

THORNTON WILDER: UN AMERICANO EUROPEO

Nato nel 1897, l'ultimo libro di Thornton Wilder a tutt'oggi ha coinciso coi suoi anni settanta, un'età ancora vigorosa di frutti sperati, ma poco propizia a farli attendere tali, che siano per modificare la fisionomia dello scrittore quale si è venuta formando a cominciare dal 1925. Sono quattro decenni di lavoro, tutt'altro che a getto continuo, non però poverissimi. Limitandoci ai testi in volume, sei fra romanzi e racconti: *The Cabala*, 1925, *The Bridge of San Luis Rey*, 1927, *The Woman of Andros*, 1930, *Heaven's My Destination*, 1935, *The Ides of March*, 1948, *The Eighth Day*, 1967. E inframmezzati alla narrativa i testi a dialogo, a far tempo dalla prima giovinezza dell'uomo; assunti a dignità di opere teatrali un atto unico, *The Long Christmas Dinner*, 1931, ma soprattutto *Our Town*, 1938, e *The Skin of our Teeth*, 1942, ultimo di quest'altra serie: a non contare *The Matchmaker* che rielaborò nel 1954 un testo già elaborato nel 1938 (*The Merchant of Yonkers*) su una farsa austriaca del 1842, manipolazione a sua volta da una inglese del 1835.

Se ora ci si volta a guardare nel complesso la parabola letteraria così delineata, quali i punti in cui prende rilievo? *Vox populi vox dei*, quattro titoli emergono, anche da noi in Italia subito celebri: *The Bridge of San Luis Rey*, *The Happy Journey to Trenton and Camden*, *The Long Christmas Dinner*, *Our Town*. Su un piano nettamente minore tutti gli altri titoli, importano tuttavia a dar giudizio anche dei quattro maggiori: sia per quanto denunciano intorno a quei luoghi d'acme una gracilità della fantasia, che presto vien meno, sia viceversa per quanto la confermano nei suoi limiti autentica.

Ma dobbiamo dirlo? Anche in codesta gracilità dove più bisogna dirla tale, qualcosa ci avvicina Wilder fra i troppi ame-

ricani venuti in fama con lui negli anni fra le due guerre, i Caldwell, Cain, Steinbeck, e aggiungeremo altresì i Dos Passos, Hemingway, Saroyan, scrittori ai quali tutti vuol applicarsi il tramandato giudizio di Kafka su alcuni del tempo suo: « tanto rumore », « questa gente parla molto e a voce molto alta per dire il meno possibile »¹. Nella gracilità di Wilder, regna piuttosto la disposizione a un sommesso parlare, che ce lo rende, non saprei dir altro, fraterno; doppiamente fraterno, come legato ch'egli è alle esperienze della cultura europea, talora specificamente italiana, componente principalissima della sua cultura.

* * *

Formalmente, il punto di partenza è come in tutti gli scrittori a cavallo del secolo, un atteggiamento polemico contro i modi costruttivi dell'Ottocento, narrativa o teatro (e lirica); una polemica nient'affatto dimentica d'esser tale, cioè con un di più di consapevole, che potenzialmente si pone come intralcio della poetante poesia. Sennonché, altri scrittori, Čechov, Joyce, Proust, e da noi Pirandello, Svevo, quel che conservano di naturalistico ne impastavano francamente le pro-

1. Cfr. GUSTAV JANOUCH, *Colloqui con Kafka*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Martello, 1952, pp. 43, 71. Com'è noto, la troppa fama italiana di quei troppi americani nominati nel testo, risale all'infatuazione che ne patirono due nostri scrittori, Cesare Pavese ed Elio Vittorini; e non si comprende senza riportarla, in specie a un certo stadio della loro propria formazione, e in genere alla reazione contro il dominante ambiente letterario di casa nostra, ancora rondesco, cioè per definizione antinarrativo: del quale non più indietro del 1930 uno dei due (il Vittorini), aveva potuto farsi coresponsabile, firmando col Falqui l'antologia *Scrittori nuovi*, prefazione di G. B. Angioletti. A parte le implicazioni social-politiche comportate intenzionalmente o no da aperture siffatte nell'Italia di allora, quell'infatuazione si collegava insomma alla cosiddetta polemica « contenutista » degli anni 1932 sgg.; con maggiore risonanza, causa la varietà di testi che metteva comunque in circolazione, abili a stuzzicare la curiosità di un pubblico quanto più vasto più facile. Ma è sintomatico che già il Pavese e il Vittorini, nel corso della non lunga vita, abbiano fatto in tempo a sconfessare molti incauti entusiasmi di gioventù. In proposito cfr. ora DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta, Sciascia, 1969; discutibile libro perché troppo immedesimato nell'angolo visuale dei due inventori del mito, ma perciò stesso e in quei limiti utile.

prie invenzioni in tutt'altro impegnate, erano abbastanza robusti da irrobustirsene. Wilder no, sua prima cura quando scrive è di allontanarlo da sé, scongiurne il peso; e seppure ne rimane qualcosa, preesiste a ciò che conta davvero, meditazioni o diciamo ricami in margine a quel qualcosa. Nel racconto *The Woman of Andros*, ciò parte dal vero e proprio « pastiche », composizione sulla falsariga di un testo altrui, tenuto sempre presente alla pagina, che nel caso è l'*Andria* di Terenzio; punto d'arrivo modi di favola, memore vagamente delle favole estetizzanti di Oscar Wilde. Ancora a Oscar Wilde si pensa per *Heaven's My Destination*, senza più estetismo, ben vero, in compenso un apologo, costruito su uno spunto narrativo di scarsa persuasione realistica, cioè già esso inventato in funzione dell'apologo da dimostrare, con attinenza schematica al suo valore significante (un animo candido, imperterrito a vivere quaggiù, attraverso le delusorie esperienze che incontra, come vivono gli angeli in Cielo); ma eliminati i margini allotrì, il risultato rimane altrettanto povero in termini di emozione fantastica. Forse perciò il romanzo successivo, *The Ides of March*, torna patentemente al « pastiche », e qui il ricordo corre a un altro scrittore nostro, il Panzini, che anche lui per uno dei suoi cosiddetti romanzi, *Il bacio di Lesbia*, attinse undici anni prima (1937) ai casi di Catullo e di Clodia; simile non soltanto la materia, altresì quel divertirsi a tenerla fuori del fuoco vivo della pagina, variazioni intorno al racconto, pur da Wilder trattato senza lo schermo dell'ironia con cui si aiutava il Panzini. « A fantasia on certain events and persons of the last days of the Roman republic », così definisce l'autore in prefazione.

Che cos'è, che cosa implica il gusto del « pastiche »? Diciamo in genere, un'arte di secondo grado, che in uno strato anteriore a quello che importa adopera uno spunto preesistente, di racconto o d'altro, al quale invero non è riducibile come accade nei plagi, ma dà appoggio a una partenza della fantasia che ad altri lidi veleggia; e magari, sia solo il piacere di rimettere in piedi illustri schemi strutturali, risillabare antiche cadenze. Così operarono da noi, pressappoco negli stessi anni,

il Bacchelli, il Fracchia². O più genericamente ancora, è uno sguardo sdoppiato, inteso a riflettere una realtà, per così dire metafisica, postilla di un'altra realtà, per così dire aneddótica, usiamo apposta una definizione allargabile fino a includere i modi inventivi che nella cultura europea fra i due secoli presero nome di simbolismo. Non che Wilder vi si attardi, sì però gli appartiene come retroterra immediato; per intanto va aggiunto che del vero e proprio « pastiche » qualcosa gli giova anche per opere che nell'invenzione centrale se ne staccano. In *The Cabala* l'episodio dove agisce in persona benché innominato il morente John Keats; in *The Bridge of San Luis Rey* la figura di Madame de Sévigné trasparente nella Marquesa de Montemayor, e quella dell'attrice lavorata su un racconto del Mérimée, *La carrosse du Saint Sacrement*. E qui (e in *The Woman of Andros*) tanta è la sua aderenza alle fonti, che un critico italiano, Mario Praz, professò di vederci solo dei calchi, nulla di nuovo in confronto ai modelli, « niente da dire in proprio »³.

Vero è che la soluzione narrativa rimasta tipica di Wilder, si avvicina meno al « pastiche » come tale, e più all'apologo morale significante, dedotto da una serie di fatti; i quali è essenziale che si alleggeriscano in un'andatura fra di *reportage* e d'inchiesta sulle ragioni da cui esplosero, studiate nell'atteggiamento di ciascun personaggio verso la vita. E volete toccar con mano quant'è coerente la ricerca dello scrittore, anche nelle sue prove periferiche, che meno convincono? la formula appare fundamentalmente la stessa che nel romanzo *Heaven's My Destination* doveva sortire magro esito: forse anche perché capovolta, non l'apologo dedotto dai fatti, i fatti escogitati via via quali servono a riempire lo schema d'apologo. Tale invece è impostato, un apologo che vien fuori da un *reportage*, il primo romanzo e primo libro di Wilder, *The Ca-*

2. Cfr. i saggi sui due scrittori nel nostro vol., *Narratori antinarratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

3. Cfr. *Cronache letterarie anglosassoni*, II, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1951; pp. 158, 178.

bala; pazienza se certo fare staccato, che nello scrittore maturo varrà da rêmora al pathos espanso, intanto viene innanzi sgravidamente come scetticismo mondano e preziosismo cosmopolita, fra i modi del contemporaneo Aldous Huxley e quelli che otterranno fra poco gran successo nella *Story of San Michele* di Axel Munthe (1929). Troppo poco distacco semmai nella simile impostazione a inchiesta dell'ultimo libro e romanzo, *The Eighth Day*, soffocato l'apologo dall'accumularsi dei fatti, in ciò il libro più americano di questo americano europeo, un'invenzione farraginosa di cronaca; così nella specifica inchiesta condotta da un altro americano, Truman Capote, in un libro suggestivo e intenso, *In Cold Blood* (1965). Ma quello su un caso vero, mentre il contrappeso del vero manca all'inchiesta di Wilder, che gli autorizza troppo facili i fatti ai fini dell'apologo da dimostrare; per esempio la straordinaria riuscita di tre su quattro figli dell'innocente condannato a morte per omicidio.

Fra i pericoli non soltanto potenziali presenti nei due romanzi-inchiesta, il momento di delicato equilibrio fu *The Bridge of San Luis Rey*, che com'è noto, muove da un fatto accidentale, il crollo improvviso di un ponte, nel quale trovano la morte cinque persone; donde sorge l'interrogativo perché loro e non altri, cioè se il destino che li colpì abbia un senso e quale, in un disegno provvidenziale preordinato, oppure non ne abbia nessuno. Seguono dunque, singolarmente trattate, le storie dei cinque personaggi fino al momento fatale: non la storia esterna, o di essa appena quanto basti ad alludere la solitudine di ciascuno di fronte agli esseri amati (alla vita), e il rinascente tentativo, sempre frustrato, di scavalcare il recinto del proprio carcere. Infatti, per vari che siano scelti i personaggi, raffinatissimi e rozzi, anziani e fanciulli, divergenti i presupposti sociali e morali da cui mossero per convergere su quel ponte, agli antipodi le sofferte esperienze psicologico-sentimentali, eguale è il succo che si ricava da ciascuna storia, una per una: quella solitudine nell'amore, quello sforzo di vincerla, perché suo fermento e lievito è pur sempre l'amore.

Cinque storie parallele e distinte, unite ancor più che dal grafico in cui si riassumono spiritualmente e dalla fine comune, dall'interrogativo che è la pietra di paragone su cui saggiarle; tale la struttura dell'opera definita « romanzo » in copertina, ma imparagonabile agli esemplari dell'inviso Ottocento; concepita piuttosto a modo di operetta settecentesca, alla Voltaire, un gusto che nelle favole di Italo Calvino sopravvive con una gratuità d'invenzione a cui decantarsi in eleganza è massimo dono. Altro accade in Wilder: di là da modi siffatti, nei quali continua ma non prevale il « pastiche », quel che conta in lui è il pathos di cui s'informa l'inchiesta, appunto l'interrogativo sul perché ultimo delle cose, la parte che ha o non ha la Provvidenza divina negli accadimenti del mondo. In se stesso, il tema che nei *Promessi sposi* è risolto con estrema razionalità nell'irrazionale della fede, di là dal pessimismo mondano che la smentisce⁴, in Wilder la componente razionalistica è diafano schermo di un atteggiamento, benché vario di strati, sostenuto sempre e solo dai moti del cuore. E come l'interrogativo intorno a cui inventa i suoi fantasmi il Manzoni, come ogni interrogativo religioso, anche quello di Wilder contiene implicita la risposta fin nel primo proporsi; duplice risposta in lui, come religioso che egli è, ma religioso senza Dio: da una parte lo slancio dell'anima, alluso in un titolo più volte citato, « il Cielo è il mio destino », dall'altra parte la malinconia che il destino dell'uomo sia di trovarsi invece abbandonato a se stesso, in balia del caso. Sennonché, ancora più in fondo delle due risposte all'interrogativo metafisico, l'ultimo tono dell'opera riposa su qualche cos'altro, più che mai moto del cuore; un'accettazione appassionata della vita qual è, con tutti i limiti che la condizionano, le lacrime che comporta, le frustrazioni che la costringono a ricominciare sempre da capo. E intorno alla vita-amore, la morte in ag-

4. Sui rapporti nel Manzoni fra pessimismo mondano e ottimismo provvidenziale, cfr. il saggio iniziale del nostro vol., *La Vergine e il Drago*, Padova, Marsilio, 1968.

guato, peggio di quella che attende noi quella di coloro che amiamo; di fronte a essa l'accettazione si colora di accoramento, ma non resta meno accettazione, pur nulla avendo la grinta di un Muzio Scevola. « We do what we can », così parla per esempio il Capitano che porta in sé indelebile il ricordo del figlio perduto, al giovine che ribelle cerca la morte, disperato per la morte dell'unica persona cara, un fratello: « We push on, Esteban, as best we can. It isn't for long, you know. Time keeps going by. You'll be surprised at the way time passes . . . ».

« Some day we shall understand why we suffer », si leggerà per esplicito fra poco in *The Woman of Andros*, un incontro non casuale con Cèchov, per affinità degli atteggiamenti dell'animo, qui non per « pastiche »; e ancora, messo a mo' di sentenza in bocca a una moribonda, il sentimento medesimo che riuscirà quasi romanzo d'appendice nei nessi narrativi di *The Eighth Day* (la fortuna che premia i figli del condannato innocente): « I want to say to someone (. . .) that I have known the worst that the world can do to me, and that nevertheless I praise the world and all living. All that is, is well ». Dove non bisogna leggere con Hegel la razionalità del reale; nemmeno, al polo opposto, come in certi personaggi di Dostoevskij, la vampa di una vertigine mistica ai confini della follia, che brucia sia il bene sia il male che fa vita la vita, tale il « Tutto è bene » di Kirillov nei *Dèmoni*⁵; ma un contemplare le vicende umane da una distanza siderea, come di secoli, donde ogni momento esistenziale si colloca al posto suo, anche il male, anche la morte, ombre contro cui risaltano i baleni di luce. Puntualmente, conclusione delle conclusioni, sempre in *The Woman of Andros*: « Viewed from a distance, life is harmonious and beautiful. No doubt the years when my mother smiled to us from that bench were as full of crossed wills and exasperations as today, but how beautiful they seem in memory! ».

5. Cfr. Parte II, cap. I.

* * *

Non diversamente da quanto osservato nelle opere di narrativa, anche per il Wilder delle opere a dialogo, siano più o meno passibili di realizzazione teatrale, punto di partenza quanto alle forme è la polemica contro i modi costruttivi culminati nel naturalismo del secondo Ottocento; dove dei personaggi veniva offerto un ritratto a tutto tondo, ascendenze famigliari comprese, e delle vicende l'intero tracciato a cominciare dagli antefatti, intersecate ciascuna dal tracciato delle altre, perciò poteva avervi gran parte il giuoco delle coincidenze, dei « colpi di scena », dei quiproquò.

Anche per questa parte dell'opera sua, anzi forse con maggiore evidenza che per gli apologhi-inchiesta, Wilder non avrebbe avuto diritto a salvaguardare di *copyright* i modi costruttivi prescelti, fu facile argomentarglielo contro. Anche per questa parte, suo retroterra immediato è il simbolismo, Maeterlinck dell'*Intruse* e *Les Aveugles* (1890), Andrèev della *Vita dell'uomo* (1906); e dopo il simbolismo, il « teatro sintetico » teorizzato dal Marinetti in un Manifesto del 1915; senza contare il Pirandello più tipico, quello delle commedie da fare, i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Tuttavia, poco ci vuole ad avvertire quel che in codesti antecedenti di Wilder, diverge da Wilder; e per esempio, nel simbolismo dei Maeterlinck e Andrèev, i personaggi costretti a un significato che essi portano bensì, ma come si porta qualcosa che ci trascende: quasi un'etichetta appiccicata a ogni gesto e parola, per indicare l'esoterica realtà da leggersi nelle apparenze visibili, mero appunto dell'altra. Niente di ciò nel Marinetti, in compenso un susseguirsi di sfide, come chi si troverebbe a mal partito se gli cessasse lo zelo di fabbricarsi i bersagli da abbattere; sfide, e un modo ne era, risolverle allegramente in giuoco a forza di seriosità nello scendere a lancia e spada sul campo. E non dimentichiamo il dramma vita-forma, in funzione del quale il Pirandello costruì la rotta struttura del suo teatro; ma sotto questo aspetto come nei Futu-

risti, il suo impegno finiva con l'appuntirsi affascinato sulle ardittezze della struttura: anche a causa della inelimitata presenza, nel dramma metafisico sopra le righe, di un altro dramma naturalisticamente tradizionale. Contro esso la polemica, còlta apposta in azione, turbava, sconvolgeva, non dimenticando mai la propria qualità di polemica scopertamente formale; anche se, attraverso le macchinose complicazioni d'intreccio e le impennate dialettiche, vi si sfogava frattanto la disperazione esistenziale sottostante.

Non a caso, due volte riscritta, nella carriera teatrale di Wilder abbiamo incontrato una farsa, rifatta sul più vieto repertorio del genere, *The Matchmaker*; un altro « pastiche », come quelli che presiedono alle opere narrative, ma questo, una trappola in cui cade il trappolatore. Infatti, Wilder non sarebbe lui, se nel rifacimento della vecchia farsa rinunciasse a immettere la sua candida spiritualità, contenta di ben altro che farse; qui, dichiarò pubblicando il testo in volume, « it's all 'about' quite different matters. My play is about the aspirations of the young (and not only of the young) for a fuller, freer participation in life »⁶. Qualcosa del genere aveva operato il nostro Betti, quattro volte dal 1931 al 1937, fra *Il diluvio* e *Il paese delle vacanze*; farse o commedie quanto più tradizionali possibile, il divertimento non stava nella farsa, bensì nel rifarla, un patetico sentimento del vivere trovava luogo a insinuarvisi. Ma nella farsa di Wilder il tema serio rimane non avvertito: farseschi quei giovani e meno giovani, farsesche le loro tentate evasioni, fuori del testo le intenzioni enunciate poi; talché, ultimo lavoro teatrale dato alle stampe, lungi da inventarne in nuovo modo la maniera exlege, ne testimonia l'involuzione. Fino a coincidere col teatro di repertorio, suo bersaglio di sempre, inefficace l'alibi di esercitarvisi per « prenderlo in giro » (anche questa espressione è di lui, in prefazione: « making fun »); molto più che non avvenga in sede narrativa col romanzo *The Eighth Day*, il quale appar-

6. Cfr. la prefazione al vol., *Three Plays*, 1957.

tiene al migliore Wilder almeno per il contrappeso patetico che vi conserva il tema in se stesso.

Tale la conclusione, a stampa la parabola incominciò nel 1928 coi *Three-Minute Plays for Three Persons*⁷, sedici in tutto, due tre paginette a dialogo; dei quali i più antichi, avvertì l'autore in una prefazione *ad hoc*, risalgono al tempo dei suoi quindici e sedici anni, 1912, 1913, alcuni titoli già facevano elenco per un libro progettato nella primavera del 1915. Sono gli anni croici del Futurismo, proprio nel 1915, gennaio, il Marinetti, in terzo con Settemelli e Corra, divulgava il Manifesto del *Teatro futurista sintetico*, sviluppando i concetti messi innanzi nel novembre 1913 col Manifesto sul *Teatro di Varietà*, enunciati in via generale almeno dal 1912 nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. E dov'era il ragazzo Wilder a quegli anni? In Cina, col padre console americano; ma verosimilmente la cultura extrascolastica fra cui cresceva aveva poco a che fare con la cultura locale, cinese; anche quella anglosassone di qua e di là dall'oceano, naturalmente sua propria, è credibile che vi si trovasse per dir così diluita in quella cosmopolita-europea, come succede ai ragazzi dei diplomatici all'estero. In tale ambiente, non sarebbe poi straordinario se già allora gli fosse giunta notizia delle proposte rivoluzionarie dei Futuristi, comunque captate; uno dei Manifesti ricordati di sopra, quello sul *Teatro di Varietà*, era stato diffuso in inglese sul « Daily-Mail ». Certo non è coincidenza casuale che le dichiarazioni d'*ars poetica* in prefazione del volume 1928 (nel frattempo Wilder aveva vissuto due anni a Roma), intente a spiegare il come e perché di quegli « atti in tre minuti », per il lettore d'oggi si affianchino subito alle dichiarazioni dei Futuristi: « ... a literary form that satisfied my passion for compression. Since the time when I began to read I had become aware of the needless repetition, the complacency in most writing. Who does not know the empty opening paragraphs, the deft but uninformative transitions, and the closing

7. Tale doveva essere il titolo, lo dice Wilder in prefazione del vol. poi uscito col titolo *The Angel that Troubled the Waters and Other Plays*.

paragraphs that summarize a work and which are unnecessary to an alert reader? ». A cui accanto basti ricordare, nel Manifesto sul *Teatro futurista sintetico*, il rimprovero mosso ai moderni scrittori di teatro, da Maeterlinck a Shaw: « . . . non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi della tecnica che implica prolissità, analisi meticolose, lungaggine preparatoria ». E nel Manifesto del 1913, la lode del Teatro di Varietà, come tale che si nutre anzitutto di « velocità », permettendo fra l'altro « ironie impalpabili e deliziose; simboli avviluppanti e definitivi; analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale, e il mondo meccanico; scorci di cinismo rivelatore; cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti »⁸.

Nei sedici « atti in tre minuti », o schizzi in dialogo men che bozzetti, chi guardi alla tematica che auroralmente li informa, significherà pure qualcosa che dei temi proposti nel Manifesto del 1913 per un teatro modellato sul Varietà, questo vi manchi affatto, gli « scorci di cinismo rivelatore »; nemmeno « ironie », bensì d'altro tono « scorci », qualcosa di « impalpabile » e « delizioso », come ambivano presentarsi le ironie vagheggiate nel Manifesto. E che cosa c'è invece? Tènere rivendicazioni dei propri slanci, per eccellenza d'amore alla vita; aneliti verso una qualche liberazione dell'anima in una superiore realtà, ravvisata come tale che renda libera l'anima al meglio di lei; delusioni esalate nel sospiro che nasconde insieme l'accettazione, e una deserta forma di cristianesimo senza speranza, che non rinuncia ad appropriarsene in termini umani il divino messaggio: tutto ciò trascolora nelle moralità di queste invenzioni, a volta a volta più prossime ai modi del simbolismo maeterlinchiano (*Childe Roland to the Dark Tower Came*, che arieggia *La mort de Tintagiles*), oppure a quelli più ovviamente realistico-psicologici (*Fanny Otcott*), oppure ancora a quel fantasticare sull'oltretomba, fra sospiro e ghigno, fra esco-

8. Cfr. nel vol., F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968; pp. 98, 71.

gitazione della mente e abbandono della fantasia, proprio dei religiosamente educati che non ci credono più; tipicamente in *And the Sea Shall Give Up Its Dead*, dove ciò che occupa le anime dei trapassati è il desiderio spasmodico di conservare qualcosa dell'amata vita che fu, del loro essere individuale, ma presto, « the souls divested of all identification have tumbled, like falling stars, into the blaze of unicity ». Così tenui i temi, non sarà poi meraviglia che il giovine autore vi si mostri disponibile a giocherellare con lo strumento che adopera, trattandolo come se fosse costì il tutto del giuoco, quasi respinto in seconda linea il tema ai cui fini adoperarlo; questa in definitiva, leggendo, la meglio accertabile parentela del primo Wilder coi Futuristi, qualcosa di capriolesco, disancorato capricciosamente dalla realtà, un « lasciatemi divertire » dinanzi a uno specchio vuoto. Per esempio dove si diverte a includere fra i personaggi parlanti un serpente, un asino (*Leviathan, The Flight into Egypt*); così il palazzeschianno Sergio Tofano, Sto, veniva facendo col bassotto del Signor Bonaventura, anche nelle composizioni per teatro in volume nel 1929⁹.

Badate, il pericolo resta immanente all'autore degli « atti in tre minuti », non appena si attenui la spinta gracile e ingenua per cui a isole prende corpo la spiritualità che lo illumina. Caso vistoso, i tre atti di *The Skin of Our Teeth*, anche costì due animali figurano fra i personaggi parlanti, un dinosauro, un mammut; commedia tanto strampalata d'invenzioni esterne, quanto *The Matchmaker* amerà fingere di accomodarsi in quelle della farsa tradizionale. Due momenti in apparenza diversi di un eguale fenomeno involutivo; benché rimane gran segno che almeno, nella commedia exlege, lo struggente tema di fondo affiori là davvero riconoscibile sulla pagina: un apologo della « vita dell'uomo » sopravvivente a miracolo fra immemoriali catastrofi.

9. Il Signor Bonaventura in storie illustrate nacque nel 1917. Per il teatro, cfr. il vol., *Il teatro di Bonaventura*, Milano, Alpes, 1930 (explicit 28 novembre 1929).

* * *

Intanto, dei nuovi testi a dialogo pubblicati nel 1931 col titolo *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*, prima novità è la maggiore continuità del respiro, l'invenzione più robusta. Qui non schizzi e bozzetti, per i quali rimaneva impensabile la traduzione in spettacolo, « plays in one act »; cinque in tutto, esemplarmente ineguali nei risultati e nel modo.

Due hanno questo in comune, che le didascalie iniziali precisano, nonché il luogo, l'anno dell'azione: « A lawyer's office in New Orleans, 1869 », « The stage of the Tivoli Palace of Music, Soho, London, April 1895 »; aggiunte via via le indicazioni sull'arredamento, come nelle commedie di repertorio. E certo, pari di gentile malinconia a ogni altro di Wilder vi si osserva lo spunto, pari la delicatezza dello svolgimento: in *Queens of France*, quattro donnette, persuase una dopo l'altra da un imbroglione di aver titolo a essere proclamata erede del trono di Francia; in *Love and How To Cure It*, un giovine risoluto a uccidere l'amata perché gli si nega, ma dal proposito rinsavisce, assistendo alla confessione di un ben diverso amore, che solo veramente è amore quando non ama in funzione di sé, ma dell'essere amato. Apologhi, appena un pò più in rilievo i personaggi e l'intreccio, che non avvenisse in *Fanny Otcott*; eppure, insufficiente il rilievo per una vera e propria azione drammatica, risulta troppo per un apologo: causa l'eccedere del caso curioso in *Queens of France*, e dei dati d'intreccio in *Love and How To Cure It*. Vedete fra l'altro le precisazioni di tempo e di luogo: con qualche motivo nella prima commedia, in relazione all'aneddoto di cui si tratta (l'America d'immigrazione francese, la vigilia della guerra franco-prussiana); nell'altra si giustifica solo come un modo di dire, un giorno qualunque, in un teatro qualunque. Sennonché, per il fatto di precisarsi in didascalia d'apertura, l'indicazione acquista un peso, incongruo all'ipotetica volontà di non averne.

In compenso, se in qualcosa eccede un terzo « play in

one act », *Pullman Car Hiawatha*, chiaramente è in direzione delle capriole futuriste. Non dalle didascalie, dalle battute di un personaggio chiamato « Stage Manager », apprendiamo di essere sul vagone letto Hiawatha, in viaggio da New York a Chicago il 21 dicembre 1930; ma lo scenario senza scenario, le seggiole in luogo delle cuccette, quella data medesima così come la precisa il Direttore di scena mentre espone, men che la trama, la situazione in cui s'inseriscono i singoli episodi di una notte su un treno, tutto contribuisce a dissolvere le indicazioni di luogo e di tempo in qualcosa, non di particolare, di generale: diciamo, di tipico. Ivi i personaggi non già valgono per un qualche significato allusivo sovrapposto alla loro realtà aneddotica, che vi rimanga annullata; simbolo, ma simbolo di sé, non altrove si attuano che nella propria esemplare condizione di uomini, e solo per codesta via son fatti pari all'ultima sostanza di ogni « vita dell'uomo ». Abbiamo detto, i singoli episodi, ma l'unico che assume in qualche misura dignità di episodio, è tipico anch'esso, la morte improvvisa di una viaggiatrice malata di cuore; un incidente, nient'altro, tipico della casualità di quanto accade, e insieme del destino che corre, in ciò non casuale, fra la vita e la morte. Ignari dell'avvenimento, o distratti, gli altri viaggiatori evocati or l'uno or l'altro dal Direttore di scena, pronunciano battute senza dialogo, o con minimissimo dialogo, i pensieri slegati e vaganti che passano per il capo sulle soglie del sonno; altre battute le pronunciano altri attori, impersonando di volta in volta una città o un campo attraversati dal treno, il fantasma di un operaio perito nel costruire la ferrovia, ecc.; addirittura le ore che scorrono durante il viaggio, anzi si percepisce addirittura il suono che accompagna le evoluzioni dei pianeti, nel quale si concreta l'infinito dell'universo stellare, invisibile e inudibile nelle cuccette. « One has a pulsating, ringing sound. Another has a thrum. One whistles ascending and descending scales. Saturn does a slow, obstinate »; registrato quest'ultimo con tanto di note su un pentagramma in centro di pagina.

Invenzioni estrose e bizzarre, da digradare le straordinarie pullulanti fra qualche anno a formare i tre atti di *The Skin*

of *Our Teeth*; e tuttavia, perché il risultato tocca e persuade di più nel gracile atto unico di *Pullman Car*? Si vede: proprio in ragione di quella gracilità, che ai tre atti di *The Skin of Our Teeth* potrà arrivare, ma gonfiando intellettualisticamente, come le invenzioni una per una, tutte sature di riferimenti libreschi, così la loro struttura portante; la meccanicità delle invenzioni come tali appesantisce la meccanicità della struttura, e viceversa. Fuori della presenza, diciamo così, narrativa, di colui che evoca a mano a mano i personaggi, inesistente nell'atto unico nessuna struttura che accenni a farsi struttura; autentico in ragione di ciò il pathos che vi si esprime, come timido anch'esso di esprimersi, la labile, casuale vita, la quale è aderire amando alle occasioni in cui si assomma la vita. Tale il senso che più struggente si coglie nell'addio pronunciato dalla viaggiatrice morta, prima d'intraprendere l'altro viaggio per l'aldilà, ansiosa, come i morti di uno dei *Three-Minute Plays* ma ora in tono tutto di pathos, ghigno non ce n'è più, di portare con sé qualcosa della propria identità nelle cose amate di ieri: « . . . Goodbye, 1312 Ridgewood Avenue, Oaksbury, Illinois. I hope I remember all its steps and doors and wallpapers forever. Goodbye, Emerson Grammar School on the corner of Forbush Avenue and Wherri Street », ecc. Dove, se occorre riprova, si vede come il moltiplicarsi delle notizie che rendono imparagonabile a nessun'altra l'individualità di colei che è deputata a parlare, quanto più si moltiplicano, tanto più si annullano nella loro tipicità, ognuno può sostituire altri nomi di strade, altre carte da parati, non sta lì il senso dell'indugio su tante minuzie.

Il metodo è lo stesso che raggiunge un traguardo diversamente apprezzabile nell'altro « play in one act », pressappoco contemporaneo, *The Happy Journey to Trenton and Camden*; anche qui, vedete, nel titolo, e non nelle didascalie ma nelle battute pronunciate dai personaggi, un'indicazione di luogo precisissima: risolta ormai, senza l'intervento di città di ore e di pianeti in presenze bizzarre, naturalmente e senza residuo risolta in cosiffatta tipizzazione, cui non serve di evadere dalla situazione concreta per banale che sia, anzi più banale

è meglio è, per allargarsi subito nel significato esistenziale insito in ogni esistenza a causa del suo svolgersi parallela a tutte le immaginabili altre. Perciò anche, i personaggi protagonisti, per tipici che ambiscano essere, anzi proprio perciò, sono dotati di nome per chiamarsi fra loro, marito moglie e figliuoli, nonché di cognome, dove serve distinguerli dai vicini di casa.

Non che, anche in *The Happy Journey*, non si avverta intervenire talora un dipiù di giuoco, cioè divergente senza perché dalle ragioni del tema da esprimere. Siamo con una famigliuola in viaggio su un'automobile per recarsi a visitare una figlia maritata a Camden, che è stata malata (lo si apprende poi, ha perduto appena nato un bambino); e già, sfugge il motivo per cui quell'automobile non sia un'automobile, e nemmeno la sua sagoma stilizzata, così bastò negli anni intorno al 1923 per la messinscena di una commedia che fece il giro del mondo, *Knock ou Le triomphe de la médecine* di Jules Romains¹⁰; ma debbano alluderla quattro seggiole disposte su una pedana. Proprio come in *Pullman Car* le cuccette dei viaggiatori.

Vedete inoltre anche qui il personaggio dello Stage Manager, che all'alzar del sipario, dispone la didascalia, « is leaning lazily against the proscenium pillar at the audience's left. He is smoking ». Quale la funzione di codesta presenza fuori campo? Non tanto, come in *Pullman Car*, di fornire la struttura della commedia; la quale non ne ha bisogno, procedendo questa volta per episodi nient'affatto slegati, anzi stretti dal principio alla fine nella coerenza di un racconto unitario (il viaggio della famigliuola). Come avverte la didascalia d'apertura, due sono le funzioni affidate a questo nuovo Stage Manager. Spingere innanzi e indietro i pochi oggetti di sussidio all'azione, un modo di alleggerire viepiù il peso della messinscena che

10. Veramente, il Romains prescriveva la caricatura di un'automobile, non la sagoma stilizzata: « une automobile très ancienne, type 1900-1902 ». Ma fra una cosa e l'altra è breve il passo; percorso francamente nella messinscena che ricordiamo della commedia in quegli anni, per l'interpretazione di Sergio Tofano.

occorre; e pronunciare le battute dei personaggi di contorno, estranei al nucleo della famiglia protagonista, riducendone la esistenza a un nulla poco men che larvale: una volta entrando appieno nella parte, quando impersona il giovine garagista a cui la donna in automobile estende il suo sguardo di madre distraendosi dai figli propri; più di solito, « he reads them clearly, but with little attempt at characterization, scarcely troubling himself to alter his voice, even when he responds in the person of a child or a woman ». Così dispone la didascalia; e qui, come nella super-essenzialità dell'arredamento di scena, si avverte il giuoco che dicevamo, sconfinante in arbitrio; fuorché in quanto l'espedito attenua il peso aneddottico degli episodi pur minimi, contribuendo a volgere gli sguardi sull'altrove che importa, il medesimo che nelle opere narrative dell'autore vedemmo porgere alla vicenda la falsariga di apologo.

Tuttavia, la superiorità della breve commedia sui romanzi rimane appunto codesta, di non inventare per apologhi (né per simboli) bensì mercé la tipizzazione di cui abbiamo spiegato il perché, stretta all'intimo tema esistenziale; che chiarissimamente vien fuori in questo piccolo dialogo fra il ragazzo e i genitori a proposito di un'automobile davanti alla loro, recante la targa di un altro Stato: « ARTHUR: Ma, what a lotta people there are in the world, ma. There must be thousands and thousands in the United States. Ma, how many are there? MA: I don't know. Ask your father. ARTHUR: Pa, how many are there? ELMER: There are a hundred and twenty-six million, Kate. MA (*giving a pressure about Arthur's shoulder*): And they all like to drive out in the evening with their children beside'm ». O ancora, confermando la natura esistenziale del tema, che amore della vita è proprio per il pensiero dell'inevitabile morte che da ogni parte ci incombe, vedete quest'altra battuta della madre alla figlia, a proposito del suo bambino perduto: « God thought best, dear. God thought best. We don't understand why. We just go on, honey, doin' our business ». Dove si reinventa sostanzialmente eguale la battuta del Capitano a Esteban, che citammo da una delle storie parallele di *The Bridge of San Luis Rey*.

* * *

Altri i modi con cui l'effetto è perseguito nell'atto unico che dà titolo al volume 1931, fra i cinque il più intenso, *The Long Christmas Dinner*; accantonato anzitutto il personaggio dello Stage Manager. Qui la discendenza simbolista di Wilder si denuncia esplicita, nei due portali accanto ai pilastri di proscenio: un portale « trimmed with garlands of fruits and flowers », e di fronte uno « edged and hung with black velvet », i quali « denote birth and death ». Così spiega la didascalia d'apertura, l'invenzione rientra precisa nei modi da cui nacque con tanto maggiore spreco di scenografia *La vita dell'uomo* di Andrèev. E non dal simbolismo, dall'avanguardia principio di secolo, sottospecie del Futurismo, discende l'invenzione centrale, struttura portante dell'atto unico in cambio dell'assente Stage Manager, un lungo pranzo che riassume tutti i pranzi di Natale delle varie generazioni di una famiglia nell'arco di novant'anni; rappresentazione, antinaturalistica se altra mai, dello scorrere uniforme del Tempo, quale aveva usato testé l'inglese Virginia Woolf in un paradossale romanzo, *Orlando*, che racconta una vita protratta addirittura per più di tre secoli, pubblicato la vigilia della commedia di Wilder, nel 1929. Nondimeno, sia il simbolismo da cui derivano i portali della nascita e della morte, sia la trovata di quel pranzo ininterrotto per novant'anni di fila, questo almeno perdono in confronto dell'ambiente culturale che li inventò: la seriosità, quando non la pedanteria, connessa al primo inventarli, che anzitutto quando non soprattutto si affisava sopra essi. In Wilder, dono o miracolo, nell'atto stesso di nascere si alleggeriscono fino a non aver peso; a cominciare dai nomi, che egli può dare anche costì ai personaggi, come non facevano i simbolisti Maeterlinck, Andrèev, e un cognome al nucleo familiare di cui fan parte, la famiglia Bayard, proprio come nelle commedie borghesi del deprecato Ottocento; tuttavia anche qui accade dei nomi di persona quel che dei nomi di luogo in *Pullman Car*, di persona e di luogo in *The Happy Journey*, che non alzano una barriera fra i così nominati e tutti i possibili altri (fra i personaggi, e

lo spettatore o lettore), anzi al contrario, com'è di tutti al mondo avere un nome e cognome, non importa quale.

Certamente, a giudicare fuor del contesto, giuoco ce n'è ancora in *The Long Christmas Dinner*, precisamente come in tante invenzioni di *Pullman Car* e in certune di *The Happy Journey*; già (di nuovo) la super-essenzialità dell'arredamento, fino agl'inesistenti oggetti intorno a cui manovrano i gesti; o viceversa, gli occhiali scialli e parrucche bianche che gli attori si mettono a un momento dato, per significare che invecchiano. Sennonché, quel che in *The Happy Journey* notammo verificarsi in via tendenziale anche per gli espedienti che facevano ingombro accusando l'arbitrio, nel nuovo atto unico avviene per intero e davvero; come contribuiscono alla tipizzazione consueta, come attenuano il peso aneddótico della vicenda in pro del suo interno messaggio, così rimangono inavvertibili fuorché nella grazia, parente del giuoco bensì ma senza caderci, con cui lo scrittore bada a stringere una volta di più il suo tema immutato, cioè i termini sempre eguali dell'esistenza umana fra nascita e morte, la patetica identità delle esperienze che ogni volta, credendo di farlo *ex novo*, ne costruiscono la parabola che prima sale e poi scende, fra quei termini estremi.

Si spiega così il procedimento che conduce innanzi l'atto unico fino alla fine, battute che si ripetono continuamente, talora variate di quel tanto, che l'attenzione debba appuntirsi per riconoscerle, talora egualissime, non perciò danno l'impressione della ripetizione meccanica, ogni volta quel che vi è nuovo e sorprende, è il fatto di ripetersi. Gli ordini alla domestica invisibile, di cui cambia il nome ogni volta; i tempi antichi, quando tutto era diverso; i progenitori, protagonisti di allora, diventati per la gioventù meri nomi di cui sorridere, ai discorsi fra ricordi e fantasticherie con cui ci ripensa la vecchia Mamma Bayard nella sua sedia a rotelle; i commenti sulla predica commovente del pastore, sulla gente incontrata in chiesa, sui cibi, sul gran freddo per cui, si osserva ogni volta, « every least twig is wrapped around with ice. You almost never see that ». E frattanto, fidanzamenti e matrimoni, i neonati entrano dal portale decorato di fiori, i vecchi escono dal

portale panneggiato di nero, gli adulti calzano parrucche bianche e inforcano occhiali, i ragazzi non più ragazzi tagliano il tacchino natalizio al posto dei padri, la cugina Ermengarde sostituisce il cugino Brandon, rami sterili della famiglia venuti a cercare calore accanto al ceppo che germina; cambiano le generazioni intorno alla tavola, eguali rimangono i sentimenti, e perciò le parole e i gesti. A un certo punto, un rigurgito di disperazione empie il cuore di una figlia davanti alla tomba della madre: « I never told her how wonderful she was. We all treated her as though she were just a friend in the house. I thought sh'd be here forever ». Peggio ancora, il tran tran famigliare, a chi vi assiste senza essersi potuto formare una famiglia propria, gli comunica il senso d'essere lasciato indietro, un senso angoscioso d'inutilità, che in chi lo patisce, si estende a svalutare anche l'altrui pienezza a cui assiste.

Non perciò, con un critico ungherese, Peter Szondi, deve intendersi che la commedia rappresenti sostanzialmente, come *I Buddenbrook* di Thomas Mann, la decadenza di una famiglia¹¹; nemmeno la ribellione di un figlio che spezza il tran tran in cui gli altri fruttificano, avvenimento meno solito, fa strappo nella tranquilla uniformità degli eventi, anch'esso è uno dei possibili che può sempre accadere. E dinanzi alla morte che coglie gli esseri amati, una volta la madre a Genevieve, un'altra volta Genevieve anziana a una nipote, ripeteranno la stessa frase, ripresa appena variata di una di *The Bridge of San Luis Rey*, già ripresa in *The Happy Journey*, per una situazione analoga: « No, dear. Only time, only the passing of time can help in these things ». Cioè, il tempo in quanto immette tutto ciò di cui oggi soffriamo, nella legge a cui è conforto obbedire, che ci porta via con tutto il resto; dove s'invera in altro modo la sentenza, che leggemo in *The Woman of Andros*. « All that is, is well ». Infine, il senso angoscioso d'inutilità che invade la zitella Genevieve dinanzi alla monotonia della

11. Cfr. nel vol., *Teoria del dramma moderno*, senza nome di traduttore, Torino, Einaudi, 1962.

vita, propria e altrui, coesistendo con l'immemore serenità di chi vi aderisce, intervieni bensì come uno sguardo rivolto più dall'alto alla vicenda rappresentata, quasi ambendo dar esso l'ultima e desolata risposta al perché delle cose, *mutatis mutandis* la stessa che fu il succo dell'inchiesta teologica condotta in *The Bridge of San Luis Rey*; in realtà, nemmeno adesso smentisce il dono di quella dolce forza finché ebbe tempo a durare, la punteggia pathos con pathos. Perciò il compito di suggellare l'atto unico toccherà a un'altra zitella solitaria, la cugina Ermengarde: quasi vivente reliquario di tutti i ricordi che si affollano intorno alla tavola natalizia disabitata ormai di persone, viventi ricordi in colei come vivranno anche dopo di lei, inavvertito ma prezioso retaggio delle generazioni che crederanno di rivolgere loro tutt'al più un sorriso fuggevole. Certo, decade la casa come edificio, perciò quelli che novant'anni dopo ne saranno i padroni la abbandonano infine, precisamente come novant'anni prima i padroni di allora vennero a viverci da un'altra vecchia casa abbandonata. Ma presentato così, neanche codesto avvenimento riesce tale da interrompere il ritmo uniforme delle generazioni intorno alla tavola natalizia, anzi lo chiude in circolo; idealmente l'azione ricomincia nella casa nuova, con un'altra Mamma Bayard nella sedia a rotelle, un ricominciamento, non una fine; perciò non la adombra la malinconia inerente al pensiero, trattarsi ora di colei stessa, Leonora, che vedemmo entrare in famiglia giovane sposa quando la Mamma Bayard con cui si aprì la commedia era già diventato mero nome, fuggevole oggetto di sorriso da parte di chi non l'aveva conosciuta, attraverso la rievocazione di chi aveva fatto in tempo a conoscerla.

Il risultato è tanto più notevole, perché lo si vede rendere in rigorosa e purissima linea, senza mai interrompimenti o sbavature, lo sforzo di ogni altra opera dello scrittore fin qui, narrativa o teatro; anche quando fallivano il segno, sempre intese a superare l'aneddoto, meglio che nel significato che vi si conteneva, nella legge da cui nascevano, interna a ogni anima d'uomo, preferendo piuttosto risolverla intellettualisticamente in apologo. Qui però, nulla di apologo come

nulla di aneddoto; e che cosa invece? Un andamento di pantomima, leggerissimo, vorremmo dire ballabile; diciamo proprio come si osserva nelle pantomime, mercé la suggestione della musica che fa da supporto, disegnarsi fatti sentimenti e ragioni, ma non più che basti a suggerirli un corpo per così dire disincarnato nel movimento, nel ritmo.

* * *

Segue nel 1935 quell'altro apologo narrativo di cui abbiamo detto, *Heaven's My Destination*, paradossale fino quasi all'inverosimile la falsariga di fatti su cui si appoggia, e delle reazioni conseguenti, per cui sono inventati. Dopodiché, ecco *Our Town*, del 1938, la più celebre opera di Wilder, celebre subito per entusiasmi e polemiche anche da noi col titolo *La piccola città*, una commedia in tre atti; che si riallaccia direttamente ai due maggiori fra gli atti unici testé presi in esame, nell'abolire affatto l'eccezionalità delle azioni e reazioni di cui far trama, e accrescendone di altrettanto, con l'efficacia ai fini del tema da esprimere, la carica emotivo-fantastica. Perciò meglio calzante riesce il titolo originale, *Our Town*, la nostra città, piccola o grande non importa, importa che ognuno vi riconosca la sua; benché poi importa altresì averla scelta piccola, per poterla comprendere in uno sguardo, in un palpito solo: 2642 abitanti, lo si apprende nel corso della recita.

A primo aspetto però, non che nella più ampia tessitura teatrale si avverta la stessa agevolezza di respiro, che fa struttura nell'atto unico di *The Long Christmas Dinner*; qui la misura dello spettacolo rischia di sembrare in obbedienza al compito di occupare un'intera serata, e così pure il suggerimento di cadenzare in tre momenti successivi, i tre atti, quel che nel sentimento dello scrittore rimane ora come allora il flusso indifferenziato della vita che senza soste procede. Subito in principio, toccherà a un personaggio fuori campo, lo Stage Manager come c'era in *Pullman Car* e in *The Happy Journey*, indicare l'anno del calendario in cui si svolge l'azione e gli anni trascorsi negl'intervalli: « The First Act shows a day in our

town. The day is May 7, 1901 ». E al principio dell'atto II: « Three years gone by ». E al principio del III: « This time nine years have gone by, friends — summer, 1913 ». Quel che si dice un procedere a salti, non per spontanea germinazione un movimento dall'altro, per addendi bensì, atto per atto (e nell'interno di ciascun atto, scena per scena). Ai quali è lo stesso autore, per bocca del Direttore di scena, in apertura del II, a conferire titoli separati e speciali: « The Daily Life », « Loved and Marriage », « There's another act coming after his: I reckon you can guess what that's about », la morte cioè. Dunque, in certo modo estranea la struttura portante della commedia al respiro che le viene insufflando di volta in volta il suo *fiat*, in confronto alla salda unità di respiro fantastico ravvisabile in *The Long Christmas Dinner*; viene di lì quel che talora vi si avverte di arbitrio in cui il giuoco rischia di finire in giuoco soltanto, come nelle futuristiche capriole di *Pullman Car*. Sarà caso che ciò si riscontri specie nella prima impostazione della commedia? causa la difficoltà dell'avvio, un imbarazzo mascherato di disinvoltura; infatti si connette direttamente alla funzione esercitata dallo Stage Manager. Vedete nell'atto I, quando interviene a licenziare i personaggi o chiamarne altri, impiantando conversazioni *ad hoc* con gli attori che li rappresentano; o ne intervista uno del tutto estraneo all'azione, il Professor Willard, che fornisca i dati geografici, climatici, storici ecc. della cittadina, « Grover's Corners, New Hampshire — just across the Massachusetts line »; o si mette a discorrere di argomenti analoghi coi signori in platea. Capriole che evadono dalla pur leggera gravità della pagina, svolazzi gratuiti.

Tutto ciò è vero, com'è vero che anche in *The Happy Journey*, a parte qualche arbitrio isolato, l'azione si svolgeva non meno conseguente e compatta che in *The Long Christmas Dinner*. Tuttavia, l'abbiamo pur avvertito, l'eccellenza di *The Long Christmas Dinner* stava nell'abolizione completa di quanto nell'altro atto unico persisteva di procedimento aneddotic, un viaggio in automobile, modesto avvenimento ma eccezionale nella vita della famigliuola. E ciò stesso innalza *Our Town* su

The Happy Journey, l'avvalora accanto a *The Long Christmas Dinner*: l'inesistenza dell'aneddoto come struttura portante, la rigorosa riduzione della materia aneddotica e un'assoluta nudità esistenziale. Ivi, da una parte le tante precisazioni fornite sul tempo e luogo dell'azione, a forza di moltiplicarsi si annullano, come in quell'indirizzo su cui fantasticano i ragazzi in chiusa dell'atto I (« . . . Grover's Corners; Sutton County; New Hampshire; United States of America; Continent of North America; Western Hemisphere; The Earth; The Solar System; The Universe; The Mind of God »); e dall'altra parte, incontrandosi coi gesti a forza di essenzialità privi di cose, acquistano un senso che le illumina sul piano di questi ultimi, conforme li giustifica l'autore in prefazione del volume *Three Plays*: « Each individual's assertion to an absolute reality can only be inner, very inner ».

Invece dell'assente aneddoto, quale la struttura portante? Una parabola così ovvia (la vita di tutt'i giorni, il matrimonio, la morte), che la mente l'accoglie senza far caso che preesista al movimento della commedia. Sì dunque, i procedimenti che mettemmo in rilievo nell'atto I, imparentati con le capriole dei Futuristi, si pavoneggiano un po' troppo alla ribalta, tuttavia, se in conseguenza di ciò rimangono in qualche misura estranei al tono di fondo, lo sono con convergenza, non per divergenza; come gli espedienti che intervenivano in *The Happy Journey*, almeno non contraddicono la mira di ogni altra battuta, cancellare il peso aneddotico degli avvenimenti quotidiani rappresentati. E in quanto non la contraddicono, in qualche modo le servono. Costì anche la ragione per cui nell'atto II, « Love and Marriage », dove più poteva far trabocchetto il pericolo di ascoltare gli episodi scenici in quanto momenti successivi di una trama incalzante, prima si dà la mattina delle nozze in casa degli sposi; poi saltando indietro la rivelazione dell'amore nei cuori quasi ancora infantili; poi i genitori che acconsentono alle nozze, poi infine la cerimonia delle nozze: della quale, protagonista invisibile, « the real hero of this scene », dice lo Stage Manager, è la Natura, e accanto ai testimoni che si vedono quelli che non si vedono, « . . . the ancestors. Millions of

them. Most of them set out to live two-by-two also ». Che è un modo più didascalico che fantastico di stringere il tema, e pur sempre un modo di attingerlo di là dall'aneddoto in cui scenicamente si esprime. Analogamente le notizie che lo Stage Manager fornisce sulla vita del dottor Gibbs e della signora Gibbs prima che si facciano avanti a recitare la loro parte, notizie non mica del loro passato per introdurre l'azione che seguirà, ma del loro futuro fino al quando e al come della morte, servono anch'esse a vuotare l'azione di ogni interesse d'azione, a far battere altrove, con l'interesse, l'accento poetico.

« Quando una poesia è indovinata, tutto è indovinato », scrisse il De Sanctis di una poesia, *Il Cinque Maggio* del Manzoni, non priva di zone d'ombra¹²; quanto abbiamo osservato fin qui della sua linea d'insieme, ci permette di ripetere la sentenza per *Our Town*. Considerate un'altra volta il personaggio dello Stage Manager; a prima vista un personaggio di comodo in relazione all'ufficio cui adempie, di porgere la falsariga narrativa, o diciamo la cornice, che leghi gli slegati episodi che vi s'inseriscono. Ufficio strutturale, esterno per di più alla vera struttura della commedia, che consiste nella parabola che sappiamo. E se in *Pullman Car* l'arbitrio estroso degli episodi contribuiva ad accentuare in arbitrio anche quel personaggio di comodo, abbiamo visto che la materia al confronto più autentica non bastava a riscattarne la presenza in *The Happy Journey*. In *Our Town*, ecco invece che lo Stage Manager, da una parte s'impone come necessario alla struttura della commedia per episodi: quanto a ciò *deus ex machina* dello spettacolo, come il Capocomico nelle commedie da fare del Pirandello; ma imparentandosi frattanto, se non al « nunzio » dei misteri medievali cui guardò Dostoevskij per la leggenda del Grande Inquisitore nei *Fratelli Karamàzov* (1879-1880), al « cronista » reggente le fila di quel romanzo, e che in tal funzione ebbe talvolta accenti, proprio di un Wilder in anticipo¹³. Sen-

12. Cfr. nel vol., *Manzoni*, a cura di GIOVANNI GENTILE, Bari, Laterza, 1922; p. 166.

13. Per es. in apertura del cap. I, Parte IV, Libro X: « È il principio

nonché, dall'altra parte quello Stage Manager, lungi da risolversi in cosiffatta funzione di comodo, la sublima quasi in registro di tutte le note che compongono in sinfonia la tematica complessa e delicata dell'opera.

Chi è egli infatti? Uno che conosce dall'a alla zeta la storia passata e futura dei personaggi, uno che li evoca e li manda via a suo beneplacito, conforme conviene per disegnare nella loro la parabola esistenziale di tutti, uno che nella scena delle nozze può scegliersi legittimamente la parte del sacerdote, e nella scena del cimitero concedere ai morti di tornare per breve parentesi in vita, uno infine sulle cui labbra ricorrono più spesso le parole « hundred », « thousands », « millions », che nella commedia si ripetono tante volte, l'autore lo sottolinea in prefazione; grandissimi numeri, al duplice effetto di suggerire l'infinità di persone, alle cui vicende si eguagliano le vicende individualmente vissute dai personaggi, nonché l'infinito di spazio e di tempo che, circondando il luogo e tempo rappresentato, ne fa parte di sé. Ricordate? A ciò suggerire erano evocate le ore i pianeti ecc., in *Pullman Car*; lo stesso tema più intimamente toccato nelle battute di *The Happy Journey*, sulle tante migliaia di abitanti degli Stati Uniti, centro vitale di quello che altrimenti sarebbe un aneddoto piuttosto scipito di vita domestica. Non per nulla nel farraginoso ultimo romanzo di Wilder, *The Eighth Day*, torna e ritorna il tema medesimo, anzitutto nel capitolo dedicato alla storia di Roger, il coraggioso figlio dell'innocente condannato a morte per omicidio, che con tali pensieri è mostrato farsi forte contro la vita: « When you think of all the people in the world and all the thousands of years that have gone by, I bet there must have been a lot of fellows my age who had to leave their homes for one reason or another — like going to war, for instance ». E nel capitolo intitolato *St. Kitts*, con pensieri analoghi un adulto riesce a infondere quella pace che è forza, nell'animo di un altro ragazzo, che la vita invece spaventa; ci riferiamo al

di novembre. Abbiamo circa undici gradi di freddo e il suolo coperto di ghiaccio », ecc.

dialogo fra Mr. Ashley e George, p. 336 sg. dell'edizione originale.

Più vicino semmai a quell'adulto che quel ragazzo, l'ufficio a cui adempie in *Our Town* lo Stage Manager fra l'azione agita e il pubblico astante; impossibile identificarlo col Capocomico del Pirandello, né col « nunzio » dei misteri medievali, né col « cronista » di Dostoevskij: nemmeno con Dio, se mai Wilder avesse di Dio qualcosa più di un rimorso nostalgico, o col Destino, se egli abdicasse la dignità umana per affidarsi al destino. Manca qui, fra chi evoca i personaggi e i personaggi evocati il rapporto di opposizione, o di contrapposizione almeno, presente in tutti quei casi. E che cosa c'è invece? Nient'altro che una maggiore consapevolezza del sentimento che circola in loro, ricorrente tema di tutto Wilder: la struggente adesione alla vita, per cui a tutti i suoi libri potrebbe estendersi quel che egli definì di *Our Town*, in prefazione, « an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life »; un'adesione alla vita, che è una cosa sola col senso della sua labilità irreparabile, e nonostante, continuare ad amarla, credere in lei, deserto e immortale valore della vita che passa. « We all know that something is eternal », dice lo Stage Manager in principio dell'atto III, che si svolge nel cimitero di Grover's Corners: « And it ain't houses and it ain't names, and it ain't earth, and it ain't even the stars . . . everybody knows in their bones that *something* is eternal, and that something has to do with human beings. (. . .). There's something way down deep that's eternal about every human being ». « We », « every », dice lo Stage Manager, accomunando *apertis verbis* se stesso nella non rassegnata ignoranza di tutti, nemmeno lui sa rispondere alla domanda, cosa sia quel qualcosa. E nemmeno lo si sa nella morte, dove i trapassati consumano a poco a poco la loro parte terrena, coi ricordi e gli affetti, « they get weaned away from earth », ma l'attesa di quella risposta non tace mai; in ciò anche per Wilder, come per tutti coloro che hanno fantasticato sull'oltretomba, la condizione umana nell'oltretomba non cambia: « They 're waitin'. They 're waitin' for something that they feel is comin'. Something important, and great

(...). Mother'n daughter . . . husband'n wife . . . enemy'n enemy . . . money'n miser . . . all those terribly important things kind of grow pale around here. And what's left when memory's gone, and your identity, Mrs. Smith? ».

Come si vede, il tema è lo stesso che incontrammo in uno dei *Three-Minute Plays*, *And the Sea Shall Give Up Its Dead*. Ma qui (deve intendersi) qualcosa rimane quando tutto è svanito, cioè rimane quel lievito d'ansia infinitamente inappagata, « something important, and great », che deve sempre venire. Tale il labile valore, e tuttavia valore, in cui per Wilder riposa il significato di tutto, come in vita così in morte.

* * *

Con le osservazioni fatte, ci si apre adesso la via a penetrare meglio quello che a primo aspetto sembrò lo schema di una parabola preesistente al sorgere dell'emozione fantastica, la parabola della vita, e operazione meccanica suddividerla in momenti successivi; di cui bisogna ancora premettere, che da un atto all'altro, a dispetto dei salti cronologici a cui lo spettatore-lettore viene sottoposto, e di quel procedere a quadri, l'impressione che predomina non è affatto di salti, è di continuità nella diversa modulazione del tema e del tono.

Per chiarire codesta impressione, chiediamoci intanto: nell'atto III, il più famoso e più intenso, che cos'è, a che cosa dire è inventato il ritorno della morta Emily alla vita? Già sette anni prima, in *The Woman of Andros*, apologo nell'apologo si leggeva di un eroe al quale « the King of the Dead » concedeva di tornare sulla terra; non però per ripigliare la vita nel punto interrotto, la concessione era di rivivere un giorno già vissuto del proprio passato. Per di più, con questa differenza da allora, che egli avrà la mente « divided into two persons, — the participant and the onlooker: the participant who does the deeds and says the words of so many years before, and the onlooker who foresees the end ». Nell'atto III di *Our Town* il Re dei Morti o demiurgo è, come gli spetta, lo Stage Manager; e anche lui impone quei patti a Emily se vuole ri-

tornare a vivere: non un giorno in aggiunta, un giorno del suo passato, e con la mente divisa fra viverlo e sapere che finirà, è già finito. Crudeli patti, rendono derisoria la supposta partecipazione del resuscitato agli eventi, oppresso in realtà dalla condizione di « onlooker who foresees the end », ogni momento che dovrebbe svolgersi lieto è come recitarlo a contraggenio, l'animo non può calarsi nelle parole dette, sta tutto e soltanto nel singhiozzo del mai più che vi è implicito. Anche Emily come l'eroe dell'apologo, dopo poche battute supplica d'interrompere l'esperimento, di ritornare a esser morta.

E che tale reagisca il personaggio alla situazione immaginata, s'intende; meno facile intendere perché lo scrittore l'abbia immaginata con quei due patti impossibili. Al primo rifletterci, affiorano nella memoria a confronto analoghi ritorni da morte a vita, impostati essi sì con naturalezza del sentimento, immediatezza del procedimento; nel mito Alceste, Euridice, nel Vangelo Lazzaro, Tabita, la figlia di Iairo: la quale, dice il resuscitatore, « non è morta ma dorme », dunque a vivere riprenderà *ex novo* come quando uno riemerge dal sonno, o come quelli che dall'anestesia si risvegliano con un cuore nuovo innestato. Sennonché, anche a questo proposito va detto, che al luogo loro nella commedia i due patti nulla hanno di escogitato, risolti immediatamente nello stato d'animo da cui nascono e a cui danno forza. Invero ciò essi procurano, porgere occasione alla medesima duplicità di atteggiamenti a cui serve in tutta la commedia la presenza di uno « onlooker who foresees the end », lo Stage Manager, accanto ai personaggi deputati a vivere coi paraocchi che fanno isola di ciascun momento fra il passato e il futuro; con una coerenza attinente al cuore stesso del tema, la quale, mentre fa per altra via una cosa sola della cornice e del quadro, così mantiene ciascun episodio nel clima emotivo-fantastico di tutti gli altri. E più intensa riesce la modulazione del tema nell'atto III, appunto perché episodio dopo episodio, nessuno è unito agli altri per addendi, ma ciascuno scavando più a fondo nel tema comune. Prima i momenti aurorali e quasi àtoni di ogni personalità in embrione: la scuola, i rapporti coi genitori, e intorno le spic-

ciòle occupazioni della giornata degli altri. Poi il momento che di ogni uomo e donna rappresenta la crisi risolutiva, l'amore nel matrimonio. Infine, in Emily che ritorna a vivere, lì il personaggio spettatore, entrato ora a integrarsi col personaggio partecipe, perciò stesso esalta al massimo il tema già struggente negli altri episodi.

Da quest'angolo visuale vanno letti gli episodi della commedia, meno passibili per se stessi di pathos lirico; a cominciare dal primo, il ragazzetto Joe Crowell junior (lo « junior » dove un « senior » non c'è, serve a ciò che sappiamo, la singolarizzazione dei personaggi in servizio della loro tipizzazione), il quale viene a distribuire i giornali sulla soglia delle case, e si ferma col dottor Gibbs a discorrere di quisquillie: un parto da cui il dottore rincasa; la maestra che lascia la scuola per sposarsi, e lui che ama la scuola, trova futile quel perché¹⁴; un ginocchio che non gli è completamente guarito. E qui serve sottolineare una differenza fra le due edizioni della commedia, 1938 e 1957; nel testo più antico, in principio dell'atto II, a proposito di Si Crowell che ora fa il giornalista in luogo del fratello Joe emigrato a studiare, lo Stage Manager commentava: « You remember about his brother? — all that education he's going to get and that'll be wasted ». Ma nel testo riveduto, la battuta assume ben maggiore pregnanza, trasportata nell'atto I, subito chiusa la scenetta in cui il ragazzo compare; lì lo Stage Manager, come aveva fatto poc'anzi per due personaggi di primo piano prima che entrassero in scena, il dottore e la signora Gibbs, interviene a dar notizia della morte di colui, appena riuscito a laurearsi con lode, nella prima guerra mondiale: « All that education for nothing ».

14. Come avvertiamo più avanti, in principio dell'atto II un altro Crowell fa il giornalista; e nelle poche battute che scambia col lattaiolo Howie Newsome a proposito del giovine Gibbs che lascia la squadra sportiva per sposarsi, una arieggia questa di Joe a proposito della maestra: « I don't see how he could give up a thing like that just to get married. Would you, Howie? » Il procedimento di frasi ripetute eguali a distanza, è lo stesso che fu metodo in *The Long Christmas Dinner*; lo notiamo per avvertire, sia la costanza dello scrittore nei propri modi, sia che si tratta di una costanza nient'affatto isterilita in inerzia, ma messa in circolo con altre invenzioni. Almeno fino a *Our Town*, una fantasia viva, in crescita sopra se stessa.

Che serve a chiarire il senso elegiaco dell'episodio, a toglierlo dal limbo del puro e semplice idillio. Resa esplicita in tal modo la chiave in cui leggere, interventi non bisogneranno per l'episodio che segue, il lattaio Howie Newsome che va in giro col cavallo Bessie a portare il latte, ora scambiando anche lui una battuta col dottor Gibbs, ora con la signora Gibbs uscita a provvedersi di latte; battute abitudinarie, come il fischio del treno per Boston delle cinque e tre quarti, impersonali come quelle che nell'atto III scambieranno i genitori con Emily, ripetendo una giornata di tanti anni fa. In quella scena, sappiamo, il personaggio partecipe si unisce nella consapevolezza di Emily al personaggio spettatore, nelle scenette iniziali del giornalaio e lattaio, presente c'è solo il primo, perciò la linea dell'episodio può sembrare un disegno a matita che il cartone quasi l'assorbe, risolversi tutt'al più in sorriso la adesione alla vita che vi si adombra: se non in quanto la presenza dello Stage Manager, silenzioso e in disparte, basta a immettere nel sorriso un sospiro, che è ancora elegia.

Naturalmente, il medesimo si osserva viepiù, negli episodi che toccano la vita delicata delle anime: il fantasticare della madre di famiglia, come a proposito di Mosca le tre sorelle di Čechov, ella su un viaggio a Parigi che non compierà mai; il primo solitario gonfiarsi dei cuori giovinetti alla luna; lo scandalo misto di pietà per il disadatto alla semplice vita di tutti, l'organista ubriaco, un altro tema di Čechov; i papà e mamma che passeggiano anch'essi in giardino prima di andare a letto: — se a Faust riusciva incredibile esserci nella vita un momento abbastanza bello da desiderare fermarlo, già in *The Woman of Andros* si leggeva (lo citammo più sopra): « Viewed from a distance, life is harmonious and beautiful »; armoniosa e bella perfino nei contrasti che ne travagliarono il corso: « . . . but how beautiful they seem in memory! ». Del pari in *Our Town*, tutti i momenti della vita sono angosciosamente belli, e si vorrebbe fermarli ma non si può, nel sentimento di Wilder, di tutti può dirsi quel che dice lo Stage Manager nell'atto II a proposito del primo rivelarsi dell'amore, a quindici, sedici anni: « . . . those days when even the little

things in life could be almost too exciting to bear »¹⁵. Fermati, tempo perduto!, è il grido senza suono che lievita di elegia tutta la scena di Emily tornata a vivere il suo dodicesimo compleanno; ma impossibile qui, come nella *Recherche* del Proust, attingere nel tempo ritrovato la superiore pace di comprenderlo. Quelle battute infantili che si spengono inutili sulle labbra della ritornante che finge, ma nell'animo non le è concesso di crederci, la straziante finzione; e subito la scena antica quale l'aveva smarrita il ricordo ferirle il petto per quell'accorgersi della gioventù, allora, della madre, e accorgersi a un tratto la figlia di non essersene mai accorta; soprattutto quel grido di rimpianto, fermati tempo perduto, che già esso e sol esso le impedisce di adeguarsi a ciò che ritrova, causa l'intensità del desiderio con cui l'insegue: — sono tutte invenzioni conseguenti alle condizioni immaginate di quell'avarò ritorno alla vita. Ma poco si intende della linea della commedia, a non ribadire che lo stesso animo punse nelle scene di idillio, anche dove l'idillio non arrivava nemmeno a esser tale, anche il fischio del treno per Boston delle cinque e tre quarti.

L'adorabile vita che non si lascia trattenere, fugge, adorabile nelle cose insignificanti che la compongono, adorabile nella sua e loro labilità: patentemente il tema è lo stesso che in *The Long Christmas Dinner* alleggeriva in movimento di pantomima il movimento patetico. Maggiore il pathos in *Our Town*, il singhiozzo raggelato su cui si chiude può smentire come troppo discreta l'iscrizione che definisce il titolo in copertina della traduzione italiana, « commedia »; non perciò il movimento di pantomima domina di meno, direi anzi di più, talora meno stringente ma in apparenza soltanto, causa le volute d'ampio giro a cui deve sottoporsi la materia più com-

15. Questa citaz. è tratta dall'ediz. 1938 della commedia. Nell'ediz. 1957 è saltata: forse perché Wilder, all'accusa rivoltagli di narratività anziché teatralità del testo, volle scorcicare le parlate dello Stage Manager, e qui preferì le frasi che parevano rendere più pronta immagine alla fantasia: il paragone degl'innamorati ai sonnambuli, il loro comportarsi come ciechi e sordi al mondo esterno. Ma la frase espunta, ci pare cogliere non meno concretamente delle altre la situazione, coglierla proprio nel centro, perciò la restauriamo ai fini del nostro discorso.

plessa per essere trasportata nel giro. È quel che non ha visto un critico, che immaturamente non è più fra noi, Gabriele Baldini, quando per *Our Town* ha parlato di « sentimentalismo dolciastro »¹⁶, ma l'aveva messo in rilievo il primo introduttore della commedia in Italia, Elio Vittorini, insistendo che i suoi effetti non nascono da « slancio di sentimento », bensì « per bellezza di arabesco », « per cosciente amore di giuoco formale »¹⁷. Ricordi, quali tornano in sogno; e qui si scorge la necessità di quell'entrare dei personaggi, evocati da una parola dello Stage Manager, e a un cenno dello Stage Manager, leggeri, taciti, uscire: immagini di sogno, che il sogno conduce e spegne, non creature facenti parte di una corposa realtà. Proprio perciò, fra l'altro, a differenza di *The Long Christmas Dinner*, torna in *Our Town* quel personaggio demiurgo, assumendo nella pantomima il valore di gesto che la regge e scandisce; né perde pregnanza da una commedia all'altra la scarsezza quasi simbolica dell'arredamento, la trovata dei gesti vuoti di cose, anche questo appartiene al linguaggio, così come dei sogni, delle figurazioni danzate. Non a caso, se qualche oggetto arreda ancora il palcoscenico nei primi due atti, tutti spariscono nella scena del ritorno di Emily alla vita; sì, come spiega l'autore in prefazione, perché massimo vuol essere costì l'interiorizzamento del dramma, ma altresì perché massima vi riesca la sua risoluzione in pantomima.

Vedete dunque nell'atto I, esattamente come in un ballo figurato, la prima azione scenica sdoppiarsi in due azioni simili e parallele, la famiglia Gibbs a destra, la famiglia Webb a sinistra, da una parte un giardino, dall'altra parte un altro giardino; le differenze sottolineate, fiori od ortaggi, servono a sottolineare le affinità. E prima la signora Gibbs, poi la signora Webb, chiamare i figliuoli che impigriscono a letto, è l'ora di alzarsi; le colazioni apparecchiate con intorno i ragazzi, una da una parte, una dall'altra, gli argomenti paralleli dei

16. In introduz. al vol., *Poeti americani*, Torino, De Silva, 1949; p. XXXI.

17. In « Omnibus », Roma, 26 novembre 1938. Presente dappertutto in idea, la parola « arabesco » ricorre nel breve articolo dieci volte.

casalinghi discorsi, finché a un sonar di campana i ragazzi corrono a scuola. L'andamento pantomimico continua nell'atto II, analoghe anche qui le battute delle due massaie, la mattina del matrimonio dei figli, al garzone lattaio, prima l'una, poi l'altra, analoga la commozione dei padri mentre i figli, così giovani!, si vestono per la cerimonia; e puntualmente eguale la ritrosia dei fidanzati, prima lui, poi lei, giunti al gran passo: « Ma, I don't want to grow old (. . .). All I want to do is to be a fella », « But, Papa, — I don't want to get married . . . (. . .) Why can't I stay for a while just as I am? ». Chi potrebbe immaginare di leggere le due battute su piano sentimentale-realistico? Nella pudicizia del quotidiano sentire, linguaggio di Wilder, andavano taciute, ben certo; era già molto quanto ne avevano suggerito le simili rievocate ansie dei genitori Gibbs quando toccò a loro sposarsi, il turbamento della sposa accennato dal consapevole padre Webb parlando allo sposo. Sennonché, da una parte quegli accenni che ne persuadono la logica interna, dall'altra parte la domestica concretezza di ogni altra battuta, come le legittima sul piano del vero nel fuggibile attimo in cui senza voce son vere, così permette loro di perdere gravezza sentimentale-realistica, sciolte nell'altra verità che fantasticamente è la loro, quella *sine materia* di un movimento di danza.

Infine nell'atto III, dove il pathos quasi trabocca nel grido, vedete con che castità e grazia sempre e ancora ballabile, si raffigura la situazione da cui il pathos distilla: già nell'improvviso apparire di Emily morta, fra gli ombrelli aperti dei convenuti al suo funerale, vestita di bianco, proprio come la danzatrice sulla punta degli alluci scivola in piena luce della ribalta. E poi, nella scena del dodicesimo compleanno, i due piani diversi di vita, che si sfiorano e non si toccano, anch'essi come in un ballo: la madre e il padre come allora, la figlia acutamente consapevole della sentenza di cenere che gl'interlocutori non fanno. Talché, quando in chiusa dell'atto il marito rientra in scena per inginocchiarsi sulla tomba di Emily, indovinata invenzione del primo regista italiano della commedia, Enrico Fulchignoni, fu che lei gli corra incontro a braccia

tese, ma non s'incontrano¹⁸; riuscendo a dare, oltre il testo, ma nello spirito del testo, la traduzione più che mai pantomimica dell'abbraccio di Enea ad Anchise nell'*Eneide*, di Dante a Casella nella *Commedia*:

Oh! ombre vane fuor che ne l'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.

Non per nulla, avvertì Wilder in prefazione, a proposito delle immaginate condizioni d'esistenza dopo la morte: « that element I merely took from Dante' *Purgatory* ».

* * *

Sull'ultimo punto aggiungeremo qualche osservazione, in via di concludere, cioè quanto vi sia o non vi sia originale di lui Wilder in codesta rappresentazione dell'aldilà; comunque, l'abbiamo mostrato, non sia esso il tema di *Our Town*, e soltanto un modo di approfondire nell'atto III il tema già trattato nei primi due (e in *The Long Christmas Dinner*, ecc.). Tuttavia fu codesto il punto che diede luogo a polemiche, nel 1939 e 1940, al tempo delle prime rappresentazioni italiane della commedia, e particolarmente sgarbate ma più generiche nel 1941, vindice e duce l'Accademico d'Italia Marinetti, già nel clima di guerra¹⁹.

Per parte nostra: che sulle invenzioni del drammaturgo esplicite a presentarsi come « trovate » egli non avrebbe po-

18. Il Fulchignoni firmò la regia di *Piccola città*, dapprima al Teatro delle Arti, Roma, 18 aprile 1939, poi per la compagnia di Elsa Merlini e Renato Cialente che nel 1940 e 1941 la portarono sui palcoscenici di tutta Italia. Specie la prima regia, bisogna dire che esagerò alquanto negli effetti ballabili; inscendendo nell'azione danze di una ballerina professionale. Fra le due regie del Fulchignoni, annotiamo qui come memorabile per la fortuna di Wilder in Italia, quella di *Felice viaggio* (*The Happy Journey*, ecc.) firmata da Gerardo Guerrieri, al Teatro dell'Università, Roma, 29 febbraio 1940.

19. La chiassata futurista contro Wilder fu al Teatro Argentina di Roma, il 22 gennaio 1941, a sipario alzato sulla ripresa della commedia da

tuto imprimere il *copyright* noi non mancammo di avvertirlo scrivendone nel 1940²⁰, e l'abbiamo ripetuto qui sopra; tirando in causa Maeterlinck, Andréev, il Pirandello delle commedie da fare, in genere l'antinaturalismo fra i due secoli, culminato nel Futurismo. In proposito, occorrerà e basterà ribadire che il proprio di Wilder è di nascere su codeste esperienze, ma assimilate, vorrei dire dimenticate, in lui perdono polemica quanto perdono novità, ciò che permette di abbassarle a mero strumento di una intuizione lirica, la quale non serve loro, se ne serve. Ma le polemiche contro Wilder, nel 1940 e anche poi, si appuntarono in particolare sull'atto III di *Our Town*, la rappresentazione della vita nell'oltretomba; riportata specificamente a due fonti, alle quali Wilder si sarebbe limitato a far eco: la *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters (1915), l'atto drammatico del Pirandello, *All'uscita* (1926).

Ricordiamo intanto, che il tema della vita nell'oltretomba non compare in Wilder la prima volta in *Our Town*, già l'abbiamo incontrato. Anzitutto in uno degli « atti in tre minuti » a stampa nel 1928, *And the Sea Shall Give Up Its Dead*, che mostra i trapassati ansiosi di conservare qualcosa di ciò che ebbero e furono; e poi nell'atto unico *Pullman Car*, quando la viaggiatrice morta si licenzia dalla vita di qua, e anche lei desidera solo di portarsene dietro una parte. Si veda: lì e costì, lasciamo stare il significato che veniva concettualmente ad assumere, il tema materiale dell'oltretomba pur tocca da angoli visuali diversi il sentimento medesimo che

parte della compagnia Merlini-Cialente, la stessa che un anno avanti l'aveva recitata a Roma dal 7 al 26 maggio e portata in giro per tutta Italia. Le accuse erano: a Wilder, di plagio dai Futuristi; ai suoi introduttori italiani, di « esterofilia » (parola poliziesca, del Minculpop), e lesa Religione Cattolica, come opera intrisa di spiriti protestanti. Nei quotidiani del tempo non trovo cenno dell'accaduto; probabilmente per un ordine dall'alto, che l'aveva autorizzato e magari sollecitato nel fatto, ma preferiva non moltiplicarne il rumore, infatti non mise il veto alle repliche, che a Roma continuarono fino al 26 gennaio. Si trattava di un autore degli Stati Uniti, paese ancora estraneo al conflitto.

20. « Meridiano di Roma », Roma, 9 giugno 1940. Cfr. anche nella « Tribuna del Popolo », Roma, 18 ottobre 1946.

si fa tema in *Our Town*; la coerenza dello scrittore si conferma da invenzione a invenzione, intera fin d'allora in qualcosa d'altro che non sia risolvibile nella trovata come tale. Non perciò sarebbe da credersi che a un lettore e letterato come Wilder, vissuto per anni in Italia, fosse sfuggito quel dramma, *All'uscita*, di un Pirandello già cresciuto a fama mondiale (*Sei personaggi* è del 1921); più straordinario che, americano degli Stati Uniti, fosse rimasto chiuso o ignaro della poesia di Lee Masters.

Tuttavia, per cominciare dal Pirandello, questo va detto: il peso aneddotico, diciamo pure naturalistico, che robustamente vi conserva (al solito) la vicenda terrena, benché traspota sullo sfondo dell'aldilà; dove il marito attende la moglie, che lo tradì con un altro, e che uccisa da quest'altro verrà presto a raggiungerlo. Lo sfondo dell'aldilà, serve a meglio concretare la raggelata dimensione ragionativa, al Pirandello consueta, in cui il dramma si proietta, con rigorosa coerenza al disperato e gridato mondo pirandelliano; i lievi modi meditativi di Wilder non ci hanno a che fare. Del resto, quanto all'immaginato aldilà, nel cui regno lentamente si consumano i desideri in cui consiste la vita finché cessa del tutto, nemmeno il Pirandello avrebbe potuto imprimervi il *copyright*; per non cercare lontano, un aldilà del genere si trova già in Dostoevskij, in un racconto del 1873, *Chicco*: anche lì morti e sepolti, che continuano a usufruire di una forma larvale di vita, « come per inerzia », e dopo un po' gli si spegne, magari protraendosi in « una scintilla impercettibile », quanto permetta « una volta ogni sei settimane », di borbottare all'improvviso « una parola, naturalmente senza senso, a proposito di non so che chicco: ' chicco, chicco ' »²¹.

Non nel racconto di Dostoevskij, come non nel dramma del Pirandello, un'aria di parentela con Wilder aleggia invece effettivamente nella *Spoon River Anthology*: com'è noto, una collana di liriche che figurano essere gli epitaffi iscritti nel ci-

21. Cfr. nel *Diario di uno scrittore* — 1873, trad. di Ettore Lo Gatto, Torino, Einaudi, 1943; p. 83.

mitero di una cittadina così nominata; nei quali i defunti espongono in prima persona il succo dell'esperienza vissuta. L'affinità con Wilder, sta nell'accento delle singole biografie: sia perché di lassù guardano con simile attaccamento-distacco alla vita di quaggiù, sia per l'accoramento che se ne esprime, tranne in quanto sull'accoramento predomina in Lee Masters il crudo pessimismo di ciascuna esperienza. E qui subito, confrontando i due scrittori, la differenza s'impone: in Wilder, niente pessimismo, il suo (l'abbiamo già citato, dalla prefazione a *Our Town*) è « an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life ». Perciò i suoi personaggi, a forza di rientrare nella norma, una storia fatta di minimi eventi, si presentano addirittura senza storia; al contrario i personaggi di Lee Masters, ognuno ricco di eventi eccezionali, che grondano sempre lacrime quando non sangue. Anche la vecchia quasi centenaria, Lucinda Matlock, che dovrebbe rappresentare in *Spoon River* il personaggio esemplare, conclude il proprio epitaffio con una dura condanna:

Degenerate sons and daughters,
life is too strong for you —
it takes life to love life.

Viceversa in *Our Town*, l'unico personaggio che per la triste esperienza, col suicidio conclusa, starebbe bene a *Spoon River*, il disadatto cechoviano, l'organista ubriaco, compare nella commedia precisamente come il figlio ribelle in *The Long Christmas Dinner*: non a smentire l'*amor vitae* di tutti gli altri, a rappresentare l'eccezione che conferma la regola. Che è poi la ragione per cui, con una puntualità che ha del meccanico, la trovata di Lee Masters si ripete epitaffio dopo epitaffio, in tutto quasi 250; e altri si aggiungeranno in appendice negli anni dipoi. Ma in virtù dell'assiduo attrito fra i due sentimenti di cui si nutre: da una parte l'amore alla vita, dall'altra parte il senso del suo scorrere labile; la poesia di Wilder in quei modi raggiunge rapida l'acme, e poi cade netto, si spegne: certamente prova di non grandissimo respiro, ma anche riprova di autenticità.

Dobbiamo dirlo, però? Codeste sono misure che non ci preme di fare, quanto invece poteva esser utile guidare a leggere, nella varia produzione dello scrittore, narrativa e teatro, la non mai smentita coerenza tematica, altro e principalissimo indizio di autenticità. Anche nel senso della originalità, che gli viene contestata; e chissà come avrà egli reagito, se ne ebbe notizia. Caso mai, avrebbe avuto ragione di meravigliarsi: non che si indicassero fonti del suo lavoro, ma per il tono di rinfaccio; lui che tante volte era mosso alle proprie invenzioni nella specie di un'arte di secondo grado, il « pastiche », cercandovi un espediente per allontanare da sé il peso della materia sentimentale-aneddótica, farne qualcosa di preesistente su cui lavorare, primo e più facile modo di quella tipizzazione, avvio a sciogliere fatti e pathos nei modi di pantomima, nei quali più altamente si manifesterà la sua arte matura. Artista colto per eccellenza, proprio in ciò un americano europeo; non a caso in prefazione a *Three-Minute Plays* scrisse una volta: « The art of literature springs from two curiosities, a curiosity about human beings pushed to such an extreme that it resembles love, and a love of a few masterpieces of literature so absorbing that it has all the richest elements of curiosity ». E in prefazione a *Three Plays*, testimoniando il suo debito verso lo Joyce di *Finnegans Wake* per qualcosa che gentilmente al solito, e in aspetto di giuoco, ne dedusse per lo schema di *The Skin of Our Teeth*: « Literature has always more resembled a torch race than a furious dispute among heirs ».

EURIALO DE MICHELIS