente sensibile con cui O'Neill si accosta ai suoi personaggi e ai loro problemi, poi man mano si fa opprimente, ossessivo: la maschera giganteggia nella mente di Ella, simbolo della sua paura, sino a che la ragazza la colpisce con un pugnale; il problema razziale esplose, i due si sentono chiusi in una gabbia sempre più piccola (e le pareti della stanza che si richiudono su se stesse rappresentano visivamente questo senso di soffocamento, ricollegandosi direttamente, per stile e per significato, a « The Pit and the Pendulum » di Poe), fino a che l'individuo in quanto tale viene sconfitto, distrutto dalle paure e dai pregiudizi assorbiti nell'infanzia.

L'ambizione di O'Neill era di dare un'interpretazione filosofica al significato del destino umano, ma proprio quando egli si dedicava a questa missione, finiva inevitabilmente per cadere nell'oscuro e nell'improbabile: è il caso di *Lazarus Laughed* (1926). Elaborato, lungo, monotono, questo dramma ha scarso valore teatrale e per di più richiede un apparato scenico assai complicato ed un enorme numero di attori<sup>11</sup>.

L'azione comincia poco dopo la resurrezione di Lazzaro, quando Gesù se ne è andato. Dacché è tornato alla vita, Lazzaro ha cominciato a ridere « softly like a man in love with God » e a predicare che la morte non esiste e che tutto è vita e riso. Affascinati dalla sua presenza e dalle sue parole, tutti quelli che lo vedono si convertono ai suoi insegnamenti e cominciano anch'essi a ridere e a disprezzare la morte; solo la moglie di Lazzaro, Miriam, non partecipa di questa gioia e, mentre Lazzaro ringiovanisce sempre più, Miriam invecchia gradatamente.

Il misticismo di Lazzaro, questo Superuomo di derivazione nietzschiana, s'arresta a metà, toccato dal dubbio dell'autore: Lazzaro, infatti, è una figura ambigua, perché ci sono indicazioni che egli è visto anche come reincarnazione di Dioniso, quindi

11. Tutti i personaggi indossano maschere (e ne appaiono anche sessanta insieme sulla scena); Lazzaro è sempre circondato da un alone fosforescente. Fu infatti rappresentato solo due volte, da compagnie sperimentali, e non è mai arrivato a Broadway.



dell'essenza del mondo pagano in contrapposizione a quello cristiano, di cui pure dovrebbe essere portavoce. Inoltre, stranamente, egli parla poco di Cristo, che lo ha riportato alla vita e gli ha fatto conoscere l'inesistenza della morte, tanto che più vicina a Cristo sembra Miriam, che in una scena sta vicino a Lazzaro « her arms raised outward like the arms of a cross »<sup>12</sup>.

Per molti aspetti altrettanto deludente di *Lazarus Laughed* è *The Great God Brown* (1926), in cui lo studio dell'uomo e della sua lotta per la felicità è svolto nell'interno della psiche umana. Elemento fondamentale di questo dramma è l'uso delle maschere, finora impiegate da O'Neill con diverse funzioni: in *All God's Chillun Got Wings* come elemento stabile della scena, in *Lazarus Laughed* come espediente stilistico, qui come parte integrante del dramma, in relazione alla teoria di Jung, che aveva fatto una distinzione tra il vero io e quello che appare agli altri:

... The mask, viz. the ad hoc adopted attitude, I have called the *persona*, which was the designation given to the mask worn by the actors of antiquity...<sup>13</sup>.

Dion Anthony, il protagonista, è una figura delicata ed ambigua: innamorato di Margaret, rinuncia a farsi vedere da lei nella sua vera essenza di uomo sensibile ed idealista, poiché ella non lo riconosce sotto queste spoglie, anzi ne ha paura. Dion indossa dunque la maschera anche davanti alla moglie, la maschera di un uomo brillante, sicuro di sé. Nello svolgimento del dramma il divario tra i due aspetti della personalità di Dion si fa sempre maggiore:

... Dion's mask has become prematurely aged, its expression horrible, embittered, sneering and diabolically mocking. The former Pan quality has become altogether Mephistophelian...<sup>14</sup>.

12. E. O'NEILL, *Lazarus Laughed*, in *Nine Plays*, cit., Atto II, Scena I.

13. Cit. in, W. DAVID SIEVERS, *Freud on Broadway*, Hermitage House, New York, 1955, p. 108.

14. E. O'NEILL, *The Great God Brown*, in *Nine Plays*, cit., Atto II, didascalie.

L'unica persona a cui Dion si mostra senza maschera è Cybel, una prostituta comprensiva il cui nome è emblematico del suo ruolo; infatti « She is like an unmoved idol of Mother Earth ».

Contrapposto a Dion è Brown, un « semidio del nostro nuovo mito materialista », privo di personalità intima, di anima: sotto la sua maschera c'è il vuoto e quando, dopo aver ucciso Dion, uccide se stesso, i poliziotti:

... return in a moment, carrying the mask of William Brown, two on each side, as if they were carrying a body by the legs and shoulders . . . <sup>15</sup>.

È questo il momento più intimamente espressionista del dramma, nella spiegazione paradigmatica della realtà di Brown, nella presentazione della sua maschera come parte integrante di lui anche nella morte.

Come nella maggior parte dei suoi lavori, anche in *The Great God Brown* O'Neill cede al simbolismo, facendo dei suoi personaggi immagini universali dell'uomo di fronte al mistero di se stesso. La spiegazione che O'Neill dà dei suoi caratteri corrisponde infatti ad uno schema preciso:

... Dion Anthony — Dionisus and St. Anthony — the creative pagan acceptance of life, seeking eternal war with the masochistic life-denying spirit of Christianity as represented by St. Anthony . . . Margaret is my image of the modern direct descendant of the Marguerite of Faust — the eternal girl-woman with a virtuous simplicity of instinct, properly oblivious to everything but the means to her end of maintaining the race . . . . <sup>16</sup>

Viene il sospetto che in Dion Anthony siano riunite le personalità simboliche di Lazzaro e di Miriam, svuotate del loro significato trascendentale. In generale, tutti i personaggi di

15. *Ibid.*, Atto III, Scena I.

16. *New York Evening Post*, 13 Febb., 1926, *cit.* in BARRETT H. CLARK, *Eugene O'Neill, the Man and His Plays*, Dover Publications, New York, 1947, p. 104.



*The Great God Brown* si riconducono ad uno solo, come indica il Leech riferendosi a Dion e Brown:

... Together he and Dion have become an Everyman-figure, which is made explicit ... at the end of Act IV when the Captain of Police wants to establish the dead Brown's identity:

*Captain* (comes just into sight at left and speaks front without looking at them — gruffly). Well; what's his name?

*Cybel* Man!

*Captain* (taking a grimy notebook and an inch-long pencil from his pocket). How d'yuh spell it? ...<sup>17</sup>.

Dei rimanenti drammi di O'Neill, alcuni mostrano tracce di espressionismo, pur non potendo essere considerati completamente tali: *Welded* (1924) è più vicino a Strindberg nel presentare il conflitto uomo-donna così caro allo scrittore svedese e resta a metà strada fra realismo ed espressionismo; in *Marco Millions* (1928) troviamo dei richiami stilistici nella presenza delle maschere e del coro. In *Strange Interlude*, del 1928, l'uso di « a parte » per esprimere i segreti pensieri dei personaggi ci richiama a *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape* e *All God's Chillun Got Wings*. Il protagonista di *Dynamo* (1929) sostituisce la fede perduta con l'adorazione della dinamo, in cui vede Dio, sorgente di energia e di luce. In una scena dominata dalla presenza dell'enorme macchina, Reuben si inginocchia davanti a lei, dopo aver ucciso la fidanzata che lo allontanava dal suo dio, e abbraccia la macchina, trovando in questo abbraccio la morte. Nel dramma O'Neill dice di aver rappresentato la realtà spirituale contemporanea:

... The death of an old God and the failure of science and materialism to give any satisfactory new one for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in and to comfort its fears with ...<sup>18</sup>.

17. CLIFFORD LEECH, *O'Neill*, Oliver and Boyd, Londra-Edimburgo, 1963, p. 65.

18. *Cit.* in B. H. CLARK, *op. cit.*, p. 120.

In *Days without End* infine, del 1934, impiega due attori per rappresentare la doppia personalità di un personaggio, che riesce a ritrovare la sua armonia psicologica solo ritornando alla fede abbandonata.

*Psicologia della vita americana.*

Quasi tutti i drammi espressionisti sono uno studio della società americana, quale si è sviluppata nella nuova struttura del mondo moderno, con particolare attenzione agli effetti che questo processo ha avuto sull'individuo che tenta invano di difendere la sua libertà di scelta e di reazione contro le forze livellatrici e autoritarie della società stessa.

In *The Adding Machine*, di Elmer Rice, la satira contro il materialismo e il meccanicismo è amara e violenta, pur se ottenuta attraverso uno stile scattante e pieno di *humor*. L'opera è anche un penetrante studio della mediocrità nella persona di Mr. Zero (il nome è simbolo della sua nullità), un piccolo contabile tiranneggiato dalla moglie che gli rinfaccia continuamente la sua umile posizione. Al suo posto di lavoro, Mr. Zero battibecca con la sua collega, Miss Daisy Diana Dorothea Devore, una ragazza appassita, una povera creatura come lui, e ambedue nascondono dietro le loro parole scortesí una reciproca attrazione fisica.

Chiamato dal direttore e credendo di ricevere un aumento di stipendio, viene invece licenziato per far posto ad una macchina calcolatrice, più efficiente dell'uomo: « Boss: ... I'm sorry — no other alternative — greatly regret — old employee — efficiency — economy — business — *business* — BUSINESS ... »<sup>19</sup>.

Per Zero, è come se gli avessero tolto la personalità e, sconvolto, uccide il principale, mentre il palcoscenico gira sem-

19. ELMER RICE, *The Adding Machine*, in *Three Plays*, Hill and Wang, New York, 1965, Scena II.



pre più velocemente e tutti i rumori possibili esplodono fino a culminare in uno scoppio di tuono; per un attimo l'atmosfera s'illumina di un lampo rosso e poi tutto scompare nell'oscurità, seguendo il processo emotivo di Zero.

Arrestato per l'assassinio del principale, Zero viene sottoposto a processo, cioè al giudizio superficiale della società e, naturalmente, soccombe: la scena consiste in un disperato monologo pronunciato con la tecnica dello 'stream of consciousness'. Il processo, uno dei temi favoriti dell'espressionismo, mette in evidenza il contrasto individuo-società dove, paradossalmente, la vera vittima (Zero) è condannata dal colpevole (la società), che vuole difendere se stessa incolpando dei suoi delitti un capro espiatorio. La decisione della condanna giunge significativamente quando Zero chiede ai giurati di mettersi al suo posto, di riconoscersi in lui:

Suppose you were me, now. Maybe you'd 'a' done the same thing. That's the way you oughta look at it, see? Suppose you was me . . . . [*Jurors rising as one and shouting in unison*]. GUILTY! <sup>20</sup>.

Inaspettatamente ritrovatosi nei Campi Elisi, Zero vi incontra Daisy e i due rivelano finalmente la reciproca attrazione e decidono di sposarsi: « I guess there must be a lot of ministers here, ain't there? », — al che, Shrdlu, un loro amico, risponde: « Not as many as I hoped to find. The two who seem most beloved are Dean Swift and the Abbé Rabelais. They are both much admired for some indecent tales which they have written » <sup>21</sup>. Questo non è un paradiso abbastanza rispettabile per Zero, che trova la felicità solo nel dedicarsi ad una macchina calcolatrice. Ma il suo destino, come quello di tutti, è di tornare sulla terra e di ricominciare tutto da capo mille e mille volte ancora. È la grande beffa dell'umanità: essere costretti a riandare all'infinito le miserie della vita. Il nuovo destino di

20. *Ib.*, Scena IV.

21. *Ib.*, Scena V.

Zero sarà quello di azionare una 'super-hyper-adding-machine' con un solo movimento dell'alluce del piede destro. Inutile dirlo, Zero è entusiasta della prospettiva. Non c'è possibilità di recupero per lui; la ribellione alla lunga prigionia che era la sua vita, espressa improvvisamente e violentemente con l'uccisione del principale, non è durata che un attimo, dopo di che Zero si è lasciato riassorbire da quella visione conformistica del mondo, 'ready to wear', che gli è stata indicata come l'unica alternativa per far parte della società civile.

Nell'opposizione tra la vita monotona e sottomessa di Mr. Zero prima del suo licenziamento e la sua ribellione esplosiva, c'è il richiamo diretto al cassiere di *Dal Mattino a Mezzanotte* di Georg Kaiser, che alla vista di una bella donna cancella la sua vita squallida e ossessivamente monotona scappando con i soldi della cassa e partecipando di ogni esperienza di vita, (a differenza di Mr. Zero che rifiuta sempre la vita) e alla fine, deluso dagli uomini, viene ucciso come un Cristo in croce.

Dal punto di vista dello stile, poi, *The Adding Machine* è particolarmente interessante, perché in esso sono sfruttate tutte le possibilità del linguaggio americano come è usato quotidianamente, esprimendo anche lo *humor* che è parte integrante della vita americana, tanto è vero che il genere artistico che meglio si può definire nazionale è il 'vaudeville' che dello *humor* dispiega tutte le qualità.

Nello stesso anno di *The Adding Machine* Rice scrisse *The Subway*, rappresentata soltanto nel 1929, la cui protagonista svolge un lavoro meccanico in un ufficio tutto acciaio e cemento, chiuso dalla natura, mentre, fuori di lì, è ossessionata dalla metropolitana, su cui deve salire ogni giorno e in cui è pressata e chiusa dalla folla di uomini per cui ha un vero terrore e che le appaiono come orrendi animali.

Sola nella sua stanza, Sophie sente turbinare nella mente le paure e le angosce della sua vita quotidiana: « Dear God . . . I'm so tired tonight . . . so tired . . . Those awful dreams, sometimes . . . Somebody chasing me . . . Oh, dear Jesus, why do you make me ride in the subway? . . . I hate it, hate it, hate



it »<sup>22</sup>. Il soliloquio di Sophie è pieno di un senso di colpa per i suoi impulsi erotici, pieno di desiderio di morte e di punizione.

Sophie è per la prima volta felice quando si innamora di Eugene, un giovane e sensibile artista. Egli sta creando un romanzo sulla vita della grande città, *The Subway*:

It fills me... steel and concrete... industrialism, rearing towers arrogantly to the skies... Higher and higher... deeper and deeper... All mankind joining the mad mechanistic dance... bondsmen to the monsters they have created... A subway train... Moloch devouring his worshippers... A subway train... the beast of the new Apocalypse... then... and then... war...  
... war<sup>23</sup>.

Abbandonata anche da Eugene, Sophie ricade nella solitudine e nella paura, chiusa nel mondo scostante e ostile della famiglia e dell'ufficio. Sapendo di aspettare un bambino, si sente rifiutata dalla società: in sogno ella vede delle figure accusatrici:

... [A Stern Voice]: 'You're a bad girl'...

Sophie: 'But, Judge'... [Chorus of Voices]: 'Bad girl! Bad girl!'. [The voices grow louder and louder. Sophie tries in vain to escape the pointing fingers. They hem her in. The voices grow deafening...]...<sup>24</sup>.

Disperata la ragazza si uccide gettandosi sotto un treno della metropolitana, compiendo così il ciclo, rinunciando a lottare contro la vita che le si presenta come un soffocamento dei suoi istinti di felicità, sia nella società, che la respinge e non tiene conto della sua individualità, sia nella realtà materiale, fredda e inesorabile, tenebrosa e nemica della natura, simboleggiata dalla sotterranea, diretta immagine della società che l'ha concepita.

22. F. RICE, *The Subway*, Samuel French, Londra e New York, 1929, Scena IV.

23. *Ib.*, Scena VI.

24. *Ib.*, Scena VIII.

Anche *The Young Woman*, la protagonista di *Machinal* (1928), di Sophie Treadwell, ha orrore della sotterranea, dove sono insieme uniti i due mostri della città: la macchina, ottusa e minacciosa, e la folla, anonima e brutale. La Treadwell introduce all'inizio del dramma l'ambiente che produrrà un'infelice: vediamo un ufficio simile a quello di Mr. Zero e uomini che hanno perso nel loro lavoro arido e automatico ogni personalità e sensibilità. Al suo destino di robot cerca di sottrarsi la protagonista, ma inutilmente, perché la ragazza si lascia convincere dalla madre a sposare il principale, anche se vorrebbe rifiutare, disgustata e spaventata dall'intimità che le sarà imposta:

Marry me — wants to marry me — George H. G. Jones — George H. G. Jones and Company — Mrs. George H. Jones . . . No — I can't. Fat hands — flabby hands — don't touch me, please — please don't — married all girls — married — babies — . . . don't touch me — please — no — can't — must — . . . no rest . . . late . . . subway — air — pressing — bodies — pressing — trembling — air-stop . . . .<sup>25</sup>

Nella sua vita matrimoniale sarà dominata dal panico sessuale; solo nell'incontro occasionale con un uomo per cui ella non rappresenta che un'avventura qualsiasi la donna sarà felice, non più costretta a sottomettersi. L'amante (allora interpretato dal giovane Clark Gable), che ha ucciso due uomini in Messico, le dà l'occasione che la spinge ad uccidere il marito con una bottiglia piena di sassi, soluzione melodrammatica che contrasta con la finezza di certe notazioni psicologiche.

Accusata dall'amante, la Giovane Donna è condannata a morte. Ai barbieri che le tagliano i capelli prima dell'esecuzione, ella si ribella per l'ultima volta: « No! No! Don't touch me — touch me . . . I will not be submitted! — Leave me alone! »<sup>26</sup>.

25. SOPHIE TREADWELL, *Machinal*, in *Twenty-five Best Plays of the Modern American Theatre, Early Series*, Crown Publishers, New York, 1949, I Episodio.

26. *Ib.*, IX Episodio.



A dar efficacia e tono al dramma contribuiscono molto gli effetti sonori, ossessionanti concerti di macchine da scrivere o battere minaccioso di tamburi, sottofondi drammatici che il cinema adottò fin dalla nascita, ma che nel teatro moderno sono stati introdotti appunto dall'espressionismo.

Una commedia che sfrutta al massimo le possibilità scenografiche dell'espressionismo è *Beggar on Horseback* (1924), scritto da una coppia di commediografi di successo, Georges Kaufman e Marc Connelly, come adattamento di un modello tedesco a cui gli autori diedero forma più completa e più caratteristicamente americana, rendendolo un'opera originale.

Nei mezzi attraverso i quali tenta di rompere la superficie e di andare oltre le apparenze esteriori, l'espressionismo mostra i suoi stretti rapporti con la psicoanalisi; qui la introduzione di elementi psicoanalitici è realizzata con la rappresentazione dei sogni del protagonista. Per lo svolgimento dell'azione, il sogno è un mezzo di salvezza per il protagonista (un compositore povero che ha appena deciso di sposare una ricca cugina e di conquistare con il denaro di lei la libertà di dedicarsi completamente alla musica), mostrandogli come il denaro possa dominare e distruggere la dignità umana e come dunque l'arte sia incompatibile con il materialismo.

In tutto il dramma, che mantiene sempre un tono di commedia leggera, sono disseminati brani di stile espressionista, a cominciare dalla scena del matrimonio in cui il bouquet della sposa è formato di banconote.

Nel loro gioco dell'irreale-reale, gli autori non perdono occasione di stupire il pubblico; il compositore uccide tutti i parenti di sua moglie con un tagliacarte; i giornalisti corrono lungo le corsie del teatro distribuendo quotidiani con la fotografia dell'assassino e la condanna, precedendo il processo a cui prendono parte anche le vittime! L'artista è condannato a comporre musica per la « Cady Consolidated Art Factory », chiuso in una cella insieme ad altri ex-ribelli e segnato a dito da una guida come modello di efficienza ad un gruppo di ammirati visitatori. Anche qui troviamo la cella come simbolo di alienazione: l'in-

dividuo che vuole rimanere tale è destinato a perdere ogni contatto con la società, agli occhi della gente egli diventa solo un oggetto di osservazione e di curiosità.

Il problema del rapporto individuo-società è stato trattato anche da Dos Passos, particolarmente in *The Moon Is a Gong*.

Dal 1923 al 1934 si svolge l'attività teatrale di Dos Passos, sia in qualità di commediografo sia come direttore del gruppo dei « New Playwrights ». L'interesse di Dos Passos per il teatro si spiega con il suo costante amore per lo sperimentalismo: cercare nuove forme di espressione è sempre stata una sua caratteristica. Inoltre, egli già allora aspirava al contatto diretto con un largo pubblico e nel teatro aveva trovato il medium più congeniale a realizzare questo suo intento.

In quel periodo Dos Passos scrisse tre drammi, di cui il più interessante dal punto di vista espressionistico è *The Moon Is a Gong*<sup>27</sup>. Quest'opera drammatica è in realtà la prima versione di *Manhattan Transfer* e i personaggi di essa corrispondono a quelli dei suoi romanzi.

I protagonisti di *The Moon Is a Gong*, Tom e Jane, sono due individualisti che vogliono essere padroni della propria vita e non vogliono lasciarsi imprigionare da un ordine convenzionale e senza significato. Decidono di fuggire insieme per arrivare alla grande città, verso la libertà e la vera vita, ma una volta lì si accorgono che ognuno da solo deve compiere faticosamente la sua ricerca. Tom è un incurabile idealista, forse « the extreme form of the early Dos Passos hero. The most unhappy and uncertain of all these unhappy and uncertain rebels, he aims the arrows of his wrath successively at a variety of oppressive forces... »<sup>28</sup>. Jane è più realista e riconosce quello

27. Rappresentata nel 1925 dallo Harvard Dramatic Club e messa in scena a New York nel 1826 con il titolo di *The Garbage Man*.

28. MAXWELL GEISMAR, *Writers in Crisis*, Houghton, Mifflin Co., Boston, 1942, p. 106.



che accade intorno a lei; sa che il denaro proviene dalla fatica degli uomini, diventati sudditi della macchina: « Tom, listen to the engine in the powerplant; that's all people. The engines are made out of people pounded into steel. The power's stretched on the muscles of people, the light's sucked out of people's eyes »<sup>29</sup>.

The Garbage Man, il personaggio centrale del dramma, simboleggia la morte e nello stesso tempo la forza che rimuove tutto ciò che non corrisponde al vero vivere; sarà lui che porterà via Jane, che nel suo tentativo di arrivare all'azione ha scelto di diventare attrice, entrando quindi in un mondo illusorio, mentre Tom, perseguendo il suo sogno di giungere alla linfa della vita, si arrampica su di un grattacielo per toccare la luna e usarla come gong.

Nelle confuse aspirazioni di Tom e di Jane è difficile trovare l'unità artistica del dramma, ma la seconda parte dell'opera è un notevole pezzo di bravura nella satira della scena americana: dalle rispettabili convenzioni della borghesia puritana, ai tentativi del governo federale di sopprimere il socialismo, alla radio, che riassume in sé tutta la banalità e l'oscurantismo intellettuale del paese:

[*A Voice on the Radio*]. In the best interests of prosperity and business interests dearest to the hearts of all 100 percent native born citizens it has been decided . . . that there shall be a list made of all dissenters, knockers, Reds, carping critics, nonchurchgoers, wearers of straw hats out of season, non Fordowners, loafers, discontented persons . . .<sup>30</sup>

Jane e Tom rimangono due personaggi simbolici delle due uniche manifestazioni possibili dell'uomo di fronte alla società: egli può lasciarsi assorbire da essa, come fa Jane, o ri-

29. *The Garbage Man*, in *Three Plays*, Harcourt & Brace, New York, 1934, p. 5.

30. *Ib.*, pp. 69-70.

fiutarla completamente come Tom; poiché la società, per usare le parole dello stesso Dos Passos, « is composed almost wholly of the *dead-alive*; and love, life, and individuality can be found, therefore, only outside it »<sup>31</sup>.

Ancora un ribelle è il protagonista del primo dramma espressionista di John Howard Lawson, la cui intenzione, nello scrivere *Roger Bloomer* (1923) era quella di mostrare la vita di un qualunque giovane sensibile in un ambiente spiritualmente soffocante e i suoi tentativi sfortunati di trovare una società in cui riconoscersi e in cui poter maturare. La famiglia di Roger è l'immagine esasperata del materialismo americano, soprattutto il padre, che fa pensare ad un Babbitt ante litteram, e le cui ambizioni per il figlio comprendono la iscrizione ad un *college* elegante, dove Roger possa conoscere delle persone importanti e si tenga lontano dalle compagnie sovversive. Roger comunque non finisce l'esame di ammissione al *college* e decide di allontanarsi da quella vita senza ideali: « I can't stay here — I need to move — I want to change things — I want women's souls — I want what I don't know »<sup>32</sup> e va a New York alla ricerca di una vita pura. La grande città però lo delude, con la sua folla e la sua bruttezza e il suo grigiore, sicché sente una repulsione sempre più simile alla pazzia. L'unica persona che lo fa sentire vicino alla bellezza è Louise, un'ex-impiegata di suo padre, che Roger incontra a New York.

Sia Louise che Roger hanno paura del sesso; Louise si avvelena e muore dicendo che essi sono « Just two children, caught by this terrible sex joke »<sup>33</sup>. Roger è accusato della sua morte e sottoposto ad un processo in cui il giudice assomiglia all'esaminatore del *college*, simbolo dell'autorità ostile. Il dram-

31. Cit. in JOHN H. WREN, *John Dos Passos*, Twayne, New York, 1961, p. 135.

32. Cit. in *American Drama: contemporary allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, di LOUIS BROUSSARD, University of Oklahoma Press, Norman, 1962, p. 50.

33. Cit. in SIEVERS, *op. cit.*, p. 141.



ma finisce con Roger in cella che sogna un balletto in cui riappaiono i personaggi più importanti « as representations of convention, threateningly surrounding Roger in an orgy of sex and death until Louise, the 'life force' rises radiant to protect him dispersing the bloody ghosts that surround him, leaving him alone, ready for manhood! »<sup>34</sup>.

Carico di motivi freudiani, e per quanto ricco di problemi e di tentativi stilistici (uso della musica e delle luci, spostamento di parte dell'azione in mezzo al pubblico), *Roger Bloomer* resta piuttosto confuso, non riuscendo a chiarire i significati socio-psicologici suggeriti dai personaggi; rimane uno scompenso tra la forma, espressiva e duttile al massimo, e le idee, solo a metà sviluppate.

Scritto due anni dopo *Roger Bloomer*, *Processional* (1925) riflette una maturazione nella capacità di organizzare la materia trattata. Lawson, nell'introduzione al dramma, lo descrive come una « Jazz symphony of American life », indicando che nulla poteva essere più adatto ad esprimere la dissonanza del mondo contemporaneo che il jazz, che è usato espressionisticamente come parte integrante del dramma, a sfondo continuo dell'azione.

Lo stile di *Processional* è in realtà a metà strada fra espressionismo e 'vaudeville', che Lawson giustamente considera un genere tipicamente americano. Il protagonista è Dynamite Jim, coinvolto in uno sciopero minerario nel West Virginia, che è stato indetto per protesta contro i padroni della miniera e il loro alleato, il Ku Klux Klan. Più chiaramente che in *Roger Bloomer*, troviamo qui espresse le tendenze socialiste di Lawson, come preludio ad un lavoro decisamente di sinistra quale sarà *The International*. In *Processional*, la critica alla stampa capitalista, all'autorità conservatrice, è ottenuta attraverso la satira, ma il tono cambia poi rapidamente dalla satira alla tragedia, al melodramma, al 'burlesque', in una mescolanza indicativa della confusione del mondo moderno.

34. Cit. in BROUSSARD, *op. cit.*, p. 53.

*Gli « attivisti »: sogni di rivoluzione.*

Terza opera espressionista di Lawson, *The International* si pone tra quei drammi espressionisti americani che si concentrano sui problemi sociali e politici, esprimendo la speranza di rinnovare la società attraverso il movimento rivoluzionario e in questo avvicinandosi come tematica all'espressionismo tedesco, soprattutto al gruppo dei cosiddetti « attivisti ».

All'alzarsi del sipario appaiono subito i personaggi principali: Spunk e Fitch, soci in affari, le cui attività finanziarie si diramano in tutto il mondo, e David, il figlio di Fitch, esponente della nuova generazione, ansioso di cambiare la società, di por fine all'ingiustizia dei monopoli capitalistici di cui suo padre è rappresentante, deciso ad essere realista, ma sostanzialmente idealista e sentimentale. È in discussione la ricerca dei pozzi petroliferi nel Tibet e David, che chiede di vivere nuove esperienze, al di fuori della vita ovattata del *college*, parte per l'Asia. Dalla discussione di temi economici e sociali si passa presto all'invettiva contro il meccanicismo del mondo moderno, vero leit-motif dell'espressionismo europeo e americano; la segretaria di Fitch entra nell'ufficio ripetendo come un automa:

Dictate . . . dictation . . .

[*Music. Eight stenographers . . . enter right, notebooks in hand, dancing . . .*]

*Chorus:*

Geyser rising green

The East shall stir to serve

The prayer of the machine . . . <sup>35</sup>

A più riprese ritorna il grido di rivolta contro la macchina, a volte anche spezzando il discorso, apparentemente al di fuori del contesto, ma in realtà come sottofondo costante che irrompe solo saltuariamente a livello di coscienza.

35. JOHN H. LAWSON, *The International*, Macaulay, New York, 1923, Atto I, Scena I.



Il dramma si avvicina ai propri intenti rivoluzionari quando entra in scena Alise, inviata dalla Russia per organizzare la rivoluzione ovunque trovi l'ambiente adatto.

Il sogno di Alise si avvera; gli operai si uniscono per combattere (durante tutta la rivolta suona la musica dell'Internazionale accompagnata da un rumore sincopato di cannoni), ma nell'orrore della guerra civile non ci sono più eroi e assassini, ma solo vittime.

Per David ogni cosa perde importanza di fronte all'amore che egli sente nascere per Alise, rivelandosi così un borghese sentimentale e infelice, ch  per Alise non esistono sentimenti: «... the beat of the machines matters, that's love to me! [Music — Alise speaks in chanting voice]. My brain and my heart are steel coils!»<sup>36</sup>. Dunque Alise, la rivoluzionaria,   ella stessa una macchina. La rivoluzione, tante volte invocata dagli espressionisti come alternativa al meccanicismo,   fallita nel suo scopo: ha chiesto agli uomini di annullarsi nella collettivit  rendendoli ancora una volta degli automi, non pi  al servizio dei capitalisti, ma paradossalmente, di se stessi.

Nel passaggio dall'ideale della rivoluzione a quello di pi  pratici ideali politici e sociali,   evidente la fine dell'espressionismo di Lawson e l'anticipazione di quelli che saranno i temi sfruttati dagli scrittori sia di prosa che di teatro (Sinclair Lewis, Clifford Odets) in America dopo la crisi del 1929 per almeno un decennio.

Un altro scrittore di tendenze rivoluzionarie   Upton Sinclair, pi  conosciuto come romanziere e libellista dei pi  prolifici (e prolissi). Il suo dramma *Singing Jailbirds* racconta eventi accaduti in California nel 1924. Il protagonista, «Red» Adams, membro della I.W.W.,   in prigione per aver partecipato allo sciopero dei portuali.

Il dialogo si svolge per mezzo di cori fra i prigionieri e la folla esterna, e durante gli intervalli il pubblico   invitato a partecipare. Purtroppo, Sinclair fa un uso sproporzionato del

36. *Ib.*, atto IV scena I.

coro e della musica, sicché essi perdono il loro effetto drammatico per diventare noiosi passaggi che rallentano l'azione. Più pertinente è l'uso che Sinclair fa di metodi espressionistici per descrivere la cella d'isolamento in cui è confinato Red, posta al centro del palcoscenico e immersa sempre in una parziale o totale oscurità, aumentando così la sensazione di solitudine e di disperazione e avvicinandosi alle visioni di tenebre di colui che possiamo chiamare 'nightmarish Poe' e i cui incubi ricorrono spesso, e non a caso, nei drammi espressionisti: l'uomo è chiuso al mondo, alla vita dei sensi e alla comunità degli altri uomini. In questa rappresentazione realistica e allo stesso tempo simbolica della solitudine di Red, il dramma di Sinclair raggiunge il massimo di efficacia e di sobrietà.

Dall'oscurità sorgono le figure amiche a Red con accompagnamento di musica celestiale, ma queste visioni assumono un tono melodrammatico e sentimentale che non lega col resto del dramma e soprattutto con la propaganda socialista che è alla base della protesta di Sinclair, espressa per lo più in modi crudi e disordinati.

In una delle sue visioni, Red vede i compagni che si lasciano corrompere dal denaro dei capitalisti; la sua reazione di ribellione è rappresentata da effetti sonori e luminosi di straordinaria violenza, astratti: « (A clatter and banging, peals of thunder, quick changes of colored light on the scene, juggled about in Kaleidoscopic effect) »<sup>37</sup>. La tendenza all'exasperazione dei sentimenti ritorna più complessa nella scena VI dell'atto III, in cui Sinclair mostra i procedimenti di sommaria giustizia che venivano usati nei processi dei 'wobblies' e le manovre dei potenti per far sì che gli imputati non potessero esporre la realtà dei fatti e così difendersi. Tutti i personaggi, tranne l'imputato, hanno sul volto delle maschere rappresentanti animali, simboli della loro vera natura: il giudice indossa una testa di tigre, il testimone è un enorme serpente avvolto nelle sue spire, dalla cui bocca appare il volto di uno spione, l'avvo-

37. UPTON SINCLAIR, *Singing Jailbirds*, pubblicato dall'autore, Long Beach, California, 1924, Atto II, Scena IV.



cato dell'accusa ha una testa di volpe, ecc. Il processo, come ben s'intende, è una farsa, ch  il giudice legge di gran fretta i capi d'accusa e non d  facolt  all'imputato di parlare; come indica l'autore, « The whole scene is played fast and wildly, it being not a natural scene, but a delirium »<sup>38</sup>. Il processo termina, naturalmente, con la condanna di Red, che si risveglia in cella ormai agonizzante.

Un altro dramma che tratta delle condizioni degli operai e difende il loro diritto allo sciopero e alla ribellione   *The Belt*, di Paul Sifton, rappresentato nel 1927 con scenografie di Dos Passos.

La commedia   un attacco al sistema industriale ed   anche un attacco personale a Ford e alla sua avidit  camuffata da paternalismo. *The Belt* narra la storia di una famiglia i cui membri lavorano in una fabbrica di automobili; nello sviluppo del dramma le vicende individuali si fondono nella comune sofferenza degli operai che sfocia alla fine in una ribellione contro la macchina, in questo caso la catena di montaggio (*the belt*), al cui ritmo essi sono legati e il cui continuo ronzio forma come un sipario dietro cui si svolge l'azione. Tutta la rappresentazione della macchina che s'impone col suo ritmo frenetico e ossessivo ricorda la satira del meccanicismo in *Tempi Moderni* di Chaplin.

Jim, il capofamiglia,   un uomo stanco e sfiduciato che sta perdendo ogni facolt  di resistenza: « His eyes have a vacant gaze, almost as if he were in trance »<sup>39</sup>. A 'illuminare' il grigiore della sua vita, giunge la visita improvvisa del presidente dell'industria, venuto a premiare Jim per dieci anni di lavoro nella fabbrica; in riconoscimento delle sue fatiche gli appunta sul petto una medaglia di latta, tra gli applausi degli astanti, inconsci del grottesco della situazione.

38. *Ib.*, Atto III, Scena IV.

39. PAUL SIFTON, *The Belt*, Macaulay, New York, 1927, Atto I, Scena I.

All'atteggiamento rinunciatario di Jim fa riscontro quello combattivo di Nance, la figlia, e del suo boyfriend Bill, che non accetta passivamente la situazione imposta dai proprietari della fabbrica, ma si sta preparando, insieme con altri operai, per organizzare uno sciopero di protesta ed ottenere dei turni di lavoro meno gravosi.

Mantenutosi fino a questo punto legato ai modi del realismo, ora invece Sifton va al cuore del conflitto presentandolo, non con le parole, incapaci di descrivere la forza d'urto che ha il meccanicismo sull'uomo, ma con la rappresentazione diretta del mostro che ingoia pezzi di ferro e uomini ad un tempo. La scena è dominata dalla catena di montaggio, che copre diagonalmente metà del palcoscenico e su cui passano scheletri di automobili in fase di montaggio; sullo sfondo c'è una specie di affresco che rappresenta tutti i luoghi comuni della America del tempo:

A straight backdrop of splotted orange or impressionist portrait of the whole system of Straight Line Production — a composite of machinery, middle-class luxury, a family group in a car on the 'open road', à la Statevepost, show and movie posters, corner of a bankbook, gin bottles, church, dollar sign, flag, organized charity, movie star, Mother and the Holy Grail<sup>40</sup>.

La macchina domina l'uomo anche fuori del lavoro, il suo pulsare inesorabile si introduce perfino nei suoi sogni, in tutti i suoi pensieri, diventa visione. Bill, seduto a casa di Jim, parla del suo lavoro e chiama la macchina « The Iron Man »; a Jim, che gli chiede di che cosa sta parlando, Bill risponde: « [*Starting, pointing to the upper center of the stage and screaming*] It's THE BELT! the Belt, the God-damned everlasting BELT! »<sup>41</sup>.

Contro Bill, accusato di aver sedotto Nance, si organizza una spedizione punitiva formata da Jim e da alcuni sbirri della fabbrica, felici di trovare un pretesto per liberarsi di uno che

40. *Ib.*, Atto I, Scena II.

41. *Ib.*, Atto II Scena I.



non soggiace alle imposizioni e lotta contro l'ingiustizia. Intorno a questi personaggi si raduna una piccola folla, che ascolta l'accusa che Bill fa alla macchina, cioè di aver tolto all'uomo anche la virilità: « . . . The Belt is pulling out the life out of you! . . . You aren't men. You're just damn machines. You don't know how to handle a woman, She ain't a machine »<sup>42</sup>.

Il dramma acquista vigore in questo discorso di Bill agli operai dove il periodo è spezzato in affermazioni a sè stanti, in cui egli li mette di fronte alla realtà: a questa 'all-pervading belt' che sugge loro la vita senza che se ne rendano conto.

Nance rivela che la fabbrica sta per chiudere, mettendo in moto con questa notizia la ribellione della folla, che va alla fabbrica ed entra silenziosamente. Dal fatto di sentirsi uniti e decisi a reagire scaturisce un senso di gioia e di liberazione. Mentre gli operai continuano ignari il loro lavoro nella penombra, la folla fa festa: « Softly played jazz and furtive dancing break out at the sides of the stage, more laughter, and pointing in derision »<sup>43</sup>.

Operai e folla si mescolano e cominciano a smontare la catena di montaggio, a distruggere il simbolo della loro schiavitù. Lo spunto per quest'idea è stato dato a Sifton dalla trilogia *Gas* di Kaiser, che tratta della rivolta contro la macchina, a cui partecipano capitalisti e proletari e in cui uno dei momenti della lotta è proprio la distruzione della fabbrica da parte degli operai, mentre ancora più evidente è il richiamo a *Machinenstürmer* di Ernst Toller.

Un carattere tutto particolare ha l'espressionismo di E.E. Cummings, che in *Him* (1927) non fa che sviluppare drammaticamente quello stile personalissimo che caratterizza tutta la sua opera; la sua poesia è sempre espressa infatti con una estrosa libertà di vocabolario e di sintassi, a volte con un delizioso surrealismo che fa pensare a Chagall.

42. *Ib.*, Atto III, Scena I.

43. *Ib.*, Atto III, Scena II.

Dall'esperienza della guerra (andò in Europa durante la prima guerra mondiale come volontario e lavorò, al pari di Hemingway, come autista di ambulanze) Cummings ricavò il primo nucleo della sua ispirazione con il romanzo autobiografico *The Enormous Room* (1922), romanzo pessimista nella concezione dell'autorità impersonale che distrugge lo spirito individuale, e in cui già appare la sua caratteristica tendenza a svincolarsi dai moduli tradizionali e a lasciar impeto libero alla fantasia. Importante per la sua maturazione artistica fu anche il soggiorno a Parigi durante gli anni del surrealismo, ma più che di una influenza su di lui di questo movimento, si può parlare di una contemporaneità, anche perché Cummings non è propriamente un ribelle o un avanguardista, ma un romantico del XX secolo. È bensì uno sperimentalista, ché molte delle sue poesie vogliono trasmettere determinate sensazioni e percezioni attraverso immagini mentali, sonore e visive ad un tempo (vedi il famoso « The Grasshopper »), tenendo maggior conto della logica sentimentale e intellettuale che di quella grammaticale. Poiché le parole hanno perso il loro vero significato, sbiadite dall'uso, il poeta, per cominciare, deve prima scuotere il lettore, con la freschezza del primo contatto<sup>44</sup>.

*Him* oscilla appunto tra surrealismo ed espressionismo, lasciando sempre un margine di oscurità riguardo al significato che l'autore vuole dare al dialogo; cercando di tradurre in modo coerente la trama di *Him*, ne viene fuori la storia di un artista (*Him*) che presenta alla donna amata (*Me*) le sue creazioni drammatiche; nel partecipare insieme dell'arte i due si trovano più vicini ed uniti. La storia di *Him* e di *Me* ha come cornice il coro delle tre Parche, che siedono su delle sedie a dondolo lavorando a maglia, chiacchierando fra di loro in modo spesso incomprensibile e volgendo i volti, coperti da tre maschere uguali, verso un telone su cui è dipinto un dottore che anestetizza una paziente. Due buchi corrispondono alle teste; da questi

44. Non bisogna dimenticare che Cummings (o e.e. cummings, come egli amava firmarsi) era anche un pittore e fu lui a disegnare la copertina per la I edizione di *Him*.



buchi emergono i volti vivi di un uomo e di una donna (che risulta essere Me). La donna chiude gli occhi a metà della prima scena e rimane in quella posizione per tutta la durata del dramma, cioè sogna il dramma, mentre il dottore, personificazione del male nel mondo moderno, scompare ogni tanto per partecipare all'azione, prendendo le spoglie di vari personaggi delle scene composte da Him.

Lo *humor* di Cummings si sbizzarrisce in mille estrose trovate: una delle scene più divertenti della commedia è una satira di Mussolini e delle sue Camicie Nere, rappresentati come un gruppo di invertiti vestiti da antichi romani:

The Old Howard conception of a luxurious Roman villa... [soldati che giocano ai dadi; un Abissino che si è unito a loro osserva i fascisti]: 'If daze anything worse dan Christians, it certainly am peddyrasts! (Trumpets without: enters majestically the onorevole Mussolini, more or less in the costume of Napoleon and with the traditional pose of that hero) 'hands locked behind. As if ot balance the prone brow Oppressive with its mind' (Browning) — but also wearing, at the end of a lightning-rod, a halo, probably in token of his Christlike role in raising Italia from the dead...)'<sup>45</sup>.

Il maggior difetto di *Him* è che fino ad almeno la metà della commedia non si capisce che cosa stia succedendo, né quale sia lo scopo dell'autore, oltre a quello di sfornare battute e *nonsense* all'infinito. Solo quando le singole scene assumono una certa coerenza e si comincia ad acquistare familiarità con i personaggi, si comprende che Cummings sta facendo una critica al mondo materialista e *commonplace*, contrapponendogli la libertà spirituale e nello stesso tempo il disagio dell'artista in un mondo così fatto. Il fine dell'artista non è comunque quello di imporsi alla società; dice Him: « An artist, a man, a failure, MUST PROCEED »<sup>46</sup>; un artista non deve aver successo, ma procedere, crescere, andare avanti, rimanendo sempre fedele a se stesso.

45. E. E. CUMMINGS, *Him*, Liveright, New York, 1935, Atto II, Scena VIII.

46. *Ib.*, Atto I, Scena II.

L'artista non è una persona che crede, che pensa o che sa, ma una persona che « sente » e che si sente proprio per questo lontana dagli altri.

Per Cummings la vita è un fondersi di tre elementi o misteri, « love, art and selftranscendence or growing », di cui il più importante è l'amore, il mistero dei misteri.

Forse è inutile cercare spiegazioni per ogni particolare; il miglior modo di gustare la commedia è indicato dall'autore nel programma che accompagnò la prima rappresentazione: « ... stop wondering what's all 'about' — like many strange and familiar things, Life included, this PLAY isn't 'about', it simply is »<sup>47</sup>.

#### *Caratteri del teatro espressionista americano.*

Data la mancanza di coesione tra i vari espressionisti americani, (i quali non costituivano un gruppo a sé, né avevano riviste o pubblicazioni all'insegna dell'espressionismo; alcuni di essi non si conoscevano neppure tra loro) nessuna meraviglia che essi non riconoscessero nemmeno la loro derivazione dall'espressionismo tedesco. I critici si azzardavano a notare le somiglianze fra quel movimento e certi drammi americani, ma i commediografi rifiutarono sempre di riconoscere il debito che avevano verso il movimento europeo e tutt'al più si limitarono ad ammettere che ne avevano sentito parlare, ma sempre dopo che i loro drammi erano stati rappresentati. In realtà alcuni di essi attingono idee e scene intere dal teatro tedesco, come si è visto per *The Adding Machine*, *The International* e *The Belt*.

L'aggettivo 'espressionista' si applica dunque a buon diritto ai drammi qui esaminati; infatti, concordano essenzialmente con l'espressionismo tedesco i motivi centrali, i temi trattati, l'atteggiamento ideologico e politico, lo stile. In un

47. *Cfr.* in CHARLES NORMAN, *E. E. Cummings: Magic Player*, Duell Sloane and Pearce, New York, 1959, p. 168.



primo momento, leggendo i drammi americani, sembra che solo la tecnica sia stata trasportata dall'Europa, poiché mancano quell'angoscia, quella sfiducia nelle basi stesse del mondo, caratteristiche del movimento europeo. In realtà, anche in America, nei drammi di O' Neill e, più sommestamente, in tutti quelli che si addentrano nel groviglio della psiche umana, è presente il problema del significato dell'uomo nel mondo e della sua impossibile aspirazione alla felicità; mentre alla corrente europea degli « attivisti » corrisponde, negli Stati Uniti, un gruppo di scrittori socialmente impegnati, che cercano di esprimere il contrasto fra l'apparente sicurezza e grandiosità della civiltà americana con la realtà degli scioperi, della povertà, dell'impotenza politica degli operai da un lato, e della strapotenza e della rapacità degli industriali e dei *trust* dall'altro. Nei drammi di Sifton, Sinclair e Lawson la ribellione degli autori si volge contro la società contemporanea con una violenza forse incomprendibile al cittadino medio che credeva nell'idea del successo economico come al raggiungimento dello stato ideale.

Tuttavia, il fatto che la maggior parte dei temi sia comune al movimento europeo e a quello americano non è soltanto una testimonianza dell'influenza dell'espressionismo tedesco su quello americano, ma anche una riprova che certi problemi erano sentiti ovunque, perché condizioni base della civiltà moderna, e ancor più evidenti negli Stati Uniti, dove si andava sviluppando in modo vistoso la civiltà delle macchine.

Manca nell'espressionismo americano il tema della guerra, poiché lì essa arriva solo di riflesso e non se ne sperimentano gli orrori quotidiani, mentre in alcuni drammi (*The International*, *The Subway*) vi sono premonizioni e timori di un conflitto totale che distruggerà l'umanità e la sua civiltà, incapace di rinnovarsi e di purificarsi. In generale, la concezione della realtà non poteva che essere più ottimistica di quella europea, anche perché lo sfondo politico ed economico era assai diverso e la nazione americana considerava se stessa una nazione giovane, piena di difetti forse, ma con la possibilità di ovviare ad essi perché ancora in grado di ricominciare tutto da capo, con spirito pionieristico. Se vogliamo, si trattava più di squilibri di

crescenza, per cui il corpo s'era sviluppato prima della mente, che non di una decadenza dovuta alla vecchiaia, quando ormai ogni medicina ha un effetto relativo, non risolutivo.

Ma il motivo centrale dei drammi americani è, come si è visto, la solitudine e l'impotenza dell'uomo moderno, la sua incapacità di maturare e di esprimersi. Le strutture della società lo soffocano, lo costringono a rinunciare a se stesso. La volontà di protesta si esprime solo in attimi brucianti, in ribellioni improvvise e inutili, irrazionali, che invece di liberare l'individuo, lo risospingono subito dopo nell'isolamento completo, nella gabbia, nella cella, simboli facilmente riconoscibili dell'alienazione dell'uomo contemporaneo, sempre più isolato e condannato all'angoscia, perché l'espressionismo americano si rivolge non solo alla società, ma a tutta la struttura del mondo moderno, svuotato di ideali e di energie creative, un mondo sterile, una *wasteland*, in cui possono nascere solo delle macchine. E l'uomo si lascia assorbire dalla macchina, rinunciando alla sua individualità e creatività, diventando un qualunque Mr. Zero che preferisce registrar numeri all'infinito, fondersi con la macchina come un moderno centauro privato di movimento e di conoscenza piuttosto che tornare alle sorgenti della vita e attingere liberamente ad esse. Il meccanicismo isterilisce i sentimenti e soprattutto la capacità di amare, gli uomini, usi a trattare solo delle macchine, dimenticano di essere diversi da esse e si accontentano di rapporti superficiali e meccanici, dove non c'è più spazio per l'approfondimento e l'impulso; la *dedication*, il dono, non hanno più senso.

Nei drammi tedeschi troviamo spesso il contrasto padre-figlio<sup>48</sup>, come conflitto di generazioni, ma soprattutto come rivendicazione della libertà sessuale e nello stesso tempo come riflesso del complesso edipico, presente anche nella lotta uo-

48. *Der Sohn* (Il figlio) di Hasenleuer, *Vatermord* (Parricidio) di Bronnen, *Der Bettler* (Il mendicante) di Sorge. Per una analisi dell'espressionismo tedesco si vedano gli scritti di PAOLO CIARINI: *Il Teatro Tedesco Espressionista*, Cappelli, Bologna, 1959; *La Letteratura Tedesca del Novecento*, ed. dell'Ateneo, Roma, 1961; *Caos e Geometria: per un registro delle poetiche espressioniste*. La Nuova Italia, Firenze, 1964; *Struttura e Problemi dell'Espressionismo*, Bulzoni editore, Roma, 1968.



mo-donna. Qui l'accento è posto piuttosto sull'aspetto sociale del contrasto che su quello psicologico; anzi, tutti sono presi nella stessa trappola, anche se è evidente la lotta della nuova generazione per liberarsi dagli schemi imposti da quella che la precede.

Ad esprimere la confusione spirituale e la tensione latente o palese tra individuo e mondo esterno, viene creato uno stile carico di violenza, di deformazioni, di esasperazioni, un linguaggio condensato, spezzato, pieno di invocazioni e di esclamativi, di immagini brutali e simboliche che scuotono lo spettatore e lo fanno reagire a ciò che vede. Nei drammi espressionisti la musica ha un ruolo importante, non solo di commento, ma anche di contrappunto e di partecipazione al dialogo; anche il coro è usato efficacemente quando si tratta di esprimere i sentimenti o le idee di un gruppo di persone: così in *Singing Jailbirds* è il coro degli operai fuori della prigione che incitano e rispondono ai prigionieri, così in *All God's Chillun Got Wings* sono i canti dei negri e dei bianchi nelle due strade parallele indicanti la differenza di sentire delle due razze. Le maschere, impiegate in molti di questi drammi, assumono di volta in volta un diverso rilievo, di tipizzazione o di simbolo, di rivelazione del vero io, per esprimere il sostrato bestiale dell'uomo; per questo ci sono tanti esempi di maschere animali, quelle indossate dai giudici e dai testimoni nel processo che condanna 'Red' Adams o quelle degli uomini che si stringono intorno a Sophie nella sotterranea.

Un aspetto stilistico che non è stato spesso sfruttato in Germania, mentre ha avuto ottime applicazioni in America, è quello satirico. La deformazione e l'exasperazione dell'immagine, l'uso di simboli diretti, il grottesco, soluzioni formali tipiche dell'espressionismo, sono anche caratteri propri alla satira, che varia i punti di vista della realtà in modo che la mente riesca a captare la verità, fino allora non scorta nella mimetizzazione del linguaggio quotidiano, proprio attraverso un nuovo modo di vedere, di considerare le dimensioni. Gulliver si accorge della stoltezza degli uomini solo quando li vede in scala ridotta o ingigantita; così l'assurdità del lavoro meccanico è illuminata

brutalmente in *The Adding Machine* con la presenza in scena di una enorme calcolatrice dieci volte più grande dell'uomo, e in *The Belt* con la immagine della catena di montaggio che domina il palcoscenico e rimpicciolisce gli uomini; la versione più esilarante della satira espressionista è attuata però in *Him*, dove alle deformazioni di costume e di ambiente si aggiunge uno stile talmente ricco e vario e duttile che ogni immagine diventa un fuoco d'artificio.

Per quanto riguarda il valore poetico di questi drammi, si può affermare che i migliotti di essi toccano i problemi più intimi e complessi dell'animo umano con delicatezza e pietà, pur attraverso una violenza espressiva che pone tutte le immagini in primo piano, a volte con intollerabile intensità, sicché esse vengono deformate a rispecchiare la realtà interna delle cose, e l'intreccio perde importanza per diventare una spiegazione dell'atmosfera dei drammi, atmosfera di sogno che va dai toni della visione dello squarcio illuminante a quelli della desolazione e dell'incubo<sup>49</sup>.

I personaggi non restano meri portavoce delle idee degli autori, come sovente avviene quando al centro del dramma vi sia appunto un'idea o un problema, ma assumono una loro vitalità e personalità che li fa reali e che suscita la partecipazione sentimentale dello spettatore e del lettore alle loro vicende. Così in *O' Neill*, per la tendenza al simbolo che egli trasferisce nei suoi caratteri, spesso ci sentiamo presi più dalla angoscia nostra che da quella di Jones, Yank o Dion, mentre in *Rice* o *Miss Treadwell* proviamo pietà per quelle creature impotenti, che lottano senza speranza contro le imposizioni esterne, a volte sfiorando il lirismo nei monologhi di *Sophie* e della *Young Woman*, in quella paura della metropolitana, del sesso e della folla che è poi la paura della vita stessa.

ANNALISA GOLDONI

49. Da cui la presenza di tanti 'dream-plays' tra i drammi espressionisti: *Beggar on Horseback*, *Roger Bloomer*, *The Emperor Jones*, *Singing Jailbirds*.