



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M.
270/2004*)
in Lingue e Letterature
Europee, Americane e Post
coloniali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Fences by August Wilson.
Una Prova di Traduzione.

Relatrice

Ch. Prof. Daniela Ciani.

Laureanda

Elisa Zamunaro
Matricola 815551

Anno Accademico

2013 / 2014

CONTENTS

Fences: A Critical Introduction and Analysis

1. August Wilson's Life and the Creation of the <i>Pittsburgh Cycle</i> Plays	5
2. “Double Consciousness” and the Development of the African American Theatre's Dramatic Theory	9
3. We Are Black and We Are Beautiful: African American Identity in <i>Fences</i>	19
3.1. Chasing the American Dream: The “Fence” and its Symbolism	19
3.2. The Fastball on the Outside Corner: The Mythic Nature of Baseball	27
3.3. Going Back in order to Move Forward: Blues and the African Heritage	33
3.4. God and Dancing Rituals: The Power of the Spirit	39
4. The Language of August Wilson and the Translation Process of <i>Fences</i> .	47

Fences: An essay in Translation

Atto I	59
Atto II	105
Works Cited.	139

Fences: A Critical Introduction and Analysis

1. August Wilson's Life and The Creation of The Pittsburgh Cycle Plays.

August Wilson was born Frederick August Kittel on April 27, 1945 in Pittsburgh, Pennsylvania. His father, a German immigrant by the name of Frederick Kittle, was absent from his children's lives so much that August's mother, Daisy Wilson, a woman of African American heritage, had to resort to welfare checks and janitorial wages in order to take care of her six children.

After his mother remarried, August and his family moved from the poor Bedford Avenue area to a mostly white suburb a little outside Pittsburgh. There August spent what were probably the most difficult years of his life. He had to endure relentless bigotry and racism from his classmates, so much that he had to change schools twice. After he was wrongly accused of plagiarizing a paper and failed 9th grade because of it, he finally decided, at age fifteen, to pursue an independent education at the Carnegie Library of Pittsburgh, until he earned his high school diploma.

His primary material to educate himself were the works of African American writers such as Richard Wright, Ralph Ellison and Langston Hughes. After deciding that he wanted to be a poet, and changing his name to August Wilson - an homage to his mother - his work began to appear in a few small magazines.

In the early 1970s he co-founded the community theatre Black Horizon on the Hill, set in the poor neighborhood where he was born. It was through his commitment to this theatre that he started to become involved in matters that increased his political awareness of the situation of his community.

Accustomed to study the speech and behaviour of the people he encountered on the street - which would provide his primary source of material throughout his entire career - he was soon influenced by the Black Movement, and stated many times that he considered himself a Black Nationalist.

His two first productions as a playwright, *Black Bart and the Sacred Hill* and *Jitney* (the first of his ten *Pittsburgh Cycle* plays) received little critical attention, but with his third play, *Ma Rainey's Black Bottom*, the result was different. Presented at the National Playwright's Conference at the Eugene O'Neill theatre in Connecticut in 1981, it received a stage reading which attracted the attention of the Artistic Director of the Yale School of Drama Lloyd Richards, who helped Wilson revise it.

Ma Rainey's was first staged at the Yale Repertory Theatre and later that year at the Court Theatre in Broadway, where it ran for 275 performances.

Wilson's next play, *Fences*, was by far his most successful one. Written in 1987, it won the Pulitzer Prize, a Tony Award for best play, a New York Drama Critics Circle Award and an American Theatre Critics Award all in the same year.

This would set the tone for the remaining plays that would complete his *Pittsburgh Cycle*. *Joe Turner's Come and Gone* won the New York Critics Circle Award in 1988, followed by *The Piano Lesson* which won him another Pulitzer Prize in 1990, *Two Trains Running* which won the 1990's American Theatre Critics Award and *Seven Guitars* which won the 1996 New York Drama Critics Circle Award.

Each of these ten plays is set during a different decade from the 1900's to the 1990's and gives us a telling picture of some of the major issues affecting the African American community within that decade, and often even nowadays.

After his death from liver cancer in 2005, his childhood home at 1727 Bedford Avenue was declared a historic landmark by the State of Pennsylvania, and the Virginia Theatre in New York City was renamed after him.

2. *'Double Consciousness' and the Development of the African American Theatre's Dramatic Theory*

Anyone who decides to approach the eclectic and passionate work of August Wilson, be it his plays illustrating the lives and troubles of the African American community during each decade of the 20th century and reunited under the name *The Pittsburgh Cycle*, or his famous speech delivered in 1996 at the eleventh biennial Theatre Communication Group (TCG) National Conference titled *The Ground on Which I Stand*, or even his 2003 one man show *How I Learned What I Learned*, will immediately recognize said work as innately political.

That is to say that, even from a superficial reading, the matter of social identity and the struggle for self-definition that the African American community has faced and is still facing, appears to be of the outmost importance for the author.

His thoughts on the necessity for the African American community to affirm their own distinctiveness in spite of a world that is inclined to consider them just as a “[...] sub-group of American culture that is derived from the European origins of its majority population,” is explicit when he says:

I am what is known [...] as a race man. That is simply that I believe that race matters. That is the largest, most identifiable, and most important part of our personality. It is [...] the one that most influences your perception of yourself, and it is the one to which others in the world of men most respond. [...] And it is an organizing principle around which cultures are formed (Wilson 1998, 496).

In order to better understand the historical and social background and the progressive steps taken by the African American community in their quest for self-identification, it is helpful to consider the research conducted by professor Mikell Pinkney and illustrated in his paper called “The Development of African American Dramatic Theory: W.E.B. DuBois to August Wilson- Hand

to Hand!”

Professor Pinkney describes African American theatre as a “[...] unique American sociocultural phenomenon that has served both public and private functions within the larger American society; an institution born of historical conflict and constantly propelled by a continuous quest for spiritual purpose and self-definition” (Pinkney, 11).

The evolution of the African American theatre's dramatic theory is essentially a parallel to the evolution of the African American community's sense of personal awareness and their claim for the right to see their lives narrated not through the eyes and ears of the western hegemonic culture but through their own perception of themselves.

Professor Pinkney outlines seven distinct periods or eras of the African American theatre's development.

The first one is the *Plantation Period*, which is coincidental with the origins of the African American theatre. Black theatre is an institution born in the United States out of immense tribulations and adversities. Its origins have been traced back to the slave plantations common in the Southern states, where the slaves were frequently called up in the main house to entertain the slave owner and his guests with dances and performances. As August Wilson explains, “This entertainment for whites consisted of whatever the slave imagined or knew that his master wanted to see and hear” (Wilson 1998, 497).

However, prof. Pinkney observes how, after a lengthy process of analysis and study, it is now widely recognized that these dances were in most cases carefully disguised versions of ritual acts and thus were deeply connected to the slaves' African culture and identity. These performances often represented the only opportunity for the slaves to express themselves and their culture and the fact that they were regarded by the white population as nothing more than frivolous entertainment tells us a lot about the struggle black art has faced and is still facing in order to be taken seriously.

The cultural abuse that had taken place during the *Plantation Era* reached a whole new level during the following period of the African American theatre's aesthetic development. This period had long-lasting negative consequences on the perception of blacks in the United States, since it created and promoted many negative stereotypes which are still today associated with the African American community.

The *Minstrel Era* was defined by the white population's appropriation of the African symbols and rituals expressed by the slaves.

Prof. Pinkney describes it as a fundamental paradox. On the one side it represented the first opportunity for African American actors to work legally on the stage, but on the other side the roles they had access to were only meant to enforce the popular stereotypes of the black man as a clown or a buffoon.

Of course many of the most absurd stereotypes about black Americans have been successfully erased from society. However, the perception that there are plays belonging to the African American theatre that are targeted to appeal mainly to a white audience and, on the contrary, other plays that are targeted to appeal mainly to a black one, still exists and that was very troubling for Wilson.

His ideas about what the goal of the African American theatre should be and his concern about the state of its development are expressed very clearly in the following passage:

There are and have always been two distinct and parallel traditions in black art. That is art that is conceived and designed to entertain white society and art that feeds the spirit and celebrates the life of black America by designing its strategies for survival and prosperity. [...] I stand myself and my art squarely on the self-defining ground of the slave quarters [...] (Wilson 1998, 496).

Still, the *Minstrel Era*, negative as it was, represented also a turning point for the black arts. African American playwrights started to oppose more and more strongly to the stereotypical images through which their community was being shown and demanded the right to describe themselves with their own words and through symbols they felt were realistic and representative of their own

identity.

That is why *The New Negro Era*, which spanned the decade of the 1920's, was defined by the rise of many cultural initiatives intended to promote African American writers and stimulate the creation of plays written by black Americans and focused on the themes of the black man's life.

The goal was to promote the image of a “New Negro”, a creative man, engaged in the American society but also connected to his spiritual heritage, to the symbols and rituals which took him apart from the codes employed by the white western society to decipher the world around them.

During this period, and through the work of theorist W.E.B. DuBois, an idea started to surface of the African American man as the result of a dual nature. On the one hand were the elements representative of his African heritage, particularly the idea of a strong spiritual power, and on the other were the symbols of the “New World”, of his identity as an American, symbolized by the idea of the American Dream and the seduction of materialism.

The contrast between the opposite ideas of valuing the spiritual life by cultivating a link with the ancestors, with Africa and its culture and rituals, and the fascination of materialism and the American Dream, with its concepts of freedom and material gain, is very strong and potentially troubling for the black man.

However, DuBois saw this double nature as a gift to the African American man, whom he described as born with a “[...] second-sight in this American world, - a world which yields him no true self-consciousness [...]. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity” (qtd. in Pinkney, 14).

This 'double sight' gives the African American population the tools to survive the hardship of a world that doesn't accept them and makes them a sort of clairvoyant figure.

Despite the struggle to promote the image of a “New Negro” and the multiple initiatives

born to encourage black artists to produce works more reflective of their situations and feelings, it became clear, especially after the stock market crash of 1929, that most of the plays produced by black artists were still deeply influenced by traditional eurocentric structures and concepts.

For example many African American actors still found success in plays targeted to white audiences or in repositions of classic productions played by a black cast.

This attitude was officially encoded in what prof. Pinkney describes as *Assimilationist Era*, with African American performers often relegated to the roles of servants or laborers or in any case as background characters.

Another thirty years were bound to pass before the black man's feelings and experiences finally found the space and attention they deserved, and the African American theatre's productions came to exhibit the four marks that DuBois deemed necessary for serious art. He described commendable plays about black life as being:

About us. That is, they must have plots which reveal Negro life as it is. By us. This is, they must be written by Negro authors who understand from birth and continual association just what it means to be a Negro today. For us. That is, the theatre must cater primarily to Negro audiences and be supported and sustained by their entertainment and approval. Near us. The theatre must be in a Negro neighborhood near the mass of ordinary people (qtd. in Pinkney, 16).

Akin with the period's mood, Pinkney defines this stage of black theatre aesthetics' development as *Black Revolutionary Era*, and indeed the social and historical background of the 1960s', with the Civil Rights' Movement and Black Nationalism, proved to be the right environment for the rising of many aesthetic movements that, through the theatre, wished to inspire people to take action on a social level.

Developing from DuBois thoughts, other theorists, such as Amiri Baraka, joined in the conversation, adding their own ideas about the goal of the African American theatre. The interest towards the elements of protest and revolt, and the idea of employing the black theatre as a vehicle for a revolution destined to change the world forever, represented the strongest elements of Baraka's

philosophy. He stated, in fact, that the Revolutionary Theatre “[...] should force change, should be change” and that plays should act as “bullets to be used against the enemy” (qtd. in Pinkney, 19).

Baraka warned white Americans that “[they] will hate The Revolutionary Theatre because it will be out to destroy them and whatever they believe is real” (qtd. in Pinkney, 19). The purpose was to display reality from a new and contrasting point of view. Instead of plays that looked at the world from a white American perspective, The Revolutionary Theatre wished to put on the spotlight the consequences of the white hegemony by portraying black Americans in the role of victims.

Similarly to Wilson, who proclaimed that “[...] the term Black or African American not only denotes race; it denotes condition and carries with it the vestige of slavery and the social segregation and abuse of opportunity so vivid in our memory” (Wilson 1998, 494), Baraka also recognized social injustice as a basic component of the black man's identity and as a fundamental part of the African American cultural heritage.

The Black Revolutionary Era was not not only a time of protest but also a time of intense inspiration and creation. The period's environment, charged with the energy of political dissent, acted as a powerful driving force to inspire many playwrights and more than four hundred plays were written and produced in those years.

At the same time the country saw the rise of many black theatre companies that for the first time were able to achieve success through plays written specifically for a black audience and depicted stories that, in the words of theorist Larry Neal, “[...] spoke directly to the needs and aspirations of Black America” (qtd. in Pinkney, 22).

In the 1970s' the concept stressed by the Revolutionary Theatre of art as a tool in service of the social crusade for black identity brought also a desire to finally give attention to the African elements of the black heritage.

The Revolutionary Afrocentric Era gave voice to the African American community's desire

to return to its cultural roots, symbolized in particular by the attention given to the element of spirituality. The Spiritual Power as one of the strongest traits of the African American identity represented a crucial point of Baraka's ideology. Indeed, he stated that the African American theatre “[...] should be a theatre of World Spirit. Where the spirit can be shown to be the most competent force in the world” (qtd. in Pinkney, 20).

His deep connection to the spiritual world was seen both by Baraka and DuBois as the black man's essential advantage, the key to that gift of “Second Sight” which allowed him to break away from western society, and be able to counterpoint its corruptive materialistic principles in order to create a more balanced perception of the world.

The goal was, subsequently, to promote plays that were as much distanced as possible from the classic white eurocentric perspective, in order to show the invisible oppression of the western hegemony on the African American community.

Three elements took central place in portraying the power of the spirit in the African culture: the use of words, dances and music. All three of these components were deeply connected to the Black Church and the religious rites of the African American community. In the words of Amiri Baraka:

I think that what the Afro-American has always been trying to evolve is an art that comes out of the basic [...] African spirit possession, because the Black church has always been about spirit possession. You know, they say the spirit will not descend without song. So you got to have music to make the spirit come down, and you gotta get the spirit, you gotta actually get the frenzy, you gotta get happy like they say, to actually have participated in that religious experience (qtd. in Pinkney, 24).

Baraka's quote stresses one of the most important characteristics of The Afrocentric Era's theatre, which is the idea of addressing the public not as single individuals but as a community and, contrary to the classic western theatre form, where the acting was done without acknowledging the public, the African American plays tried to allow for group participation in a kind of call-and-response mode, similar to that of the Black Church.

The spiritual experience represented the true goal of the play and everything, from the script,

to the customs, to the actors, to the public were vehicles for the 'Power' in the ritual. The play's "[...] attitude, speech, dress, song and music describe and project the aspect of the force or power needed or eventually revealed within the mode" (qtd. in Pinkney, 24).

The last period defined by Prof. Pinkney is the *New Age Post Revolutionary Era*, which encompasses the current development of the African American theatre's dramatic theory. It represents an evolution of the ideas expressed both during the *Post Revolutionary Era* and the *Revolutionary Afrocentric Era*, in that it perpetuates the long-time struggle of the African American community to define its own identity.

However, there seems to be also a new desire to go beyond what theorist and dramatist Suzan Lori-Parks describes as "[...] what critics love for blacks to write about - "the black experience" (qtd. in Pinkney, 28), and a great deal of thought is given to opening up new possibilities for the African American mind and at the same time to opening the world's eyes to the African American talent and imagination.

Parks explains that her interest in experimenting with form derives mostly from the conviction that "[...] artists who are not from the dominant culture are the best ones to examine form. The question of form runs parallel to the question of the way the world is set up. If you are questioning form in theatre then you are questioning the form of the world" (qtd. in Pinkney, 28).

Park's stance immediately bring to mind the gift of "Second-Sight" DuBois proclaimed as the best advantage given to the African American community. Only those who have been denied history, who had to endure the fact that their history was recorded by others, can provide a truly new outlook on the world around them.

This new outlook on the world does not however shadow the importance of the historical and cultural heritage of the black man.

As Wilson proclaimed in *The Ground On Which I Stand*, "We will not be denied our history.

We have voice and we have temper. We are too far along this road from the loss of our political will, we are too far along the road of reassembling ourselves, too far along the road to regaining spiritual health to allow such transgression of our history to go unchallenged” (Wilson 1998, 500).

It is again Parks who writes that “[...] the bones tell us what was, is, will be: and because their song is a play - something that through a production actually happens - I'm working theatre as an incubator to create “new” historical events. I'm re-membering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history” (qtd. in Pinkney, 29). Thus, the goal of showing history from a new and particular perspective, recreating and rewriting it, is supported by the cultural heritage of the same people who have always been restricted to the fringe of it.

However, the particular aspect of the *New Age Post Revolutionary Era*, as recognized by Wilson, is that of exceeding the problematics of the relationship between white and black culture in order to create art that is truly liberating.

Wilson says: “[...] the problematic nature of the relationship between whites and blacks for too long led us astray from the fulfillment of our possibilities as a society. We stare at each other across a divide of economics and privilege that has become an encumbrance on black American's ability to prosper and on the collective will and spirit of our national purpose” (Wilson 1998, 501).

From the acceptance of the past and from the cultural heritage created by the lived experiences and the spiritual resources of the African American community, Wilson seems to recognize the starting point necessary to build a better future.

Drawing from the ideas of DuBois and Baraka, in *The Ground on Which I Stand* Wilson expressed his hope for a better tomorrow and his belief that the United States have finally come to a turning point in the black theatre's development and in the African American community's struggle: “[...] We know all too well the consequences of the failure of our vigilance. We have ample proof of

the dire circumstance that accompanies the failure of faith. It is we who are at crossroads. The defining moment that parallels our future. This is the history that we are making. Each and every day” (Wilson 1988, 502).

3. *We Are Black And We Are Beautiful: African American Identity in Fences.*

In his 1961 work *The Souls of Black Folks*, W.E.B. Dubois argued that the African American man finds himself in a status of “two-ness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideas in one dark body [...]” (qtd. in Elam, 60).

As I have explained in the following four sections of this chapter, the concept of 'Double Consciousness' of the African American man and woman is displayed in *Fences* by employing typical American emblems such as the 'Fence' and Baseball, but also symbols designed to stress those elements of black culture which are expression of an African heritage, as it is for the Blues and the Spiritual and Religious element connected to the black church rituals.

As Sandra Shannon explains, these elements are often exchanged and mixed together, in order to represent the family's – and particularly Troy's – problematic relationship with a world to which they both do and don't belong, and their struggle to survive in a society where, as Troy would say, “[...] you born with two strikes on you before you come to the plate” (F. 69).

On one hand, Troy is forced to abide by rules set by exclusively white-controlled entities, while on the other, he tries to pass on to his son values of his culture that involve reclaiming the spirit of the African warrior. Some of Troy's controversial and seemingly contradictory decisions may very well be attributed to an internalized battle he apparently wages between his “blood memory” and his sensibilities as a black man in America (Shannon 2003, 90).

3.1. *Chasing the American Dream: the 'Fence' and it's Symbolism.*

In order to analyze the various meanings that the element of the 'fence' comes to embody in the play, it is helpful to consider two definitions that Mary Ellen Snodgrass, author of *August Wilson, A Literary Companion*, uses to describe it. She defines *Fences* both as “[...] the portray of the death of the average American household,” and as “[...] the failure of the American Dream” (Snodgrass 85).

Both these elements – Wilson's choice of preferring the intimate setting of the family instead of the choral one he often adopted in his plays, and the relevance given to the American Dream - are two of the most interesting aspects of *Fences*.

The drama stands as an exception compared to August Wilson's other works. Indeed, instead of expressing the troubles of the African American community through the actions of people held together by friendship or shared interests, in this play the characters are bound by a much stronger (an more complicated in its effects) connection: that of blood. The unseverable bound that Troy and his family share acts as another kind of 'fence', circling them together and forcing them apart at the same time.

Also, by choosing to set the story in the 1950s, a period symbolized by the new commodities that the economic boom suddenly made available after World War II, Wilson immediately identifies the concept of the American Dream as a crucial part of the play.

In deciding to approach the drama as an expression of DuBois' idea of 'Second Sight' and as the result of a balance between African and American elements, the symbol of the fence is immediately recognizable as standing squarely on the American side.

The acknowledgment that the African American community needs both these elements in order to build a personal and true definition of its own identity represents the foundation of August Wilson's artistic production, and the key to understand most of what his work has to say. This is testified also by Wilson's sister's commentary on her brother's productions: “When you think about all of his plays,” she said, “the underlying question is: Who are you?” (qtd. in Reynolds 31).

The white picket fence has long been the most prominent symbol of the achievement of the American Dream. The essence of the American Dream is not only in that it expresses the fascination with material commodities, but in that it is one of the most clear expressions of the 'American style'

of life; of the same idea that has defined the United States in its origins and continues to define it today as the land of freedom and opportunity.

The idea that anyone, no matter how dire the circumstances they find themselves in, can, through passion, commitment and hard work, better their conditions and realize their dream.

Nonetheless, in reading *Fences* one immediately realizes a telling paradox: the 'fence' doesn't enclose the perfectly attended garden of a white middle-class family, but that of a poor African American one. There are many particular elements in the play, from Troy's job as a garbage collector (one of the few jobs open to African Americans in those days), to his recollection of how the bank denied him credit even though he had a stable income to support the payment, to the description of the poor neighborhood in which the family lives, that point out how the African American community in the 1950s was essentially excluded from the American Dream, and how, because of a bigot and cruel society, they were denied any possibility to better their lives.

As understood by Sandra D. Shannon, “[...] the play's namesake, *Fences* yields a variety of interpretations that allow a better understanding of the need that African Americans have to establish protective boundaries. At the same time, the fence metaphor illuminates the need that African Americans have to dismantle them” (Shannon 2003, 113).

The fence, symbolizing the ambiguous pull and push movement that keeps repeating itself throughout the play, was chosen by Wilson as the title of his work and it is immediately recognized as the key to decode the contradictory and complex choices of the Maxson's family.

Having a look at the protagonist of the play, Troy Maxson, is a good start in order to analyse these contradictions. His relationship with his wife Rose, for example, is as complex as it is profound. Despite being a “crude and almost vulgar” man (F. 7), Troy has no problem saying “[...] I

love this woman. I love this woman so much it hurts” (F. 24).

But despite having real feelings for his wife, Troy engages in an affair with the long-legged, wide-hipped, newly in town Alberta, whom he meets at Taylor's bar, where he often spends his week-end days.

Even while confessing his liaison to Rose, prompted by the news of Alberta's pregnancy, when his wife outright asks him if he plans to keep seeing her, Troy's reply is: “I can sit up in her house and laugh. Do you understand what I'm saying. I can laugh out loud... and it feels good. It reaches all the way down to the bottom of my shoes. (Pause) Rose, I can't give that up” (F. 6). Troy is unable to let go of the freedom that his affair with Alberta provides. Despite his idea that “You gotta take the crooked with the straights” (F.85), and that “life doesn't owe you nothing” (F.20), he feels that so much has been taken from him, that he has given so much to his family, to feel justified in his cheating.

This childish behavior, prompted by a self-pitying view of the world in which “Everything lined up against you. What you gonna do?” (F.75), doesn't allow him to see anything past himself, and condemns him to a selfishness that is the ultimate cause of his tragedy.

The same complex attitude transpires from Rose's character. Comfortable in her life as a wife and mother, Rose is the perfect example of an average black housewife of the 1950s. As Sandra Shannon points out,

African American women in the 1950s, such as Rose, had few options upon reaching adulthood. Seldom did these choices extend beyond marriage, motherhood, and domesticity. [...] The prevailing climate of anti-intellectualism against women suggested that education “spoiled” women and prevented them from being good wives and homemakers to potential husbands (Shannon 2003 119).

Indeed, during the first act of *Fences* Rose's contribution to conversation doesn't extend past answering a question or bantering with her husband, thus reducing her to almost a background character.

It is only after Troy confesses his affair with Alberta that Rose is elevated to a strong and

independent woman. The way she decides to face the situation her husband created, by accepting Raynell as her daughter, but banishing Troy as her husband, tells a lot about her innate nurturing disposition, and the self-respect she's not willing to sacrifice. It is again Shannon who points out that

She exercises the freedom of choice in a major way as she knowingly and willfully subordinates her aspirations in the marital arrangement to those of her husband. Later, she chooses to raise her husband's love child while, at the same time, she redefines the relationship by eradicating the sexual intimacy that was so much a part of their union (Shannon 2003 121).

The 'fence' stands as a powerful and imposing material expression of the characters' complexities. As Shannon writes, it “[...] raises issues ranging from economic and professional deprivation to emotional and moral isolation. The fence, which may either inhibit or protect, is both a positive and negative image to various members of the Maxson family” (Shannon 1995 108).

It serves, in fact, as a unifying element, as a prison, as a symbol of death, as a wall, as the achievement of a dream, as a symbol for loneliness, and as the expression of many other themes throughout the play.

For Rose the 'fence' represents first of all a protection. As Michael Awkward asserts

The play is peopled with characters who attempt to erect domestic and social boundaries - literal and figurative fences, if you will - as means of marking both domestic space itself and its inhabitants as 'property and possession' in order to shield them from the corruptive and/or murderous forces of the outside world, while at the same time protecting the marking subject from the threat of abandonment (Awkward 215).

I think this is particularly true for Rose. As she is the one who actually proposes and supports the building of the fence, her desire is to shut the world out in order to keep her family protected. As professor Alice Mills points out in her essay “The Walking Blues: An Anthropological Approach to the Theatre of August Wilson”, the fence acts both as a protection and an exclusion. Her aspiration is to erect a fortress to protect her family, but she uses it also to forbid negative agents to penetrate the heaven she has created (F.25).

According to Shannon, Troy's affair doesn't simply destroy Rose's opinion of her husband, but also her ideal image of the nuclear family and effectively marks her defeat in the struggle to

give her son a more stable home than the one she had during her childhood.

“You know I ain't never wanted no half nothing in my family” (F.68), she tells Troy after he confesses that he fathered a child with another woman.

This line brings to light another concern explicit in the play: the danger of rootlessness. Despite his abhorrent behavior, Troy boast that his father “[...] ain't had them walking blues! [...] He stayed right there with his family” (F.51). On the contrary, Bono's absent father, who's described as always going around “Searching the New Land” (F.51), is just one of many who used to abandon their spouses and children at the drop of a hat to go chase the 'American Dream'.

In my opinion, this is what propels Rose to try to reconnect Cory to his father in the wake of Troy's death. Even if their marriage has fallen apart, she still recognizes that, even though inadequately, Troy has been there and has tried to raise his son the best way he knew how.

At Cory's refusal to participate to his father's funeral she tells him: “Your daddy wanted you to be everything he wasn't... and at the same time he tried to make you into everything he was. I don't know if he was right or wrong... But I do know he meant to do more good than he meant to do harm” (F.90). These words are a testament to Rose's moral statue and at the same time confirm that she “[...] effectively eludes the label 'victim' that is associated with deprivation through the force of her will. By exerting the power of choice, she affirms selfhood at the same time that she expresses the African American woman's cultural capacity for nurturing” (Shannon 2003 117).

The idea of the 'fence' acting as a protection against the outside world is true to a certain extent also for Troy, especially after Alberta's death. Troy's problematic relationship with the world around him is rooted in the perception of its incomprehensibility.

When he left his life as the son of a sharecropper of the South to find freedom and personal gain in the industrialized Pittsburgh, Troy found himself living in a hostile environment, where “[...] the skills [he] had to offer were no longer in demand in urban environments where industrial might

ruled” (Shannon 2003 109). African American men were subsequently relegated to low end jobs such as garbage collectors and to poor neighborhoods, such as the Hill District, excluded from the city's renewal projects. As Snodgrass explains, “The opportunities remain at the level of work that slaves once performed for their masters” (Snodgrass 206).

It is easy to understand how Troy, despite not being particularly interested in it, would elevate the fence into a wall marking his own piece of the world. This is particularly evident during his last monologue against Death, when he declares “I'm gonna build me a fence around this yard. See? I'm gonna build me a fence around what belongs to me. And then I want you to stay on the other side” (F.73).

However, together with the connotation of protection, the 'fence' also acts for Troy as a prison of sorts, becoming more and more restrictive as his sins condemn him to a constant state of loneliness. Seeing it as a waste of his free time, he postpones the project by going to Taylor's bar and engaging in his affair with Alberta instead of working alongside Cory, whom he accuses of being irresponsible. The 'fence' stands in this case as “[...] the symbol of his neglect of family, towards which he feels responsibility but no pride” (Snodgrass 137).

The Fourth Scene of the Second Act finally sees the fence completed, and it is its completion that marks the point of no return in Troy's path towards loneliness and self destruction. It shows the ending of Troy's relationship with two important characters: his best friend and his son.

The longstanding friendship that Troy and Bono have cultivated, as explained by Shannon, weakens as Troy's affair flourishes. Bono is the first to actually warn Troy of the danger he is facing, a warning that Troy ignores and that prompts Bono - who follows a different schedule now that Troy is driving trucks - to visit him less and less. In the end “Their once abiding relationship deteriorates from one involving outward professions of love for one another to avoidance and eventually complete disconnection. As Bono withdraws, Troy becomes an island drifting further

away until separation from his cultural base is complete” (Shannon 2003, 113).

Troy's long standing confrontation with Cory also comes to conclusion during the same scene. The 'fence' is for Cory an even more explicit symbol of confinement and imprisonment. The project that he and his father are forced onto in order to build it represents “[...] on the simplest of levels [...] the tangible symbol of all that stands in the way of Cory's independence” (Shannon 2003 115). As expressed by Troy's multiple declarations of ownership of the land (and less explicitly of the people who stand on it) the fence becomes for Cory the embodiment of his father's hold and the barrier that separates him from his future. As their confrontation progresses, shaped in Troy's mind as the three strikes of a baseball game, and becomes more and more violent, it is understood that the situation cannot be resolved other than by a definitive and violent separation. As Troy kicks Cory out of the house, and tells him that his things will be “[...] on the other side of the fence” (F.81), their bond as father and son is severed forever.

From this moment forward the 'fence' is no longer the barrier separating Cory from his future, but the liminal space, the door to a past life he can never go back to.

Troy's continuous back and forth between the roles of victim and survivor shows him as a fitting example of the danger that Wilson foresees for the African American community in chasing the American Dream without the proper balance given by their African heritage. At the end of his life Troy finally manages to achieve possession of the three most compelling symbols of the American Dream: a better position at work, a house to call his own and a proper fence to surround it. But all three of these symbols are immediately revealed to be not only an illusion, but the very marks of Troy's downfall.

His change of position at work, and the different schedule that comes with it, causes a drift between him and Bono that, coupled with the man's disapproval of Troy's affair, puts an end to their friendship.

Furthermore, Troy finally manages to buy the house where he and Rose created their family, but he does so by stealing Gabriel's retribution from the army and committing him to an institution.

It is so that the 'fence' finally stands completed to surround an empty house, where Troy sits alone on the steps.

It is only after Troy's death, with the acceptance and forgiveness of the two people Troy abused most - Cory and Gabriel - that the fence separating the family is virtually taken down.

3.2. *The fastball on the outside corner: the Mythic Nature of Baseball.*

Since its growing popularity in the United States towards the end of the nineteenth century, the game of baseball has been referred to as an expression of the highest emblematic values of American identity.

Mark Twain, for example, during a speech in 1889 defined baseball as “The very symbol, the outward and visible expression of the drive, and push, and rush and struggle of the raging, tearing, booming nineteenth century!” (Twainquotes.com).

The same enthusiasm is still today shared by sports historian John Thorn, who regards the game as “The great repository of national ideas, the symbol of all that [is] good in American life: fair play (sportsmanship); the rule of law (objective arbitration of disputes); equal opportunity (each side has its innings); the brotherhood of man (bleacher harmony); and more” (qtd. in Koprince, 349).

August Wilson clearly recognizes the importance of baseball as part of the African American cultural history, and shows that by making the game an essential element of Troy's identity. The play, which, as observed by Mary Ellen Snodgrass, is divided into nine segments mirroring the innings of a baseball match, poses a challenge to the idea of the game as the symbol of the

American Dream and as an Eden of Youth.

Troy Maxson is a former Negro League champion who lost his chance to compete in the Major Leagues after the years spent in prison for murdering a man during an attempted robbery. The son of a sharecropper of the South, Troy has left everything he knew behind to find a better life in the industrialized North. But, as Wilson explains,

We were land-based agrarian people from Africa. We were uprooted from Africa, and we spent 200 years developing our culture as black Americans. And then we left the South. We uprooted ourselves and attempted to transplant this culture to the pavements of the industrialized North. And it was a transplant that did not take. I think if we had stayed in the South, we would have been stronger people. And because the connection between the South of the 20s, 30s, and 40s, has been broken, it's very difficult to understand who we are (qtd. in Shannon 2003, 109).

When he reaches Pittsburgh, Troy is immediately faced with a multitude of adversities. As many other African Americans who were often denied work in favor of white European immigrants, he is reduced to live in precarious conditions near the bank of the river. The need to provide for his family drives him to stealing¹, until a man he's trying to rob takes out a knife and Troy, in an attempt to defend himself, ends up stabbing him.

After prison, where he learns to play baseball, Troy manages to make a career in the Negro League, but by the time African American players start participating in the Major Leagues he is too old to play. Consumed by bitterness and frustration, Troy feels constantly as if he's standing on the batters box, just one strike away from being eliminated in his game against life.

This feeling, coined by Sandra Shannon as “Deprivation of possibilities,” refers to a reality in which “[.] fight as much as they like, forces over which they have no control have already predetermined the destiny of [the African American people's] lives” (Shannon 1995, 109).

The American Dream has turned for Troy into a nightmare. He's unable to accept that his talent was wasted and that his dream was denied him just because, as Rose tells him, he was born too early. “There ought not never have been no time called too early!” he retorts (F. 15).

¹ I am referring to Troy's first wife and their son Lyons, with whom Troy has a difficult relationship after being away from him while he was in prison.

These words echo those of many real-life players of the Negro Leagues who, as Troy, were denied participation in the more rewarding white tournaments. As the famous player Cool Papa Bell recalled in John Holway's *Voices from the Great Black Baseball Leagues* “The doors were not open, not only in baseball, but other avenues that we couldn't enter. They say I was born too soon. I say the doors were opened too late” (qtd. in Koprince 350).

The same sentiment is shared by George Giles, who proclaimed “People say to me, 'George, you were born too soon to be one of the ones to make it to the big leagues'... [But] I was born in the United States of America. I'm an American, not a foreigner. For years, foreigners came here and had more opportunity than I had” (qtd. in Koprince 351).

The Negro League was founded in 1920 and was until the 1950s', when many Major League teams started to integrate African American players, the only avenue where talented black athletes could make a name for themselves. However, despite giving a chance to many legendary stars like Satchel Paige or Josh Gibson to show their talent, the life of a Negro League baseball player wasn't an easy one. As Susan Koprince explains, Negro League players spent the entire year traveling all over the country in order to participate to as many tournaments as possible, hoping to increase their incomes, which often barely covered meals and accommodation. Usually the only hotels which accepted them were those of the lowest quality, with “[...]so many bedbugs you had to put a newspaper between the mattress and the sheets” (qtd. in Koprince 350).

Things got moderately better after 1947², when the first African American baseball player, Jackie Robinson, was integrated in the previously all-white Brooklyn Dodgers team. Despite the fame and the economic rewards, Robinson struggled during his entire career against racism, both from rival teams and his own.³ As he recalled in his autobiography *I Never Had It Made*, what it

2 I say moderately better because still in 1957, the year when the play is set, there were only a handful of Major Leagues teams to have at least one black player, as explained by Susan Koprince in her work “Baseball as History and Myth in the work of August Wilson.”

3 After being discharged from the army at the end of WWII, in 1945 Robinson started playing professional baseball with the Montreal Royals, which was the official farm team of the Brooklyn Dodgers. After not even a year Robinson was integrated into the Major League team, becoming in time the highest-paid athlete in the Dodgers'

took to be able to play in an integrated team was “[...] to be one who could take abuse, name calling, rejection by fans and sportswriters and by fellow players not only on opposing teams but on his own. [...] to be able to stand up in the face of merciless persecution and not retaliate” (qtd. in Shannon 97). As Koprince explains:

It was not for his ability alone that Robinson was selected as the first African American to play major league baseball. He was regarded as a role model: an exemplary human being, someone who didn't smoke or drink, who was not hostile and defiant, and who was likely to get along well with white players and baseball executives (Koprince 351).

It is clear that Troy Maxson, who could very well be described in one word as defiant, would not have been the right person for the role. In fact, when Troy talks about Jackie Robinson, his opinion of the heroic player is not very high. When Rose proclaims that “Folks had to wait for Jackie Robinson,” Troy replies “I done seen a hundred niggers play baseball better than Jackie Robinson. [...] Jackie Robinson wasn't nobody” (F. 15).

Troy's admiration goes instead to another great baseball player who, contrary to Robinson, never had the possibility to play in the Major Leagues. Josh Gibson had a marvelous career in the Pittsburgh Crawfords, but despite his abilities he was never given the chance to play outside the Negro Leagues.⁴ Troy, who Wilson commented was partly inspired by Gibson, has a great respect for the African American player, with whom he shares the bitterness of being told that he was born too soon.

Prof. Susan Koprince, in her essay *Baseball as History and Myth in August Wilson's Fences*, proclaims:

Fences is unique in that it appropriates a traditionally white cultural form – baseball – in order to portray an African American experience in the twentieth century. By adopting this white cultural form, Wilson artfully expresses Troy Maxson's double consciousness – his complicated experience as a black man in a white-dominated world (Koprince 357).

history. Thanks to his talent and great determination Robinson soon became a heroic figure for the African American community, loved and idolized well after his retirement in 1956.

4 The frustration of not having his talent rewarded was one of the reasons that drove Gibson to drink. After developing a head tumor, he died of a stroke at the age of 35, a few months before Robinson's debut in the Major League.

Drawing from Deeanne Westbrook's study of the baseball field as an expression of three mythical spaces (the Garden of Youth, the Battlefield and the Sacred Ground),⁵ and projecting them onto *Fences*, prof. Koprince uncovers how “Wilson makes use of the mythology of baseball to reveal the failed promise of the American Dream” (Koprince 353).

The symbolism of the baseball field as a “Garden of Youth” is deeply ingrained in the myth of this sport.⁶ Baseball commissioner Bart Giamatti had a big role in popularizing the mythic nature of the game. He highlighted how the symmetry and the organization of the field hints at a return to a golden age of perfection, declaring that baseball is “The last pure place where Americans can dream” (qtd. in Koprince 349).

But for Troy Maxson the field that was the theatre of his talent is now reduced to a “[...] small, dirt yard” completed with a “[...] tree from which hangs a ball made of rags. A baseball bat leans against the tree” (F. 7).

The yard is the theatre of the many more or less violent confrontations that take place during the play, displaying its role as the mythical space of the battlefield. Troy's confrontational relationship with his son Cory, born out of Cory's hopeful vision of his future opposed to Troy's cynical belief that the white-dominated world of professional football will never let him get anywhere, is consumed as a parallel to the three strikes of a baseball game.

Cory accuses Troy of being jealous of his talent and the chances that he has been offered, and to a certain extent this is obviously true. However it is also clear that Troy is trying, in his own way, to protect his son from the hurt that the racist world of sports can inflict him. He tells Rose: “I don't want him to be like me! I want him to move as far away from my life as he can get” (F. 40).

5 For a deeper analysis of the subject see Westbrook, D. *Ground Rules: Baseball and Myth*. Urbana: University of Illinois Press, 1996.

6 For a more detailed analysis of the mythic nature of baseball see Rielly, E. *Baseball: An Encyclopedia of Popular Culture*. University of Nebraska Press, 212

But baseball metaphors also penetrate Troy's relationship with his wife Rose. When he decides to come clean about his affair with Alberta, Troy cannot find a better way to describe the frustration and disappointment he feels than by using baseball images.

He talks about how he wanted to escape the failure of his life by trying to “steal second,” about how no matter what he does he's “born with two strikes on you before you come to the plate,” about how, when he met Rose, he convinced himself that he had “bouted” his life, until Rose finally explodes, reminding him how “We're not talking about baseball! We're talking about you going off to lay in bed with another woman... And then bring it home to me. That's what we're talking about. We ain't talking about no baseball” (F. 66).

Troy's inability to convey his deepest feelings and fears other than by baseball metaphors is a clear proof of how he sees his life as a never ending game. And if his life is a baseball game, then he obviously plays the role of the baseball hero, standing in the face of adversities without giving up.

In his mind Troy is not a fifty years old garbage collector, but a famous and idolized athlete. When Cory talks about great athletes that are now playing in the Major Leagues, and tells him: “The Braves got Hank Aaron and Wes Covington. Hank Aaron hit two home runs today. That makes forty-three,” Troy immediately replies “Hank Aaron ain't nobody. [...] Hell, I can hit forty-three home runs now!” (F. 36).

This attitude of defiance comes out with force when Troy addresses Death, as he does, for example, after he receives news that Alberta died during childbirth. He warns Death that he is ready to fight by saying: “I'm gonna take and build me a fence. See? I'm gonna build me a fence around what belongs to me. And then I want you to stay on the other side” (F. 72).

Death does stay on the other side of the fence for eight years, until in the last scene of the play we discover that Troy has died in his yard. As Rose recounts: “He was out here swinging that

bat. I was just ready to go back in the house. He swung that bat and then he just fell over. Seem like he swung it and stood there with this grin on his face... And then he just fell over” (F. 88).

With this last scene the yard is transformed into the mythic space of the sacred ground, the resting place of heroes. It is in the yard that the family reunites to mourn Troy, it is in the yard that Cory is finally able to accept his past and forgive his father's actions, and it is in the yard that, thanks to Gabriel's mystical dance, Troy's soul is admitted into heaven. The play ends with Gabriel's words: “That's the way that go!” (F. 93) and it's difficult, hearing those words, not to imagine Troy batting one last home run, the ball literally going over the limit imposed by – another - fence in a last show of extraordinary strength.

What we are left with, after Troy's death, is the knowledge that “Although the American Dream has eluded Troy, the game of baseball has ultimately taught him how to live his life - how to fight heroically when the odds are against him and how to find dignity in the struggle of life” (Koprince 357).

Even as the source of his worst disappointment, baseball has never ceased to be Troy's greatest teacher and his deepest love, source of pride and satisfaction, like when “[...] you get one of them fastballs, about waist high, over the outside corner of the plate where you can get the meat of the bat on it... And good god! You can kiss it goodbye” (F.16).

3.3. *Going Back in order to Move Forward: the Blues and the African Heritage.*

Very often August Wilson has stressed the importance for black people to recognize and to remember about their 'Double Consciousness'; to be aware that despite being Americans, they are also Africans; that despite living in the United States, part of their roots belong somewhere else.

As explained by Sandra Shannon, “Wilson is not only concerned that African Americans are allowed full participation in American society; he is also adamant that they are allowed to

partecipate as Africans” (Shannon 2003, 52).

Wilson himself proclaimed during an interview in 1989:

I find it criminal that after hundreds of years in bondage, we do not celebrate our Emancipation Proclamation, that we do not have a thing like the Passover, where we sit down and remind ourselves that we are African people, that we were slaves. We try to run away, to hide that part of our past. If we did something like that, then we would know who we are, and we wouldn't have the problems that we have. Part of the problem is that we don't know who we are, and we're not willing to recognize the value of claiming that, even if there's a stigma attached to it (qtd. in Shannon 2003, 98).

His sensibility to the question of assimilation and to the understanding of where the limit stands for the African American community between celebrating their American identity and loosing their African one, is expressed, for example, during an interview with, again, Sandra Shannon in 1993, when he observed that “The question we've been wrestling with since the Emancipation Proclamation is 'Do we assimilate into American society and thereby lose our culture, or do we maintain our culture separate from the dominant cultural values and partecipate in the American society as Africans rather than as blacks who have adopted European values?’” (Shannon 1993, 546).

As explained by Jay Plum in his work “Blues, History and the Dramaturgy of August Wilson,” the playwright recognized how the root of the black community's struggling was the fact that “[...] it has failed to turn to its history for strenght or guidance” (561).

The only way for black people to face the dilemma of how and to what extent integrate into American society is to go back to their history, to be knowledgeable of their shared heritage, to “[...] go back in order to move forward” (Elam, 15). During an interview with Kim Powers in 1984, for example, Wilson explained how

...blacks in America need to re-examine their time spent here to see the choices that were made as a people. I'm not certain the right choices have always been made. That's part of my interest in history - to say 'Let's look at this again and see where we've come from and how we've gotten where we are now.' I think if you know that, it helps determine how to proceed in the future (qtd. in Plum, 561).

However, the idea of turning to history as a source of power and guidance is problematic for the African American community, because, as Plum observes, traditional historiography - being the

product of a very subjective view of the world instead of an objective record of the development of society and culture – has always valorized white men and marginalized cultural minorities, also denying African Americans their right to self-definition.

As asserted by Shannon, for a long time black history has been “[...]fundamentally distorted, recorded by others during a time when keeping such accounts was nearly impossible for a subjugated race of people barely able to write their names, much less record events of their lives” (Shannon 1995,10).

Thereby it becomes necessary for the black man to find another means of discovering and reclaiming his heritage - one that belongs solely to the African American community – and that Wilson recognized in the Blues, which he described as the first of the four B's (Blues, Borges, Baraka, Bearden) that had influenced his work.

The Blues have always been one of Wilson's main source of inspiration, since he discovered Bessie Smith's 'Nobody can Bake a Sweet Jelly Roll Like Mine' in 1965 and recognized it as “[...] a birth, a baptism, a resurrection, and a redemption all rolled up into one. It was the beginning of my consciousness that I was representative of a culture and the carrier of some very valuable antecedents. [...] I had been given a world that contained my image” (Herrington, 53).

Wilson's belief that the Blues are the best representation of the African American community's response to the struggle faced since their arrival in the United States, stems from the conditions in which the Blues were born. As Kim Pereira notes, they developed from work songs and sorrow songs and their structure was based on field hollers, yells and mournful spirituals.

“As they took shape, they began to reflect the emotional content of the lives of black people, essentially their struggle to deal with and rise above their depressed lifestyles” (Pereira, 68).

In this sense, they represent the best record the black community has of its history, since

they give voice to stories otherwise deleted from the official one.

The music has undoubtedly changed with the passing of time, becoming a booming feature that has attracted white audiences at least as much as black ones, but what Wilson wanted to recover and bring to the surface is the essence of the music as the means through which the African American man can re-discover and re-define his identity and his history.

Many times the playwright stated how black Americans have all but forgotten about their heritage and how that could lead to terrible consequences: “Blacks in America want to forget about slavery - the stigma, the shame. That's the wrong move. If you can't be who you are, who can you be? How can you know what to do? We have our history. We have our book, which is the Blues. And we forget it all” (qtd. in Bogumil, 9).

“I met a kid in New York in 1987” Wilson said during an interview, “who thought slavery ended in 1960. This is God's honest truth. He was seventeen years old and he thought slavery ended in 1960. That's our fault. Like the Jews, we need to celebrate our emancipation; it would give us a way of identifying and expressing a sense of unity” (qtd in Bryer, 210).

In *Fences* the Blues are represented most prominently through the song 'Old Blue', which is sung by Troy, Cory and Raynell in different moments of the play.

We hear Troy singing it twice, once during the first act and once during the second.

The first time Troy sings it, he wants to express his satisfaction in having been promoted to the position of truck driver, while the second time he wants to express his loneliness after his wife has officially cut him off from her life in exchange for the responsibility of raising his daughter.

Consequently, on one side the song suggests a feeling of joy and hope for the future, symbolized by a light and happy bartering with Rose and an acknowledgment of how far Troy has come from the received prospect of taking his father's place as a sharecropper in the South.

On the other side, Troy resorts to singing at the moment in which he hits rock bottom, when he feels most alone. His wife has officially banned him from their marriage, only keeping up an appearance of cooking and cleaning for him, and his best friend has detached himself from their relationship, preferring to spend his week-end playing cards with other people.

This is the moment in which Troy realizes that the American Dream he has cultivated, the idea of being able to have it all, has been the ultimate cause of his tragedy.

In both cases the Blues come to assist Troy when his feelings are too deep to be expressed through words, in moments of intense joy or intense sorrow and when he's most vulnerable.

The same song also makes an appearance during the last scene of the play, but this time it is sung not by Troy but by his children, Cory and Raynell.

Set on the eve of Troy's funeral, the last scene of *Fences* sees Cory coming back home after his father had kicked him out five years earlier. Rose is overjoyed that her long-lost son has come back to her, but is immediately put down when Cory states that he has no desire to participate to his father's funeral.

"I can't drag Papa with me everywhere I go," he confesses to his mother. "I've got to say no to him. One time in my life I've got to say no" (F. 89). Not even Rose's moving speech, her plead to Cory to leave what happened between him and his father behind, her warning that "Disrespecting your daddy ain't gonna make you a man" (F. 89), is able to change his mind.

What instead does change his mind is the same old song that his father always used to sing and that, thanks to his sister, they are able to bring to new life together.

Part of the reason why this moment is so powerfull and full of meaning both for Cory and for the audience lies in Cory's relationship with his father, exemplified by his reaction when he catches Troy in what is maybe his weakest moment, drinking and singing alone on the steps of the

house.

Cory immediately takes advantage of the situation, taunting Troy and calling him an old fool, who's just "sitting on the steps, drunk, singing to [himself]" (F. 55). Their confrontation during this scene, which starts as vocal but keeps escalating until it becomes physical, marks the end of their relationship as father and son.

As already stated before, the scene's conclusion, with Cory standing on the opposite side of the 'fence', away from his home and his family, is the mark for the boy of a rite of passage, a life-changing event, a plunge into adulthood without any assistance or guidance.

When we see him next, five years have passed and Cory is undoubtedly very different: Wilson tells us that "His posture is that of a military man, and his speech has a clipped sternness" (F. 84). He's obviously more mature and appears to be less awkward and more sure of himself.

However, despite his outward change, Cory still refuses his father's legacy and doesn't see past the suffocating hold that the man had on him for most of his life.

But through the song, through the return to his past, he's finally able to recognize the positive value of his father's legacy and make peace with his remarkably complex personality. Drawing strength from its role as a connection to the past and as an expression of a shared legacy, the Blues music is able to instill in Cory a new understanding of the present and a renewed sense of hope for the future.

It is very telling that the song is sang by Cory and Raynell, the two youngest characters of the play. They represent the next generation, those for whom life is still full of possibilities.

We understand, in an implicit sort of way, that the other members of the family, even Lyons - who belongs to the same generation as Cory and Raynell - have already played their cards in life and now have to deal with the consequences of their choices. They have to "[...] take the crooked

with the straights”(F. 87), as Troy would say.

But for Cory and Raynell things are different. They haven't shaped their lives yet, and making peace with their past and accepting their heritage will help them to write their story from a new and more liberated point of view.

In other words, “In finding his own song - his 'African-ness', his roots - the African American man discovers his identity and the value of his true self” (Pereira, 68).

At the same time the song enables Cory and Raynell to share a communal legacy, and although they have been distant over the years, they are in that moment close to each other in their role as Troy's children.

The same unifying force that acts in the intimate circle of the family operates also in the larger sense of the black community. As Elam suggests, through the Blues African Americans “Embody a collective memory and the oral transmission of history” (Elam, 53).

The community shares the history and mythology provided by the Blues and in doing so is able to face its future in a more powerful and subject position.

As stated by Jay Plum, “For Wilson the Blues, rather than defying African Americans through the limited discourse of American history, enable African Americans to explore their liminality through the everyday experiences of the past and to reclaim their cultural history” (Plum, 566).

3.4. *God and Dancing Rituals: The Power of the Spirit.*

A problematic element – one that represents a very good example of the coexistence in *Fences* between American elements and African ones - is that of religion, or better say, the spiritual world.

In this regard, there are two aspects that come into play and that in my opinion very well

represent the 'two-ness' of being that Dubois recognized in the African American identity. On one side there is a strong Christian element represented in *Fences*, which testifies of the American side of the black man's experience, while on the other side we can detect, particularly during the last scene of the play with Gabriel's dance, the signs of a more atavistic tendency, the return to an ancestral idea of the spiritual, closer to that African heritage whose knowledge Wilson thought was necessary to the development of the black man's identity.

Religion occupies a special place in Rose's life, especially after Troy confesses his affair and that he's going to have a baby with another woman. Spirituality for her is clearly a source of solace and protection. When she pleads "Jesus put a fence around me everyday, Jesus I want you to protect me as I travel on my way"(F. 25), we can see that she relies on religion as a shield against the hardships of life, so it makes sense that the church becomes the place where she decides to spend most of her days.

As her marriage and family collapse, and she no longer feels the need to "keep people in" (F. 52), she virtually abandons the house, and her days start revolving more and more around the church. The house is always empty, so much that even Troy recognizes that the moment he's coming in "[...] everybody's going out" (F. 76).

As Sandra Shannon explains in her essay "The Good Christian Come and Gone: The Shifting Role of Christianity in August Wilson Plays", "As Rose's marriage disintegrates, and her family slips away from her, she adopts the church as a kind of surrogate family and protective barrier. She wraps the church around her like a garment and continues the twin process of withdrawing from her husband and constructing an identity of her own" (Shannon 2003, 101).

Troy's attitude regarding religion and the church can be appointed on a scale in an opposite position to that of Rose. It is again Sandra Shannon who explains how the black man's shift from

devout Christian to blasphemy may be caused by the effects of continued racism in America, and the fact that white oppressors often quoted the Bible to justify their unfair treatment of the African American community.

This awareness, which had an important role in the foundation of Folk religion, caused the Bible to be seen less and less as a series of dictates and rules of life, while instead “[...] ethics and morals were determined by adhering to group consensus and by adapting as righteous certain accepted practices within the African American community” (Shannon, 128).

Troy's disregard of religion appears many times during the play, and his stories about meeting Death and the Devil upset Rose who, after Troy's proclamation that it doesn't matter if the Devil himself gives credit as long as someone does, warns him that “It ought to matter. You going around talking about having truck with the devil... God's the one you gonna have to answer to. He's the one gonna be at the Judgment” (F. 21).

But Christianity does not interest Troy, so he adopts other signifiers to decode his actions and feelings.

On one hand there is the Blues, which represents Troy's greatest source of consolation and the only way he's able to express his deeper emotions. As already stated before, the Blues represents the African American community's cultural heritage and, as Wilson proclaims, “they contain the cultural response of blacks in America to the situation that they find themselves in” (qtd. in Shannon 1989, 133).

On the other hand Troy finds in the game of baseball his moral codes of behavior, the rule system that guides his life. It is again Sandra Shannon who observes that “From keeping Death at bay to announcing a 'full count' against his defiant son Cory, Troy adopts the language of the only game he knows. The various rules of the game become the basis for his own code of ethics - his Bible, his religion”(Shannon 1989, 133).

It is not surprising then, in deciding to adopt the rules of an activity where, like in any sport, the goal is to defy the adversary and in which the player's ego is often as important as the number of homeruns he makes, that Troy's attitude lacks the sensibility necessary to manage his relationship with his wife and sons. This is evident, for example, in the way Cory describes his father's presence as one that "weighted on you and sunk into your flesh," and even Rose, who's trying to convince her son to go to Troy's funeral, admits that when her late husband "walked through the house he was so big he filled it up" (F. 89-90).

Troy's lack of a true moral code of behavior is evident not only in the way he treats his son and wife, but also his brother Gabriel. A soldier in WWII, Gabriel was wounded and a metal plate was placed in his head. After the war he was sent home with a check of three thousand dollars and essentially abandoned by the army, for which he was no longer useful.

As Harry J. Elam Jr. observes in his work *The Past as Present in the Work of August Wilson*, Gabe's situation was fairly common among the black men who had served in the military during the war and went back home hoping that their lives would be better, only to suffer more discrimination and be treated as second-class citizens (Elam, 64).

Gabe is the true symbol of the oppression exercised by society on the African American community. In the words of August Wilson, after being injured "fighting for a country in which his brother could not play baseball" (qtd. in Shannon 1993, 552), he's discarded by the army and sent home without any kind of assistance if not some money.

However, the most hurtful aspect of Gabe's life is without doubt the exploitation to which he's subjected from his own brother, from whom he suffers the ultimate betrayal.

We are told that Troy had used his brother's money to buy the house where he lives with his family, even though he knew that Gabe was unable to work and earn his way, and at the conclusion of the play he ends up committing him to an institution. Troy shows the guilt he feels when he tells

Rose: “Man go over there and fight the war... messin around with them Japs, get half his head blown off... and they give him a lousy three thousand dollars. And I had to swoop down on that. [...] That's the only way I got a roof over my head... cause of that metal plate” (F. 31).

In a way, Gabe represents the best parameter to judge Troy's removal from morality, because he acts as a sort of alterego to his brother.

As Shannon notices, “While Troy is brash and overbearing, Gabriel is gentle and docil. While Troy is consciously manipulative, Gabriel is dishearteningly naive. While Troy is completely alienated from any sense of Christian ethics, Gabriel is consumed by it (albeit as a result of a mental disorder) to the point of self-delusion” (Shannon 1989,135).

Gabe stands, in my opinion, at an even distance from both Rose and Troy's visions of spirituality, not because he lacks Rose's Christian view of life or Troy's agnostic interest in his cultural heritage, but on the contrary, because he embodies and magnifies both.

He is the character who most prominently promotes the Christian element in the play. As the result of a mental disorder caused by his wound, he's irrevocably convinced that he is the archangel Gabriel and that he died and spent quite some time chatting and eating biscuits with St. Peter:

Did you know when I was in Heaven... every morning me and St. Peter would sit down by the gate and eat some biscuits? Oh, yeah! We has us a good time. We'd sit there and eat us them biscuits and then St. Peter would go off to sleep and tell me to wake him up when it's time to open the gates for the judgment (F. 29).

Furthermore, he always carries with him a small trumpet, which he's supposed to use to warn St. Peter when it's time to open the gates of Heaven.

An interesting fact that shades a light on Gabe's disposition is his recount of having taken a peak in St. Peter's book of life. He proudly announces that Troy's name is on it, reassuring his brother of his salvation in the afterlife: “One morning St. Peter was looking at his book... marking it up for the judgment... and he let me see your name. Got it in there under M. [...] He got a great big book. Got everybody's name what was ever been born. That's what he told me. But I seen your

name. Seen it with my own eyes” (F. 29).

Even though Troy took his money and shows annoyance at his story, “How many times you gonna tell me that, Gabe?” (F. 29), he reproaches his brother, Gabe still considers him a good person, deserving of salvation. At this point of the play we still don't know that Troy is having an affair, but anyone can suspect - thanks to Bono's inquiry - that Troy is at least hiding something from his family. Thereby Gabe's faith in his brother's morality is even more striking and tells us of the nature of his character.

Because of his disablement, Gabe lives his life in a constant condition of naivety and unawareness, but, as Shannon observes, he “maintains a self-assuredness uncharacteristic of any of the supposedly sane individuals around him” (Shannon 1989, 135).

He finds in his spiritual mission a source of satisfaction and achievement and as a fiercely independent person he chooses, despite his struggle, to go live alone instead of standing in his brother's way. “Gabriel is one of those self-sufficient characters,” says Wilson. “He gets up and goes to work every day. He goes out and collects discarded fruit and vegetables, but he's taking care of himself. He doesn't want Troy to take care of him. He moves out of Troy's house and lives down there and pays his rent to the extent that he's able” (qtd. in Shannon 1993, 552).

It is during the last scene of *Fences* that Gabe's function as a symbol of the spiritual world is exemplified. The whole family is gathered in the yard mourning Troy and waiting to participate to his funeral when suddenly Gabe bursts in exclaiming that it's time to open the gates of Heaven.

The description that Wilson gives of the moment in which Gabe tries to blow his trumpet without success, after waiting for that moment for more than twenty years, is poetic and heartbreaking at the same time and stands as a testament of the talent of the playwright.

“There is a weight of impossible description that falls away and leaves him bare and exposed

to a frightful realization. It is a trauma that a sane and normal mind would be unable to withstand” (F. 93).

At this point Gabe engages in a dance that is described as “[...] strange, eerie and life-giving. A dance of atavistic signature and ritual.[...] He begins to howl in what is an attempt at song, or perhaps a song turning back into itself in an attempt at speech. He finishes his dance and the gates of heaven stand open as wide as God's closet” (F. 93).

The dance that Gabe starts represents a clear connection to the African spiritual past, and it is thanks to this dance that the gates of Heaven finally open.

As Elam suggests, “These cultural practices connect Gabe back to his African ancestors and push him forward into a spiritual transcendence that enables him to open the gates of Heaven”(Elam 73).

Exactly because of his place 'outside history' Gabriel is able to forge a link to the family's communal past that reveals itself to be the key for Troy's salvation.

The supernatural aspect provided in the final moment contrasts with the realistic structure of the play, where the only other supernatural elements - Troy's encounter with Death, his business with the devil and Gabe's time spent with St. Peter - are presented respectively as an allucination caused by high fever, a blatant lie and the evidence of a state of mental disorder.

By establishing a link to the past and to the community's African heritage, Wilson uses Gabriel to reinforce his idea that blacks need “to go backwards in order to move forward”, and that the only chance of a true salvation, for Troy as well as for the black community, stands in acknowledging and accepting its past.

4. *The Language of August Wilson and The Translation Process of Fences.*

Despite being one of the most appreciated playwrights of the 20th century, August Wilson's interest wasn't always directed towards the theatre: indeed, for a long time he tried to gain success as a poet, until, together with friend Rob Penny, he decided to co-found the Black Horizon Theatre in the Hill District of Pittsburgh, and his attraction started to shift towards the kind of artistic production that will find him most successful.

During an interview with Bonnie Lyons for *The Paris Review* in 1999, he commented on the main reason that brought him to shift his means of artistic expression from poetry to theatre:

I think it was the ability of the theater to communicate ideas and extol virtues that drew me to it. And also I was, and remain, fascinated by the idea of an audience as a community of people who gather willingly to bear witness. A novelist writes a novel and people read it. But reading is a solitary act. While it may elicit a varied and personal response, the communal nature of the audience is like having five hundred people read your novel and respond to it at the same time. I find that thrilling (Lyons, n.p.).

However, when he started writing for the theatre the elegiac language he employed was very different from the one he used in his later and most celebrated works, as he explained during the same interview:

My early attempts at writing plays, which are very poetic, did not use the language that I work in now. I didn't recognize the poetry in the everyday language of black America. I thought I had to change it to create art. I had a scene in a very early play, *The Coldest Day of the Year*, between an old man and an old woman sitting on a park bench. The old man walks up and he says, "Our lives are frozen in the deepest heat and spiritual turbulence." She looks at him. He goes on, "Terror hangs over the night like a hawk." [...] Very different from what I'm writing now. [...] When I first started writing plays I couldn't write good dialogue because I didn't respect how black people talked. I thought that in order to make art out of their dialogue I had to change it, make it into something different. Once I learned to value and respect my characters, I could really hear them (Lyons, n.p.).

As William W. Cook explains in his essay "Members and Lames: Language in the Plays of August Wilson," the playwright's idea that if African Americans are to construct their own identity outside the influence of white hegemony, they need access to a language that is their own, that represents them fully and expresses their cultural and historical heritage, contributes to an already long-standing debate concerning the role of the African American Vernacular English in black Arts.

The controversy about the suitability of black English for serious artistic productions started during the 'New Negro Renaissance Era'⁷ with James Weldon Johnson, who in 1921 wrote about the limitations of dialect, commenting that “Negro Dialect is an instrument with but two full stops, humor and pathos. So even when he confines himself to purely racial themes, the Aframerican poet realizes that there are phases of Negro life in the United States which cannot be treated in the dialect either adequately or artistically” (qtd. in Cook, 78).

About forty years after Johnson, in the midst of the *Black Revolutionary Era*, the African American poet Leroy Jones - best known as Imamu Amiri Baraka - took a very different position and together with other important representatives of the Black Arts Movement insisted that “the language [of the new black art] will be anybody's. But tightened by the poet's backbone”(qtd. in Pinkney, 20).

Wilson, for whom Baraka was such an inspiration as to define him one of the four B's that guided his artistic production (together with the Blues, Bearden and Borges), fully supported this notion and agreed that any serious artistic production, in order to write about the African American community, had to respect the way real people talk in everyday life and thus could not be written in standard English.

Wilson's position reflects his struggle to help the black man in the process of “find[ing] his own song” and in that of constructing his own identity, detached from the fact that “Here in America whites have a particular view of blacks” (Lyons, n.p.).

The element of social awareness that characterizes Baraka and Wilson's discourse about language is also shared by Geneva Smitherman who, in her study *Talking and Testifying*, stresses how important it was for the Black Consciousness Movement to “[...] destroy the ambivalence about black language and culture and replace the old pejorative associations with new positive ones” (qtd. in Cook, 79).

⁷ For more information about the New Negro Renaissance Era, please refer to the section concerning the development of African American theatre's dramatic theory.

She explained how language and culture are deeply interwoven, since “[...] an individual's language is intricately bound up with his or her sense of identity and group consciousness” (qtd. in Cook, 79), reaffirming once again that to deny the validity of black English means to deny the importance of the African American culture and identity.

The opening dialogue of *Fences*, which sees Troy and Bono discussing an amusing accident at work involving a stolen watermelon, provides a clear image of the kind of language employed in the play.

TROY: The nigger had a watermelon this big. Talking about... “What watermelon Mr. Rand?” I liked to fell out! “What watermelon Mr. Rand?” ... And it sitting there big as life.
 BONO: What did Mr. Rand say?
 TROY: Ain't said nothing. Figure if the nigger too dumb to know he carrying a watermelon, he wasn't gonna get much sense out of him.” (F. 8).

It is immediately clear that the language used by Troy to describe the events occurred at work is not the standard American English, but instead a dialect reflective of the way some members of the African American community talk, and recognized by linguists as Ebonics, or African American vernacular English.⁸

The use of slang, following Baraka's mandate of a black art whose language “will be anybody's but tightened by the poet's backbone”, does nothing to hide the deeply poetic soul of the play, as recognized by the same author:

Shannon: How has being a poet affected your success as a playwright?

Wilson: It's the bedrock of my playwrighting. Thinking as a poet, one thinks differently than one thinks as a playwright. The idea of metaphor is a very large idea in my plays and something that I find lacking in most contemporary plays (qtd. in Shannon 1994, 539).

Indeed, the extensive use of metaphors is a key aspect of *Fences* and as such represented one

8 In the words of John R. Rickford, professor of linguistics at Stanford University, “At its most literal level, Ebonics simply means ‘black speech’ (a blend of the words ebony ‘black’ and phonics ‘sounds’). The term was created in 1973 by a group of black scholars who disliked the negative connotations of terms like ‘Non standard Negro English’ that had been coined in the 1960s when the first modern large-scale linguistic studies of African American speech-communities began. Most linguists refer to the distinctive speech of African Americans as ‘Black English’ or African American English (AAE) or, if they want to emphasize that this doesn’t include the standard English usage of African Americans, as ‘African American Vernacular English’ (AAVE).”

of the most important elements to consider during the process of translation, particularly when faced with Troy's recounts of his mythical encounters with Death and the Devil.

As Shannon explains “Troy's eloquence places him squarely within the well-wrought oral tradition of his African ancestors. As he spins several vivid tales that emerge from his very active imagination, he keeps alive an oral tradition that spans the Atlantic Ocean and predates African slaves in America” (Shannon 2003, 106).

The stories that Troy narrates are not just the consequence of high fever or plain lies, but deeply complex narratives that place him squarely in the path of the African oral tradition and that allow him to express his view on life, his struggles against racial discrimination and the battles he fights everyday to survive in a world where he feels he's always in the batter's box.

After the loss of Alberta, Troy's confrontation with Death loses the comic element it possessed during the first act, and acquires a powerful epic feeling, very well observed by Kim Pereira, when she notices that “if a hero is one who goes into a battle that he may or may not win, Troy Maxson possesses in full measure that warrior spirit” (qtd. in Koprince, 356).

Indeed, Troy's warrior spirit is stressed by the detailed description of his wrestling with Death, which went on for three days and three nights.

In translating this important moment the priority was, for me, to respect this aspect and that was problematic because, while Wilson envisions Death as male, in Italian the word is female.

I felt that a proper translation of the word, especially in the context of a play set in the 1950s, would have distorted the meaning of the moment, and for that reason I chose to give to Troy's opponent the vestige of the Angel of Death, l' 'Angelo della Morte', as I tried to overcome the problem while maintaining the meaning of the TL text as close as possible to that of the SL one.

When Wilson admitted how in his early career he wasn't able to recognize the poetry in the

everyday language of black people, he was not only referring to the use of Vernacular English but also, as Smitherman notices, to a different way that the African American man has to process and express deep thoughts and feelings.

“Black English speakers will render their general, abstract observations about life, love, people in the form of a concrete narrative... They are not content to just sit back and rattle off the words to a story... If the story is in response to an actual comment or question in a real-life situation, the storyteller comes on with a dramatic narration” (qtd. in Cook, 80).

This aspect of cultural difference is particularly important in translating the moment during the first scene of the play in which Rose, after hearing another one of Troy's stories, tells Bono how “Troy be talking that stuff and half the time don't even know what he be talking about” (F. 18).

Troy, bothered by his wife's lack of faith in him, answers that Bono knows him better than that, to which Bono immediately replies: “That's right. I know you. I know you got some Uncle Remus in your blood. You got more stories than the devil got sinners” (F. 18).

The character of Uncle Remus appeared as the narrator of a collection of African American children stories written by author and journalist Joel Chandler Harris in 1881, and has become with time a very well known figure for the African American community.

Therefore Bono, instead of choosing an immaterial concept to praise Troy's talent (he could have just as easily complimented him of being a good storyteller), compares him to an actual - even if fictional - representative of the African American cultural history, thus exemplifying Smitherman's concept of concrete narrative.

This aspect became particularly important in the process of translation, since my interest wasn't only in converting these episodes in a way as to respect the dialect used in the SL text, but also in trying to be faithful to the “concrete narrative” employed.

The metaphor referring to Uncle Remus, for example, is problematic because it refers to a symbol of the African American cultural baggage to which Italians don't have access.

Consequently, translating it in a literal way would make no sense to the potential reader, who would need an external reference in order to obtain the meaning of the sentence.

In choosing to translate Uncle Remus using the word 'Cantastorie', I tried to follow what linguist Eugene Nida called 'Dynamic Equivalence,' in the sense that I decided to change the text, to lose the image of Uncle Remus in favor of a word that I felt expressed at best the cultural characteristics that Uncle Remus embodies for the African American community, but whose meaning was at the same time accessible to an Italian reader.

Among the multiple and various metaphors employed in *Fences* there is one, which I feel is the most complex and compelling, that comes from the title itself.

As analyzed before, the term 'fence' comes to represent different symbols in the play. From Troy's chase of the American Dream to his loneliness, from Rose's fear of losing her family to Cory's symbolic rite of passage to adult life, the 'fence' is both a symbol of union and separation.

In the translation process I thought particularly important to stress the contrast between the fence's connection to the American Dream, the idea of the United States as the land of opportunity, and the opposite concept, coined by Lloyd Richards, of 'Deprivation of possibility'; the idea, explained by Sandra Shannon in her work *Fences: A Reference Guide*, that Wilson's characters can "fight as much as they like, [but] forces over which they have no control have already predetermined the destiny of their lives" (Shannon 2003, 111).

This idea of a tragic destiny against which it is impossible to fight, symbolized for Shannon in *Fences* by Troy's denied career as a baseball player, contrasts with the perception in the collective mind of the 'fence' as a symbol of a quiet and happy life, which is instead constantly denied to the African American community.

Because of this opposition and the various contradictory ideas of inclusion/exclusion that the 'fence' comes to employ, the word borders on the verge of untranslatability.

It is indeed impossible to translate the word 'fence' with a word in Italian that could fully express the different meanings it embodies in the play.

Choosing the word 'Steccato', I tried to stress the contradiction between the perceived idea of the 'fence' as symbol of the American Dream, common in the American collective mind, and its appearance in the old and dirty yard of a poor black family.

Most of the metaphors used in *Fences* are connected to Troy's character. However, if we had to choose the most prominent ones, those which best express his struggle against life and the nature of his actions, they would be the ones involving baseball.

As I have already stated, baseball is not just a sport for Troy. It is the symbol of the oppression of white society on the African American community, but at the same time it's the language that Troy knows best and that he uses to express his ideas about life.

As Sandra Shannon recognizes, Troy's every act and every word derives from being denied his dream:

Playing the game of baseball is Troy Maxson's reason d'etre, yet because he is on in years when access to the major-league game is finally granted to African Americans, he is denied the privileges of any such access. He must watch from the sidelines while Jackie Robinson and other younger African Americans talents - perhaps not quite as good as he - play the game. From the margins then, Troy is limited to using his verbal gifts to brag about his batting potential and to rejuvenate, to some extent, his severely deflated masculine ego (Shannon 2003, 111).

There is a very clear cultural barrier, another form of untranslatability, that complicates the process of translation in this case.

It is evident that the way Wilson employs baseball in the play works essentially because of the shared knowledge that the American audience possesses of the sport and the way it has been elevated to a national myth.

As already stated, baseball's mythic nature is clear in the collective American mind which regards it, in the words of John Thorn, as "The great repository of national ideas, the symbol of all that is good in American life" (qtd. in Koprince, 349).

When faced with translating this aspect of the play, I immediately realized that the most pressing problem laid in how to properly transfer the meaning of the SL text to an Italian reader for whom only a basic knowledge of the sport is assumed, and who would not fully understand its mythical nature for the Americans.

Unfortunately I found no easy solution to the problem: the dialogues needed to be respected as much as possible in order to convey the complex and often contradictory feelings that Troy expresses through them.

What I tried to do was to elaborate a sufficient apparatus of notes in order to explain - outside the text - exactly what the terminology used in the play meant.

For example, when Troy proclaims that Death is just a “fastball on the outside corner” (F. 15), I found it necessary to add how that kind of ball is considered generally easy to catch, thus making Troy's attitude of defiance towards it clearer.

A role similar to that of baseball is taken in *Fences* by music. The Blues stands for the African American community as the symbol of their cultural heritage and it is particularly important for Troy, who is only able to express his most profound feelings and fears through it.

The music is, in Wilson's opinion, deeply intertwined with the black man's identity, in the sense that “The blues and music have always been at the forefront in the development of the character and consciousness of black America. [They represent] the people's self-definition, in essence their self-determination” (in Shannon 1994, 541).

In the play the Blues is represented by the song “Old Blue” that Troy sings multiple times. As already stated, songs are used by Troy to express feelings of intense satisfaction, as it happens when Troy tells Rose that he's been promoted to the position of truck driver, or feelings of intense loneliness, as when he's sitting alone on the steps of his house and realizes that his relationship with both his wife and best friend has been irrevocably compromised by his actions.

However, it is during the last scene of the play that the song best expresses its connection to the African American heritage.

As we hear Cory singing with Raynell, and the song changes Cory's mind about going to his father's funeral, we can witness the boy's acceptance of his past and his coming to terms with his father's legacy.

Wilson very well explained how important it is for anyone, in order to grow and construct their own identity, to accept their past because it is only in the knowledge transmitted by earlier generations that the black man can find the tools necessary to “find his own song.”

First of all, we are like our parents. The things we are taught early in life, how to respond to the world, our sense of morality - everything, we get from them. Now you can take that legacy and do with it anything you want to do. It's in your hands. Cory is Troy's son. How can he be Troy's son without sharing Troy's values? I was trying to get at why Troy made the choices he made, how they have influenced his values and how he attempts to pass those along to his son. Each generation gives the succeeding generation what they think they need. One question in the play is: 'Are the tools we are given sufficient to compete in a world that is different from the one our parents knew?' I think they are - it's just that we have to do different things with the tools. That's all Troy has to give (in Shannon 2003, 106).

The song, which comes from Troy's childhood in the South, expresses a deep feeling of companionship and loyalty and shares an important light on the sense of duty that Troy displayed towards his family, a sense of duty that Cory certainly recognized.

This is the aspect that I tried to stress during the translation. For example when the song sings “Grabbed that possum and put it in a sack/Blue stayed there until I got back,” I tried to stress the loyalty of the dog towards his master, choosing to translate it as “Ho messo l'opossum nella sacca mia/ Blue mi ha aspettato senza andar via,” maintaining that way the rhyme between the two lines.

I have attempted to solve the different problematic situations that I encountered during the translation of *Fences* by using different strategies, at times through very subtle alterations of the text, other times by employing external explanations that attempted to overcome cultural or syntactical problems.

My hope is that I have been able to do justice to one of the most highly praised dramas of the 20th century, able to inspire “[...] debate, but also ideas about the human condition. The play invites a level of understanding that surpasses the particular experiences of the Maxson family and goes on to convey a kind of earthy wisdom for both the individual and the individual as a link in a family structure” (Shannon 2003, 114).

Fences: An Essay in Translation

PERSONAGGI:

TROY MAXSON

JIM BONO, il migliore amico di Troy.

ROSE, la moglie di Troy.

LYONS, il figlio maggiore di Troy nato da un precedente matrimonio.

GABRIEL, il fratello di Troy.

CORY, il figlio di Troy e Rose.

RAYNELL, la figlia di Troy.

ATTO I
Scena I

La scena si svolge nel cortile che circonda l'unica entrata alla casa della famiglia Maxson, un vecchio edificio di mattoni a due piani, situato alla fine di un vicolo nella periferia di una grande città.

Alla casa si accede attraverso due o tre gradini che portano a un portico di legno, disperatamente bisognoso di una mano di vernice.

Il portico, che si estende lungo l'intera facciata, è un'aggiunta relativamente recente e che stona con il resto. È un portico robusto, con il tetto piatto. Una o due sedie di poco pregio si trovano a un'estremità, lì dove si apre la finestra della cucina. Una vecchia ghiacciaia rimane a silenziosa guardia all'estremità opposta.

Il piccolo cortile sterrato è in parte delimitato da uno steccato, tranne che nell'ultima scena. Della legna accatastata, un cavalletto dove segarla e altri strumenti per la costruzione dello steccato sono posti di lato. Dalla parte opposta c'è un albero da cui pende una palla fatta di stracci. Appoggiata all'albero si trova una mazza. Due fusti per carburante fungono da porta rifiuti e sono collocati vicino alla casa sulla destra, a completare la scena.

È il 1957. TROY e BONO entrano nel cortile impegnati in una conversazione. TROY ha cinquantatré anni. Ha una corporatura massiccia e mani grosse e robuste; ed è proprio con questa sua stazza che egli vuole misurarsi e venire a patti. Assieme al colore della pelle, la sua corporatura influenza il suo modo di pensare e le scelte che ha fatto nella vita. Dei due uomini BONO è chiaramente il gregario. La sua dedizione a questa amicizia che dura da più di trent'anni è radicata nell'ammirazione per l'onestà di TROY, per la sua capacità di lavorare duramente e per la sua forza, che BONO cerca continuamente di emulare.

È Venerdì sera, giorno di paga, la sera in cui ogni settimana i due uomini si concedono abitualmente qualche ora di chiacchiere e qualche bicchiere. TROY è solitamente il più loquace, risultando a volte rozzo o addirittura volgare, ma è

anche in grado di elevarsi a espressioni di grande profondità. Gli uomini hanno con loro dei recipienti di latta per il pranzo e indossano o tengono in mano dei grembiuli di iuta, o sono in ogni caso vestiti con abiti adeguati al loro lavoro di spazzini.

BONO: Troy, finiscila con questa bugia!

TROY: Non è una bugia! Quel negro¹ aveva un cocomero grande così (indica la misura con le mani.) E lui... “Che cocomero Sig. Rand?” Mi stavo scompisciando dalle risate. “Che cocomero Sig. Rand?” ...e ce l'aveva lì grande come una casa².

BONO: E il Sig. Rand che ha detto?

TROY: Niente non ha detto. Avrà pensato che se quel negro era così stupido da non sapere che si stava portando via un cocomero, non ci cavava un ragno dal buco. E quell'altro che intanto cercava di nascondere il cocomero sotto il cappotto... preoccupato che qualche bianco lo vedesse che se lo portava via.

BONO: Io la penso come te... non ho tempo per quel tipo di persone.

TROY: Dimmi un po', quel tipo si è arrabbiato che è venuto quello del sindacato a parlare con il Sig. Rand?

BONO: È venuto da me e continuava: “Maxson ci farà licenziare tutti!” Gli ho risposto di togliersi dai piedi con quelle storie. Se ne è andato dicendo che eri un piantagrane. Che dice il Sig. Rand?

TROY: Niente non dice. Mi ha detto di presentarmi giù all'ufficio del commissario venerdì prossimo. Che mi hanno chiamato per parlarmi.

1 l'uso dei termini “Nigger” e “Negro” nell'originale denota, secondo Troy, l'appartenenza o meno di una tale persona a quella che egli percepisce come la sua comunità. Il termine “Nigger” viene utilizzato da Troy per indicare quelle persone di sesso maschile che fanno parte della sua comunità o della sua famiglia, come ad esempio Bono, Lyons o Cory, ma anche per alcuni compagni di lavoro o persone che abitano nel quartiere. Il termine “Negro” viene invece utilizzato in un contesto puramente razziale, per indicare una persona nera rispetto ad una persona bianca. (Un esempio si troverà più avanti nell'accusa di Troy verso un vicino, proprietario di un ristorante, di trattare meglio i clienti bianchi rispetto a quelli neri). Nella traduzione ho cercato di seguire il più possibile la logica che ha ispirato Wilson nella scelta di questi termini: “nigger”, vocabolo decisamente offensivo, è stato reclamato dalla comunità Afro-Americana, che ne ha modificato il significato, facendolo proprio. Allo stesso modo ho scelto di utilizzare la parola “negro”, normalmente percepita come molto offensiva, ma a cui Troy conferisce, riappropriandosene, un nuovo significato.

2 Nell'originale “Big as life.” Nel processo di traduzione la priorità era per me trasmettere l'abitudine di Troy ad esprimersi attraverso l'uso di metafore e modi di dire. Per questo motivo, rispetto ad una traduzione letterale, ho preferito ricorrere ad un modo di dire italiano che rendesse, ritenendo fedele al registro colloquiale dell'opera, lo stesso concetto.

BONO: Beh, se hai compilato il modulo di reclamo non possono licenziarti. Almeno così diceva uno dei bianchi.

TROY: Non sono preoccupato che mi licenzino. Che fanno, mi licenziano perché ho fatto una domanda? Solo quello ho fatto. Sono andato dal Sig. Rand e gli ho chiesto, “Perché? Mi spiega perché³ ha messo tutti i bianchi a guidare i furgoni e tutti i neri a raccogliere la spazzatura?” Gli ho detto, “Che c'è, io non conto niente? Lei pensa che solo i bianchi abbiano abbastanza cervello per guidare i furgoni, ma non è mica una scienza! Cristo, chiunque può guidare un furgone. Perché ha messo tutti i bianchi dietro il volante e tutti i neri a raccogliere la spazzatura?” Lui mi fa “Vatti a lamentare con il sindacato.” Beh, per Dio⁴, è quello che ho fatto! E adesso se ne vengono fuori con questa valanga di bugie.

BONO: Gliel'ho detto io a Brownie. Se qualcuno viene a fare domande digli semplicemente la verità! Non sono altro che fandonie che ti hanno scaricato addosso perché hai compilato il reclamo.

TROY: Brownie non capisce niente. Tutto quello che voglio è che cambino la spartizione del lavoro. Che diano a tutti la possibilità di guidare i furgoni. Brownie non lo capisce. Non ci arriva.

BONO: Pensi che se la stia facendo con quella tipa là, su da Taylor... quell'Alberta?

TROY: Penso che se la stia facendo tanto quanto ce la stiamo facendo io e te. Cioè per niente.

BONO: Ah sí, eh? Pensavo che a te andasse un po' meglio che a me. E non ti dico come va a me.

TROY: Ehi, negro senti... io ti conosco. Se ti fossi anche solo avvicinato a quella tipa venti minuti dopo saresti già in cerca di qualcuno a cui dirlo. E il primo a cui verresti a spifferarlo... con cui ti verresti a vantare... sarei io.

BONO: Non dico quello. Dico che ti vedo come la guardi.

TROY: Io le guardo tutte le donne. Non me ne scappa una. Che nessuno osi mai dire che Troy Maxson non guarda le donne.

BONO: Hai fatto ben più che guardarla. Le hai anche offerto un

3 l'aggiunta di “Mi spiega” a inizio frase contribuisce a rendere il registro colloquiale della conversazione e ad esprimere la frustrazione di Troy in modo più naturale rispetto ad una traduzione letterale.

4 Nell'originale “Hell, that's what I did!” Il termine “Hell” è stato sostituito con “Per Dio”, in quanto in Italiano l'enfasi viene resa in modo diverso.

bicchiere o due.

TROY: Cristo Santo, sí che le ho offerto un bicchiere. Che c'entra? Ne ho offerto uno anche a te. Che c'è di male che le ho offerto un bicchiere? Volevo solo essere gentile.

BONO: Va bene offrirle un bicchiere. Quello sí è essere gentili. Ma quando cominci a offrirgliene due o tre, quello è averla puntata.

TROY: Oh senti, da quando mi conosci mi hai mai visto correre dietro a una donna?

BONO: Certo che sí! Dal primo momento che ti ho incontrato! O ti sei dimenticato che già ci conoscevamo quando...

TROY: No, intendo da quando ho sposato Rose.

BONO: Oh no, non da quando hai sposato Rose. No, questo è vero.

TROY: Ecco, caso chiuso.

BONO: Però ti ho visto che giravi intorno a casa di Alberta. Saresti dovuto essere da Taylor e invece ti ho visto che ti aggiravi da quelle parti.

TROY: Che fai, adesso controlli anche dove vado? Io non controllo te.

BONO: Ti ho beccato da quelle parti più di una volta.

TROY: E che diavolo, puoi beccarmi a camminare dovunque! Non vuol dire niente perché mi hai visto in giro da quelle parti.

BONO: Da dove viene comunque? Un bel giorno è semplicemente apparsa dal nulla, quella.

TROY: Tallahassee. Ti basta guardarla per capire che è una di quelle ragazzone della Florida. Hanno proprio delle gran belle donne laggiù. Le tirano su proprio bene. Ha un qualcosa di indiano. La maggior parte dei neri laggiù in Florida hanno qualcosa di indiano.

BONO: Mah, non so se mi sa di indiano. Ma di sicuro è bella e in salute. Quella donna porta delle calze belle grandi. Ha di quelle gambe e di quei bei fianchi, grandi come il Mississippi.

TROY: Le gambe non contano. Non ci fai niente se non toglierle

di mezzo. Ma quei fianchi sí che ammortizzano la corsa!⁵

BONO: Troy, parli a vanvera.

TROY: Ma è vero! È come correre con montate delle Goodyears.

ROSE entra in scena dalla casa. È più giovane di TROY di dieci anni e ha una devozione per lui che nasce dalla consapevolezza di che cosa sarebbe stata la sua vita senza la presenza del marito: una successione di uomini violenti e i loro figli, le feste e la strada, la Chiesa, o una vita di solitudine, dolore e frustrazione. Considera TROY un uomo dallo spirito profondo e illuminante e preferisce ignorare o perdonare quei pochi difetti che di lui riesce a riconoscere.

Nonostante non prenda parte alle bevute, la presenza di ROSE è parte integrante del rituale del venerdì sera. Ella passa continuamente dalla veranda alla cucina, dove sta nel frattempo preparando la cena.

ROSE: Che fate tutti e due qua fuori?

TROY: Che ti importa di cosa facciamo? Senti bella⁶ lasciaci in pace, questi sono discorsi da uomini.

ROSE: Ma che vuoi che mi importi di cosa state parlando?
Bono, rimani a cena?

BONO: Ti ringrazio Rose, ma no. Lucille sta preparando una bella pentola di piedini di maiale.

TROY: Piedini di maiale! Diavolo, ci vengo anche io a casa con te! Potrei anche rimanere a dormire per dei piedini di maiale. Rose, hai qualcosa di meglio dei piedini di maiale in cucina?

ROSE: Sto preparando il pollo. Per cena c'è pollo con le verdure.

TROY: Beh, tornatene in cucina e lascia che io e Bono finiamo la nostra chiacchierata. Questi sono discorsi da uomini. Ho pronta una bella chiacchierata anche per te dopo. Sai di cosa parlo. Vai, vai a farti bella.

5 Nell'originale "...but them hips cushion the ride!" La metafora utilizzata rimanda chiaramente all'ambiente automobilistico, visto anche il riferimento, due righe dopo, ai pneumatici Goodyears, molto famosi negli U.S.A. come in Europa. Pertanto ho deciso di utilizzare nella traduzione termini quali "ammortizzare" e "corsa" che rimandassero esplicitamente alle automobili.

6 Nell'originale il termine usato spesso da Troy per rivolgersi alla moglie è "Woman." Ho preferito sostituirlo, in questa scena, con il termine "bella" per sottolineare inanzitutto la dominazione maschilista esercitata da Troy su Rose, ma anche l'atmosfera sessuale che definisce il loro rapporto.

ROSE: Troy Maxson, non cominciare!

TROY: (La abbraccia) Eddai bella... dai vieni qua. Vedi Bono... prima di incontrarla pensavo sempre “Prepara il cavallo, sella il destriero, per la mia donna devo trovare il sentiero. Di qua e di là ho cercato, a nord e a sud ho guardato, poi ho trovato Rose e non me ne sono più staccato”⁷. No davvero, l'ho incontrata e le ho detto - te lo giuro - le ho detto: “Tesoro, io non voglio sposarti, voglio soltanto essere il tuo uomo.” E lei mi ha risposto... digli cosa mi hai risposto, Rose.

ROSE: Gli ho risposto che se lui non era tipo da matrimonio che si togliesse di mezzo e non coprisse la vista a quelli che volevano trovarmi.

TROY: Così mi ha detto! “Negro, mi stai tra i piedi, mi togli dalla visuale! Togliti di mezzo, che sono qui per trovarmi un marito.” Ci ho pensato qualche giorno. Poi sono tornato indietro e...

ROSE: Col cavolo qualche giorno. Sei tornato la sera stessa...

TROY: Sono tornato indietro e le ho detto... “D'accordo tesoro... ma ti avverto che mi comprerò un bel galletto e lo metterò in cortile... così se vede un estraneo entrare inizia a schiamazzare e a sbattere le ali...” Capisci Bono, all'entrata principale ci stavo attento io... era la porta sul retro che mi preoccupava.

ROSE: Troy, non dire queste cose. Dice solo fesserie.

TROY: Il problema è che quando ci siamo sposati... lascia stare il galletto... non avevamo neanche un cortile!

BONO: Ti capisco. Io e Lucille stavamo in quel posto su Logan Street. Avevamo due stanze e la baracca con il gabinetto sul retro. Non è che mi dava fastidio che avevamo il gabinetto fuori, ma quando quel vento maledetto in inverno ci soffiava dentro... quello era il problema! Ancora adesso mi chiedo chi me l'ha fatto fare di rimanere sei lunghi anni in quel diavolo di posto. Ma vedi il problema è che non pensavo di poter avere di meglio. Pensavo che solo i bianchi potessero avere il bagno in casa e tutto il resto.

ROSE: Il problema è che ci sono un sacco di persone che non credono di poter avere di meglio di quello che hanno adesso. Sono cose che si devono imparare sulla propria pelle. Guarda

⁷ Nell'originale “Hitch up my pony, saddle up my mare... there is a woman out there for me somewhere. I looked here. I looked there. Saw Rose and latched to her.” La divertente canzoncina, simbolo dell'esuberanza di Troy, è stata mantenuta attraverso l'uso delle rime.

quanti ce ne sono che vanno ancora a fare la spesa da Bella.

TROY: Non c'è niente di male a fare la spesa da Bella. La roba è fresca.

ROSE: Non sto parlando se la roba è fresca o no. Sto parlando di quanto la fa pagare. Costa almeno dieci centesimi in più che all'A&P.

TROY: l'A&P non ha mai fatto niente per me. Io vado a spendere i miei soldi dove mi trattano bene. Per esempio, so che se vado da Bella e le dico "Ho bisogno di un pezzo di pane, ti pago venerdì" lei me lo dà. Che senso ha che quando ho soldi da spendere li vado a spendere da un' altra parte e lascio perdere una persona che mi ha sempre trattato bene? Non è così che insegna la Bibbia.

ROSE: Non stiamo parlando di cosa c'è scritto nella Bibbia. Che senso ha comprare la roba dove costa di più?

TROY: Tu vai a fare la spesa dove vuoi. Io vado a spendere i miei soldi dalle persone che sono state gentili con me.

ROSE: Beh, sto solo dicendo che secondo me non è giusto che faccia pagare troppo la roba.

BONO: Comunque sentite... io devo andare o Lucille mi farà passare le pene dell'inferno.

TROY: Dove te ne vuoi andare negro? Non abbiamo neanche finito questa bottiglia. Muoviti e vieni a fare l'ultimo sorso.

BONO: Oh, certo che la finisco la bottiglia... se la molli un attimo.

TROY: (Gli passa la bottiglia) l'unica cosa di buono che ho da dire sull'A&P è che sono contento che Cory si sia trovato un lavoretto là, così può pagarsi la divisa della scuola e le sue cose. Con Gabe che se ne è andato dobbiamo tirare un po' la cinghia. Adesso che si è trovato un lavoro può cominciare a badare a se stesso.

ROSE: Cory è riuscito a farsi reclutare da una squadra di football del college.

TROY: Ho già parlato con il ragazzo di questa storia del football. I bianchi non lo lasceranno mai arrivare da nessuna parte. Gliel'ho detto, la prima volta che è venuto fuori con questa storia. E adesso mi vieni a dire che si è andato a mettere ancora di più nei casini senza dirmi niente? Dovrebbe muoversi e

andare a farsi insegnare come riparare una macchina o qualcos'altro con cui si potrà costruire un futuro.

ROSE: Non si sta parlando di fare carriera nel football. È solo quello che fanno tutti i ragazzi a scuola. Manderanno un reclutatore a parlare con te. Vedrai che anche lui ti dirà che non è per la vita. È un onore essere reclutati.

TROY: Non lo porterà da nessuna parte. Giusto Bono?

BONO: Se ti assomiglia nello sport di sicuro non andrà male. Conosco solo due uomini che sapevano giocare a baseball bene come te ed erano Babe Ruth e Josh Gibson. Loro sono gli unici due che hanno fatto più fuori campo di te.

TROY: E che cosa ci ho guadagnato, eh? Neanche un vaso dove pisciare o una finestra da cui lanciarla fuori.

ROSE: Le cose sono diverse rispetto a quando giocavi tu a baseball Troy. Quello era prima della guerra. I tempi sono cambiati.

TROY: E come diavolo ti sembra che siano cambiati?

ROSE: Adesso ci sono un sacco di ragazzi neri che giocano a football e a baseball.

BONO: Hai ragione, Rose. Troy, i tempi sono cambiati. Tu sei solo arrivato troppo presto.

TROY: Cristo⁸, non ci sarebbe mai dovuto essere nessun troppo presto! Prendi quel tipo ad esempio... come si chiama il tipo che avevano messo a giocare come esterno destro per gli Yankees? Hai presente di chi parlo Bono. Quello che giocava come esterno destro per gli yankees.

BONO: Selkirk?

TROY: Selkirk! Proprio lui! Quello ha fatto 269 battute, capisci? 269. Mi spieghi che senso ha? Io ne ho fatte 432 con 37 fuori campo! E lui giocava esterno destro per gli Yankees! Ho incontrato la figlia di Josh Gibson ieri. Se ne andava in giro per la strada con le scarpe bucate. Scommetto che la figlia di Selkirk non se ne va mica in giro con le scarpe bucate! Ci scommetto!

ROSE: Adesso ci sono un sacco di giocatori neri. Jackie Robinson è stato il primo. Gli altri hanno dovuto aspettare lui.

8 Nell'originale "There ought not never been no time called too early!" L'invocazione "Cristo!" è stata introdotta per rendere l'idea di forte indignazione che nell'originale è data tramite le ripetute forme negative.

TROY: Ho visto un centinaio di negri giocare meglio di Jackie Robinson. Cristo, so di un mucchio di squadre in cui Jackie Robinson non è neanche riuscito a entrare! Cosa parli di Jackie Robinson. Jackie Robinson non era nessuno. Io sto dicendo che se a quei tempi sapevi giocare bene a baseball avrebbero dovuto lasciartelo fare. Non importa di che colore eri. Non dirmi che sono arrivato troppo presto... Se sapevi giocare dovevano lasciarti giocare. (Troy beve un lungo sorso dalla bottiglia).

ROSE: Finirai per ucciderti così. Non c'è bisogno di bere in questo modo.

TROY: Morire non è niente. L'ho visto io, l'Angelo della Morte⁹. Ci ho fatto pure a botte. Non parlarmi di morire. La morte non è altro che una palla veloce sull'angolo esterno del piatto, niente di più¹⁰. E lo sai cosa ci faccio io con quelle! Dimmi Bono... sto dicendo una bugia? Quando ti arriva una di quelle palle veloci, ad altezza vita, proprio sull'angolo esterno del piatto dove la puoi colpire con il centro della mazza... e diavolo, puoi pure dirle addio! Dimmi, sto dicendo una bugia?

BONO: Nah, è la verità. Te l'ho visto fare.

TROY: Se sto mentendo... sto dicendo una bugia lunga 140 metri! (Pausa) Ecco cos'è la morte per me. Solo una palla veloce sull'angolo esterno del piatto.

ROSE: Non capisco perché continui a tirare fuori questi discorsi sulla morte.

TROY: Non c'è niente di male a parlare della morte. Fa parte della vita. Tutti muoiono. Tu morirai, io morirò. Anche Bono morirà. Cristo, prima o poi moriremo tutti.

ROSE: Ma non vuol dire che devi continuare a parlarne. Non mi piace che continui a tirarla in ballo.

TROY: Sei tu che hai tirato fuori il discorso. Io e Bono stavamo parlando di baseball, sei stata tu che hai detto che mi sarei ammazzato con il bere. Giusto Bono? Lo sai che non bevo mai tranne una sera a settimana. Il venerdì. Vado avanti a bere finché so di poterlo reggere, poi smetto. Lascio stare. Quindi non preoccuparti che io muoia perché bevo troppo. Perché io non ho paura di morire. L'ho visto, l'Angelo della Morte. Ci ho pure fatto a botte. Vedi Bono... un giorno ho alzato gli occhi e l'Angelo della Morte stava venendo dritto verso di me. Come fanno i

9 Nell'originale Troy parla della morte, anziché dell'Angelo della Morte. Ma visto che in Italiano la parola Morte è femminile, mentre Troy nel suo racconto si riferisce chiaramente ad un personaggio maschile, ho deciso di sostituire il termine con "Angelo della Morte".

10 Nel baseball questa viene generalmente considerata una delle palle più facili da colpire. Quindi secondo Troy la morte non è un nemico invincibile, ma al contrario un avversario facile da battere.

soldati durante le parate! l'esercito della Morte stava marciando dritto verso di me. Era verso la metà di luglio del '41. Mi ricordo che in un secondo è diventato freddo come fosse inverno. Era come se l'Angelo della Morte in persona mi avesse messo una mano sulla spalla. Mi ha toccato proprio come io sto toccando te. Sono diventato freddo come il ghiaccio e l'Angelo della Morte se ne stava lì davanti a me e mi sorrideva.

ROSE: Troy, perché non la finisci con questa storia.

TROY: Io gli faccio... Cosa vuoi Sig. Angelo della Morte? Stavi aspettando me? Sei arrivato qua con tutta la tua armata per portarmi via? l'ho guardato dritto negli occhi. Non avevo mica paura. Ero pronto a combattere. Proprio come sono pronto a combattere adesso, eh! La Bibbia dice di stare sempre in guardia. Ecco perché non mi ubriaco più di tanto. Devo stare in guardia.

ROSE: Troy era stato ricoverato al Mercy Hospital. Ti ricordi no, che aveva preso la polmonite? Se ne stava là disteso, con una febbre da cavallo, a dire scemenze.

TROY: l'Angelo della Morte se ne stava lì a guardarmi... con la falce in mano. Alla fine mi fa: "Vuoi che ti lasci un altro anno?" Proprio così: "vuoi che ti lasci un altro anno?" E io gli faccio "Diavolo no! Facciamo i conti adesso!" Quando ho detto così ha fatto come un passo indietro e tutto il freddo che avevo in corpo è sparito. Mi sono abbassato a prendere la falce e l'ho lanciata il più distante possibile e io e lui abbiamo iniziato a fare la lotta. Abbiamo fatto a botte per tre giorni e tre notti. Non so dove ho trovato la forza. Ogni volta che sembrava che stesse per avere la meglio mi guardavo dentro e da qualche parte riuscivo a trovare le energie per respingerlo.

ROSE: Ogni volta che Troy racconta questa storia trova cose nuove da aggiungerci. È sempre diversa.

TROY: Non sto raccontando nessuna storia. Sto solo dicendo come sono andate le cose. Ho lottato con l'Angelo della Morte per tre giorni e tre notti e sono ancora qua a raccontartelo. (Pausa). Dove ero rimasto... Alla fine della terza notte eravamo così sfiniti che riuscivamo a malapena a muoverci, e l'Angelo della Morte di colpo si alza e si infila la veste. Aveva una di quelle vesti bianche con il cappuccio a cono. Si infila la veste e si mette a cercare la sua falce. Mi dice "Tornerò." Solo questo. "Tornerò." Gli ho risposto "Sì ma... prima devi trovarmi però!" Non sono mica scemo. Di sicuro non sarò io che andrò a cercarlo. Con la morte non si scherza. E lo so che prima o poi mi troverà... che dovrò unirmi al suo esercito... alla sua armata. Ma finché mi mantengo forte e mi guardo intorno... e sto di

guardia... dovrà lavorare sodo per trovarmi. Non me ne andrò senza lottare.

BONO: Beh ascolta...visto che devi tenere alta la guardia dammi qua quella bottiglia.

TROY: Ah, non avrei dovuto raccontarti quella parte. Quella avrei dovuto lasciarla fuori.

ROSE: Troy non fa altro che raccontare storie e la metà del tempo non sa neanche di cosa sta parlando.

TROY: Bono mi conosce e sa la verità.

BONO: È vero, ti conosco e lo so che hai uno spirito da cantastorie tu¹¹. Hai più storie in testa tu che il diavolo ha peccatori all'inferno.

TROY: Oh beh! Ho visto anche lui sai! Ci ho fatto una bella chiacchierata.

ROSE: Troy, nessuno ha voglia di sentire le tue storie.

LYONS entra in cortile dalla strada. Ha trentaquattro anni ed è figlio di TROY da un precedente matrimonio. Ha il pizzetto, indossa un giubbotto sportivo e una camicia bianca, senza cravatta e chiusa sul collo. Nonostante si definisca un musicista, è in realtà più attaccato al ruolo e all'idea di essere un musicista piuttosto che alla pratica della musica. È venuto a chiedere soldi a TROY e anche se sa che alla fine otterrà il denaro, lo preoccupa fino a che punto il padre giudicherà con disprezzo il suo stile di vita.

LYONS: Hey papà.

TROY: Cosa vuoi con quel "Hey papà?"

LYONS: Come va Rose? (Le da un bacio sulla guancia) Sig. Bono, come va?

BONO: Ciao Lyons... come vanno le cose?

TROY: Gli devono andare bene visto che settimana scorsa non si è fatto vedere.

ROSE: Troy, lascia in pace tuo figlio. È venuto a trovarti e tu lo

11 Nell'originale "I know you got some Uncle Remus in your blood." Uncle Remus è un personaggio creato a fine '800 dal giornalista Joel Chandler Harris, che si ispirò per i suoi libri ad una serie di favole tramandate di generazione in generazione dagli schiavi delle piantagioni del sud degli Stati Uniti. Uncle Remus il cantastorie divenne una figura molto popolare nella cultura Afro-Americana e per questo ho deciso di tradurlo con il termine "cantastorie", di modo da rendere il commento di Bono in maniera immediata.

attacchi con tutte queste stupidaggini.

TROY: Non gli sto mica dando fastidio. (Gli offre la bottiglia)
Tieni... bevi un sorso. Noi due ci capiamo. Io so perché viene a trovarmi e lui sa che lo so.

LYONS: Eddai papà... sono solo passato a farti un saluto... a vedere come stai.

TROY: Non sei passato ieri.

ROSE: Rimani a cena, Lyons? Ho del pollo nel forno.

LYONS: No Rose, grazie. Ero qua in giro così ho pensato di fermarmi un minuto.

TROY: Ci credo che eri qua in giro, negro. Ci credo eccome. Eri qua in giro perché è giorno di paga.

LYONS: Beh, visto che hai tirato fuori l'argomento... mi servirebbe che mi prestassi dieci dollari.

TROY: Che sia maledetto! Devo morire, andare all'inferno e vincere una partita a black jack con il diavolo prima di prestarti dieci dollari.

BONO: Ecco, a me quello interessa... la tua chiacchierata con il diavolo.

LYONS: Cosa? Hai visto il diavolo? Sei troppo forte papà.

TROY: Sì che l'ho visto. E ci ho anche parlato.

ROSE: Non hai visto nessun diavolo. Te l'ho detto e ripetuto mille volte che quel tipo non aveva niente a che fare con il diavolo. Ogni volta che non capisci qualcosa tiri in mezzo il diavolo.

TROY: Senti qua Bono... ero andato da Hertzberger per dei mobili perché alla radio dicevano che ti dava tre stanze complete con 298 dollari. Così dicevano alla radio. "Tre stanze.. 298 dollari." Ci avevano fatto pure una canzoncina sopra. Ci vado e il tipo mi dice che non si fa credito. Ti rendi conto? Lavoro tutti i giorni e non posso neanche avere un prestito. Avevo una casa ma niente da metterci dentro. Cory non aveva neanche un letto. Dormiva sopra una pila di stracci sul pavimento. Mi spacco la schiena tutti i giorni e non posso avere neanche due mobili a credito. Torno indietro - te lo può dire anche Rose - infuriato come una bestia. Mi siedo e inizio a spaccarmi il cervello per trovare una soluzione. Bussano alla porta. Vivevo qua da

nemmeno tre giorni, non conoscevo nessuno, chi cavolo poteva essere? Apro la porta... e il diavolo in persona se ne stava lì davanti a me, grande come una casa. Un tizio bianco... con un bel vestito e tutto il resto. Se ne sta lì davanti a me con una cartellina in mano. Mi guarda e mi fa: "A quanto ho capito ti servono dei mobili e nessuno ti fa credito." Stavo per fare un colpo. Mi fa: "Ti farò tutto il credito che ti serve ma mi devi pagare gli interessi." Gli ho risposto: "Fammi credito per tre stanze e ti pago quanti interessi vuoi." Il giorno dopo un furgone si ferma davanti casa e tre uomini iniziano a tirare fuori i mobili per le tre stanze. Il tipo che guidava il furgone tira fuori un libretto e mi dice che all'inizio di ogni mese devo mandare dieci dollari all'indirizzo scritto sul libretto e non avrò nessun problema. Mi fa che se salto un pagamento il diavolo tornerà indietro e saranno guai. Questo era quindici anni fa. Ancora adesso all'inizio di ogni mese gli spedisco i suoi dieci dollari, te lo può dire anche Rose.

ROSE: Ti dico che è una balla, ti dico.

TROY: Non l'ho mai più visto quel tipo. Ora dimmi tu chi altro poteva essere se non il diavolo? Certo, non ho venduto la mia anima o qualcosa di simile. Figurati, non avrei mai fatto un patto del genere. Ho avuto i miei mobili e pago i miei dieci dollari ogni mese puntuale come un orologio svizzero.

BONO: Da quant'è che hai detto che li stai pagando questi dieci dollari?

TROY: Quindici anni!

BONO: Miseria e non hai ancora finito di pagare? Quanto ti ha accollato di interessi?

TROY: Ma certo che ho finito di pagare! Ormai li avrò ripagati dieci volte quei mobili. La verità è che ho paura di smettere di pagare.

ROSE: Troy sta raccontando un sacco di palle. Abbiamo avuto quei mobili dal Sig. Glikman. Non sta pagando dieci dollari al mese a nessuno.

TROY: Eddai, bella. Bono sa che non sono così scemo.

LYONS: Stavo proprio per dire... io so dove si possono fare buoni affari.

TROY: Senti qua... a me non interessa se era il diavolo o no. Non mi interessa se è il diavolo a farmi credito. l'importante è che qualcuno lo faccia.

ROSE: Beh dovrebbe importarti invece. Te ne vai in giro a raccontare di aver fatto affari con il diavolo... ma è Dio quello a cui dovrai rispondere. È davanti a lui che dovrai presentarti il giorno del giudizio.

LYONS: Sì beh... senti papà prestami quei dieci dollari. Te li ridarò. Bonnie ha trovato lavoro in ospedale.

TROY: Che ti dicevo, Bono? Le uniche volte in cui vedo questo negro è quando ha bisogno di qualcosa. Quelle sono le uniche volte in cui lo vedo.

LYONS: Eddai papà, Bono non ha voglia di stare ad ascoltare queste storie. Prestami dieci dollari. Ti ho detto che Bonnie sta lavorando.

TROY: Che cosa mi significa? "Bonnie sta lavorando." Non mi interessa se sta lavorando. Valli a chiedere a lei dieci dollari visto che sta lavorando. "Bonnie sta lavorando." Com'è che tu non stai lavorando?

LYONS: Eddai papà, lo sai che non riesco a trovare un lavoro decente. Dove vuoi che lo trovi un lavoro? Lo sai che non ci riesco a trovare lavoro.

TROY: Te l'ho detto che conosco della gente. Ti posso far assumere come spazzino se vuoi lavorare. Te l'ho detto anche l'ultima volta che sei venuto qua a chiedermi soldi.

LYONS: No papà... grazie ma non fa per me. Non voglio raccogliere la spazzatura di nessuno. Non fa per me dover timbrare il cartellino tutti i giorni.

TROY: Che c'è, pensi di essere troppo importante per raccogliere la spazzatura? Da dove ti credi che vengano i dieci dollari che mi hai chiesto? Secondo te dovrei spaccarmi la schiena tutto il giorno a tirare su spazzatura e dare i soldi a te perché non hai voglia di lavorare. Fai lo scansafatiche e poi ti chiedi perché tu non hai quello che ho io.

ROSE: In che ospedale lavora Bonnie? Il Mercy?

LYONS: Ha trovato lavoro da Passavant in lavanderia.

TROY: Già non mi rimane quasi niente così. Se ti do quei dieci dollari mi tocca mangiare fagioli per il resto della settimana. Neanche per sogno. Non ti darò dieci dollari.

LYONS: Non è vero che ti tocca mangiare fagioli. Non so

perché parli così.

TROY: Perché non mi avanzano soldi. Gabe si è trasferito dalla signorina Pearl e le deve pagare l'affitto quindi stiamo tirando la cinghia. Non mi posso permettere di darti soldi tutte le settimane.

LYONS: Non ti ho chiesto di darmi niente. Ti ho chiesto di prestarmi dieci dollari. So che ce li hai.

TROY: Sí che ce li ho. E lo sai perché ce li ho? Perché non vado a buttarli nel cesso andando a zonzo. Tu fai la bella vita... vuoi essere un musicista... te ne vai in giro per i locali e via dicendo... beh allora impara a badare a te stesso. Non mi vedrai mai a me andare in giro a chiedere roba alla gente. Sono stato troppi anni senza niente.

LYONS: Io e te siamo due persone diverse papà.

TROY: Io ho commesso i miei errori ma ho imparato a comportarmi. Tu stai ancora cercando di avere tutto gratis. La vita non ti deve un bel niente. Sei tu che devi guadagnarti quello che hai. Domandalo a Bono. Lui ti dirà che ho ragione.

LYONS: Tu hai il tuo modo di stare al mondo... io ho il mio. L'unica cosa che mi importa è la musica.

TROY: Sí lo vedo! Non ti importa di mettere qualcosa in tavola... o di che cosa farai la prossima volta che ti servirà un dollaro. Hai perfettamente ragione.

LYONS: Lo so che devo mangiare. Ma devo anche vivere. Ho bisogno di avere qualcosa che mi spinga ad alzarmi dal letto la mattina. Che mi faccia sentire che ho anche io un posto nel mondo. Non do fastidio a nessuno. Me ne sto solo con la mia musica perché quello è l'unico modo che conosco di stare al mondo. Senza non so cosa potrei fare. Io non vengo a criticare te e come decidi di vivere la tua vita. Sono solo venuto a chiederti dieci dollari. Non mi va di sentire tutte queste storie su come decido di vivere la mia vita.

TROY: Ragazzo, la tua mamma ha fatto proprio un bel lavoro a crescerti.

LYONS: Non puoi cambiare come sono fatto papà. Ho trentaquattro anni. Se mi volevi diverso avresti dovuto esserci mentre crescevo. Vengo a trovarti e ti chiedo dieci dollari e tu vuoi discutere di come sono stato cresciuto. Non sai niente di come sono stato cresciuto.

ROSE: Troy, dagli questi dieci dollari.

TROY: (Rivolto a Lyons) Cosa mi guardi a fare? Non ce li ho dieci dollari. Sai cosa ne faccio dei miei soldi. (A Rose) Daglieli tu dieci dollari se ci tieni tanto.

ROSE: Lo farò. Non appena molli i soldi.

TROY: (Dà a Rose i soldi) Ecco qua. Settantasei dollari e quarantadue centesimi. Li vedi questi Bono? Sono fortunato se me ne tornano indietro sei di questi dollari.

ROSE: Devi smetterla di dire queste bugie. Tieni Lyons. (Dà a Lyons i soldi)

LYONS: Grazie Rose... senti devo scappare... ci vediamo dopo.

TROY: Aspetta un attimo. Così dici grazie a Rose e non ti volti nemmeno a guardare da dove li ha presi, quei dieci dollari? Vedi come mi trattano Bono?

LYONS: Lo so che li ha presi da te papà. Grazie... te li ridarò.

TROY: Eccolo con un'altra balla. Tempo che vedrò quei dieci dollari me ne dovrà almeno altri trenta.

LYONS: Arrivederci Sig. Bono.

BONO: Ciao, Lyons.

LYONS: Grazie papà. Ci vediamo dopo. (Lyons esce di scena)

TROY: Non capisco perché non si trova un lavoro decente e non inizia a prendersi cura della sua donna.

BONO: Andrà tutto bene Troy. Il ragazzo è ancora giovane.

TROY: Quel "ragazzo" ha trentaquattro anni.

ROSE: Non iniziare con questa storia.

BONO: Beh sentite... io devo andare. È meglio se mi muovo, Lucille mi starà aspettando.

TROY: (Abbraccia Rose) La vedi questa donna, Bono? Io adoro questa donna. La amo da morire. L'ho amata in talmente tanti modi che non so più come altro amarla. Quindi è meglio che ricominci da capo, no? Non ti azzardare a passare da casa mia lunedì mattina a dirmi che devo andare al lavoro... perché le

starò ancora dimostrando quanto l'amo!¹²

ROSE: Troy! Smettila subito!

BONO: Ah non preoccuparti Rose, nemmeno lo bado, è il gin che parla. Ciao Troy. Ci vediamo lunedì mattina.

TROY: Non azzardarti a passare di qui negro! Ti ho avvertito!
(Le luci si abbassano)

ATTO I
Scena II

Le luci si accendono su ROSE mentre stende i panni. Fischiotta e canta dolcemente. È la mattina dopo.

ROSE: (Cantando)
Oh Gesù! Proteggimi ogni giorno,
Oh Gesù! Voglio che tu mi protegga tutt'intorno,
Oh Gesù! Proteggimi ogni giorno,

(Troy entra in scena dalla casa)

ROSE: Oh Gesù! Voglio che tu mi protegga tutt'intorno.
(A Troy) Buon giorno. Hai voglia di colazione? Posso prepararla non appena finisco di stendere i panni.

TROY: Ho messo su il caffè. Non c'è problema. Mi farò bastare quello stamattina.

ROSE: Il 651 è venuto fuori di nuovo ieri. È la seconda volta questo mese. La signorina Pearl ha vinto giocando solo un dollaro... a quanto pare quelli che hanno meno bisogno di soldi sono sempre i più fortunati. Ai poveri non tocca mai niente.

TROY: I numeri non guardano in faccia nessuno. Non so perché perdi tempo con queste cose. Tu e anche Lyons.

12 Nell'originale "See this woman Bono? I love this woman. I love this woman so much it hurts. I love her so much...I done run out of ways of loving her. So I got to go back to the basics. Don't you come by my house Monday morning talking about time to go to work...cause I'm still gonna be stroking!" l'allusione è chiaramente sessuale e volgare e sono questi aspetti che si è cercato maggiormente di rendere in traduzione.

ROSE: È un modo di passare il tempo.

TROY: L'unica cosa che ottieni è buttare i soldi al vento.

ROSE: Troy, lo sai che non rischio più di tanto. Solo cinque centesimi qui e cinque centesimi là.

TROY: Sono comunque dieci centesimi buttati via.

ROSE: Però a volte i numeri li azzecco, no? E vado pari. E i soldi fanno comodo... non ti sento brontolare quando succede.

TROY: Non sto brontolando neanche adesso. Dico solo che è stupido, spendere soldi per scommettere su dei numeri che potrebbero uscire in seicento combinazioni diverse. Se avessi tutti i soldi che quei negri, che quei neri sperperano giocando ai numeri in una settimana - solo in una settimana - sarei un uomo ricco.

ROSE: Beh, puoi dire che è stupido quanto ti pare ma la gente non smetterà di giocare. Questo è certo. E poi... i numeri portano anche cose buone. Guarda Pope. Lui ci si è comprato un intero ristorante con una vincita.

TROY: Non li sopporto i negri così. Quel tipo non aveva un soldo in tasca. Se ne andava in giro con le scarpe bucate a chiedere spiccioli per le sigarette. Poi ha avuto un colpo di fortuna e adesso...

ROSE: Troy, la conosco la storia.

TROY: Ha avuto una bella idea, questo glielo concedo. Almeno non ha buttato i soldi al vento. Ho visto negri vincere anche duemila dollari e farli fuori in quattro giorni. Invece lui ci si è comprato il ristorante... l'ha pure sistemato per bene... e adesso non vuole farci entrare nessuno! Se entra un nero, non lo servono nemmeno.

Una volta ho visto un bianco entrare e ordinare dello stufato. Pope gli ha tirato fuori quasi tutta la carne che c'era nella pentola. Il suo stufato era praticamente solo carne! Al nero che è entrato dopo di lui ha dato solo carote e patate. Se vuoi convincermi che i numeri portano cose buone hai scelto l'esempio sbagliato. Quella vincita non ha fatto altro che rendere quel tipo ancora più idiota di quanto lo era prima.

ROSE: Troy, smettila di preoccuparti per quello che è successo al lavoro ieri.

TROY: Non sono preoccupato. Mi hanno solo detto di presentarmi all'ufficio del commissario venerdì. Tutti pensano

che mi licenzieranno. Ma io non sono preoccupato. E non lo devi essere neanche tu. (Pausa). Dov'è Cory? È in casa? Cory?

ROSE: È uscito.

TROY: È uscito, eh? Ovvio, è uscito perché sa che voglio che mi aiuti con questo steccato. Lo conosco. Quel ragazzo non ha voglia di lavorare.

(Gabriel entra in scena. Arriva a metà del vialetto e sentendo la voce di Troy si ferma).

TROY: Non ha mai fatto fatica un solo giorno in vita sua.

ROSE: È andato a fare allenamento giù al campo da football. L'allenatore voleva che facessero un altro po' di esercizio prima dell'inizio della stagione.

TROY: Lo so io in cosa è allenato... ad andarsene prima di aver fatto la sua parte delle faccende domestiche.

ROSE: Troy che ti prende stamattina? Non ti va bene niente. Tornatene a letto e prova ad alzarti con l'altro piede, va.

TROY: Che vuoi che mi prenda? Non ho detto niente.

ROSE: Brontoli per ogni cosa. Prima per i numeri, poi per come quel tipo gestisce il suo ristorante, poi per Cory. Ora a chi tocca? Alza gli occhi al cielo e guarda se il tempo è di tuo gradimento... o stai forse pensando di iniziare a lamentarti per come farai a mettere in piedi lo steccato con i panni stesi in cortile?

TROY: Ci hai preso in pieno.

ROSE: Ti conosco come il palmo della mia mano. Vai dentro e bevi un po' di caffè, vedi se ti raddrizza. Perché stamattina non sei a posto.

TROY si dirige verso la casa e vede GABRIEL. GABRIEL inizia a cantare. È il fratello di TROY, di sette anni più giovane. È stato ferito durante la seconda guerra mondiale e ha una placca di metallo sulla testa. Porta sempre attaccata alla vita una vecchia trombeta ed è convinto oltre ogni ragionevole dubbio di essere l'Arcangelo Gabriele. Porta con sé un vecchio cesto con dentro degli avanzi di frutta e verdura recuperati per strada, che cerca di vendere.

GABRIEL: (cantando)

Sí signora ho delle prugne

Mi chiede a quanto le vendo

Oh solo dieci centesimi l'una
Tre per un quarto di dollaro
Venga a prenderle adesso
Perché oggi sono qui
Ma domani non più.

(Gabriel entra in scena)

GABRIEL: Ehi Rose!

ROSE: Come va, Gabe?

GABRIEL: Ecco Troy... ehi Troy!

TROY: Ehi Gabe (Se ne va in cucina.)

ROSE: (A Gabriel) Che cos'hai lì ?

GABRIEL: Sai cos'ho Rose. Frutta e verdura.

ROSE: (Guardando nel cesto) Dove sono tutte queste prugne di cui parli?

GABRIEL: No, niente prugne oggi, Rose. Stavo solo cantando. Ne avrò un po' domani. Ho fatto un bell'ordine. Ne avrò abbastanza per San Pietro e tutti gli altri.

(Troy rientra in scena dalla cucina attraverso il portico e i gradini.)

GABRIEL: (A Rose) Troy è arrabbiato con me.

TROY: Non sono arrabbiato con te. Perché dovrei essere arrabbiato con te? Non mi hai fatto niente.

GABRIEL: Mi sono trasferito dalla signorina Pearl per lasciarti in pace. Non volevo farti arrabbiare.

TROY: E chi ha detto niente? Io non ho neanche parlato.

GABRIEL: Non ce l'hai con me vero?

TROY: No... non ce l'ho con te, Gabe. Se ce l'avessi con te, te lo direi.

GABRIEL: Sai, ho due intere stanze tutte per me, nel seminterrato. Con una porta solo per me. Vuoi vedere la mia chiave? (Tira fuori una chiave) Questa è la mia chiave! Nessun'altro ce l'ha. È la mia chiave! Delle mie due stanze!

TROY: Beh è una bella cosa, Gabe. Hai la tua chiave... è una bella cosa.

ROSE: Hai fame Gabe? Stavo proprio finendo di preparare la colazione per Troy.

GABRIEL: Vorrei dei biscotti. Hai dei biscotti? Sai che quando ero in paradiso... tutte le mattine io e San Pietro ci sedevamo vicino ai cancelli e mangiavamo dei bei biscottoni? Eccome! Ci divertivamo da matti. Ce ne stavamo seduti lì a mangiare i nostri biscotti e poi San Pietro se ne andava a dormire e mi diceva sempre di svegliarlo quando era ora di aprire i cancelli per il Giudizio.

ROSE: Su andiamo... ti preparo un po' di biscotti. (Rose esce e va in cucina)

GABRIEL: Troy... San Pietro aveva il tuo nome scritto nel suo libro. L'ho visto. Dice... Troy Maxson. Gli faccio... lo conosco! Ha il mio stesso nome! Quello è mio fratello!

TROY: Quante volte me la dovrai raccontare questa storia Gabe?

GABRIEL: Il mio nome non c'è nel libro. Non ce n'è bisogno. Io sono già morto e andato in paradiso. Ma il tuo c'è. Una mattina San Pietro stava dando un'occhiata al libro, preparandosi per il giudizio... e mi ha lasciato sbirciare il tuo nome. È sotto la M. C'è anche Rose... non ho visto il suo nome come ho visto il tuo ma so che c'è. Ha un libro enorme. Ci sono i nomi di tutte le persone che sono nate. Me lo ha detto lui. Ma il tuo nome l'ho visto. L'ho visto con i miei occhi.

TROY: Vai dentro. Rose ti sta preparando qualcosa da mangiare.

GABRIEL: Non ho fame. Ho fatto colazione con la zia Jemimah. È venuta da me e mi ha preparato un intero piatto di frittelle¹³. Ti ricordi che le mangiavamo sempre le frittelle?

TROY: Vai in cucina e prenditi qualcosa da mangiare, muoviti.

GABRIEL: Devo andare a vendere le mie prugne. Ho già venduto un po' di pomodori. Mi sono guadagnato due bei quarti di dollaro. Vuoi vedere? (Mostra a Troy i suoi due quarti di dollaro) Li metterò da parte e mi comprerò una tromba nuova così San Pietro mi sentirà per bene quando sarà ora di aprire i cancelli. (Gabriel si ferma improvvisamente. Si mette ad ascoltare.)

Li senti? Quelli sono i cerberi. Li devo cacciar via di qua.

13 Nell'originale si parla di Flapjacks, delle frittelle a base di fiocchi d'avena tipiche della cucina inglese.

Andatevene! Fuori di qua! Andatavene via! (Gabriel esce di scena cantando)

Meglio prepararsi al giudizio
Meglio prepararsi al giudizio
Il mio signore sta arrivando

(Rose entra in scena dalla casa)

TROY: Se ne è andato via da qualche parte.

GABRIEL: (Fuori scena)
Meglio prepararsi al giudizio
Meglio prepararsi all'alba del giudizio
Meglio prepararsi al giudizio
Il mio signore sta arrivando

ROSE: Non sta mangiando bene. La signorina Pearl dice che non riesce a fargli mangiare niente.

TROY: Cosa vuoi che ci faccia Rose? Ho fatto tutto quello che potevo per lui. Non posso farlo stare meglio. Gli hanno fatto saltare in aria mezzo cervello... che ti aspetti?

ROSE: Credo che dovremmo fare qualcosa per aiutarlo.

TROY: Senti, non dà fastidio a nessuno. È solo confuso per colpa della placca di metallo che ha in testa. Non c'è bisogno di rispedirlo in ospedale.

ROSE: Almeno lo farebbero mangiare. Lo potrebbero aiutare a prendersi cura di se stesso.

TROY: Nessuno vuole starsene rinchiuso, Rose. Per cosa lo vorresti far rinchiodere? L'hanno spedito in guerra... a combattere quei diavolo di Giapponesi, gli hanno fatto saltare in aria metà testa... e alla fine l'hanno rispedito a casa con tremila maledetti dollari. E io ho dovuto pure approfittarmene.

ROSE: Perché vuoi ancora discutere di questa storia?

TROY: Quella placca di metallo è l'unica ragione per cui abbiamo un tetto sopra la testa.

ROSE: Non ha nessun senso prenderti colpe che non hai. Gabe non era in grado di gestire quei soldi. Hai fatto quello che era meglio per lui. Nessuno può dire che non hai fatto quello che era meglio per lui. Guarda per quanto tempo te ne sei preso cura... fino a che non ha voluto andare per conto suo e si è trasferito dalla signorina Pearl.

TROY: Non è quello che sto dicendo, donna! Sto parlando di fatti. Se mio fratello non avesse quella placca sulla testa io non avrei neanche un vaso dove pisciare o una finestra da cui lanciairla fuori. E ho cinquantatré anni. Vedi se riesci un po' a capirlo! (Troy si alza e inizia a uscire dal cortile.)

ROSE: Dove te ne stai andando? Sono settimane che ogni sabato sparisce per tutto il giorno chissà dove. Pensavo dovessi sistemare lo steccato?

TROY: Me ne vado da Taylor. Ad ascoltare la partita. Non ci metto molto. Ci lavorerò quando torno. (Esce di scena. Le luci si spengono.)

ATTO I
Scena III

Le luci si alzano sul cortile. Sono passate quattro ore. ROSE sta raccogliendo i vestiti stesi. CORY entra in scena con il suo equipaggiamento da football.

ROSE: Al tuo papà stava venendo un colpo stamattina quando ha visto che te ne eri andato senza finire le faccende.

CORY: Ti avevo detto che avevo allenamento.

ROSE: Dice che dovevi dargli una mano con questo steccato.

CORY: Sono quattro o cinque settimane che ogni sabato dice così e poi finisce per andarsene da Taylor. Gli hai parlato del reclutatore?

ROSE: Sì, gliene ho parlato.

CORY: E cosa ha detto?

ROSE: Niente di particolare. Ora vai dentro e inizia a sistemare le tue cose prima che torni. E mettiti subito a pulire i gradini prima che arrivi e inizi a urlare e a fare casino.

CORY: Ho fame. Mamma, c'è qualcosa da mangiare?

ROSE: Muoviti e inizia con le faccende. C'è un po' di arrosto. Fatti un panino, ma non lasciare disordine in cucina.

(Cory esce di scena in casa. Rose continua a raccogliere i panni. Troy entra in cortile e la afferra da dietro.)

ROSE: Troy! Mi hai fatto prendere uno spavento! Com'è finita la partita? Ero al telefono con Lucille e non ho potuto seguire il risultato.

TROY: Che vuoi che me ne importi della partita? Vieni qua, bella. (Tenta di baciarla.)

ROSE: Pensavo fossi andato da Taylor a sentire la partita. Muoviti Troy, devi mettere in piedi lo steccato del cortile.

TROY: (Cerca di baciarla di nuovo) Ci lavorerò quando avrò finito con quello che ho per le mani.

ROSE: Muoviti Troy. Nessuno ti trattiene¹⁴.

TROY: (La rincorre) A me no, ma a te sì... devo adempiere ai miei doveri coniugali, no?

ROSE: Troy, farai meglio a lasciarmi in pace.

TROY: Dov'è Cory? Il ragazzo ha riportato le chiappe a casa?

ROSE: È dentro che sistema le sue cose.

TROY: (Lo chiama) Cory! Porta le chiappe qua fuori, ragazzo!

(Rose entra in casa con la biancheria. Troy si avvicina alla pila di legna, prende una tavola e inizia a segarla. Cory entra in scena dalla casa.)

TROY: Torni soltanto adesso da quando sei uscito questa mattina?

CORY: Sì, avevo allenamento di football.

TROY: Sì, come?

CORY: Sissignore.

TROY: Sarai rientrato neanche due secondi prima di me. Guarda qua, il secchio dei rifiuti è stracolmo... non hai fatto niente di tutto quello che dovevi fare e ti azzardi pure a mancarmi di rispetto.

14 Nell'originale l'espressione usata è "I ain't studying you," ad indicare che a Rose non interessano le avances di Troy, ma solo che lui finisca lo steccato come promesso. La traduzione "nessuno ti trattiene" rende bene il senso dell'originale, creando uno scambio divertente tra Rose e Troy, grazie alla risposta a tono dell'uomo.

CORY: Stavo proprio per farlo adesso papà...

TROY: Come prima cosa ogni sabato devi aiutarmi con lo steccato. Tutto il resto viene dopo. Prendi la sega e mettiti al lavoro su quelle assi.

(Cory prende la sega e inizia a tagliare le assi. Troy continua a lavorare. Segue una lunga pausa.)

CORY: Ehi papà... perché non compri una TV?

TROY: Cosa me ne faccio di una TV? Per quale motivo dovrei volere uno di quei così?

CORY: Ormai ce l'hanno tutti... Earl, BaBra... anche Jesse!

TROY: Non ti ho chiesto chi ce l'ha. Ti ho chiesto che cosa me ne faccio?

CORY: Beh, la puoi guardare. Danno un sacco di roba in TV. Partite di baseball e tutto il resto. Potremo guardare i Campionati del Mondo.

TROY: Sì beh... quanto costa questa TV?

CORY: Non so. Le vendono con lo sconto sui duecento dollari.

TROY: Duecento dollari eh?

CORY: Non è poi così tanto, papà.

TROY: No, sono solo duecento dollari. Lo vedi quel tetto che ti trovi sopra la testa tutte le notti? Lascia che ti parli un po' di quel tetto. Sono passati più di dieci anni dall'ultima volta che quel tetto è stato catramato. Adesso stammi a sentire... quando nevierà questo inverno la neve si accumulerà sul tetto in queste condizioni... e comincerà a penetrare all'interno. Solo un poco... magari non ce ne accorgeremo neanche. E prima che ce ne rendiamo conto ci saranno perdite in tutta la casa. A quel punto il legno sarà marcito con tutta quell'acqua e avremo bisogno di un tetto nuovo. Adesso dimmi, quanto pensi che costi far sistemare quel tetto?

CORY: Non lo so.

TROY: Duecentosessantaquattro dollari... in contanti. Mentre tu ti preoccupi di comprare una TV, io devo preoccuparmi del tetto... e di tutto quello che non funziona in questa casa. Adesso dimmi, se avessi duecento dollari cosa preferiresti fare... comprare una TV o sistemare il tetto?

CORY: Comprerei una TV. Poi quando il tetto inizia a perdere... quando bisogna ripararlo... lo riparerei.

TROY: E dove li prenderesti i soldi? Li avresti già spesi per la TV. Ti toccherebbe startene lì a guardare la tua bella TV nuova che si riempie d'acqua.

CORY: Oh papà. Ce li hai i soldi. Lo so che ce li hai.

TROY: E dove ce li avrei, eh?

CORY: In banca.

TROY: Vuoi vedere il mio libretto? Vuoi vedere i settantatré dollari e ventidue centesimi che ci sono sopra?

CORY: Non devi pagare tutto in una volta. Basta che versi una caparra e te la puoi portare a casa.

TROY: Non io. Non voglio essere in debito con nessuno se posso evitarlo. Se salti un pagamento vengono a casa e ti portano via la roba. E poi cosa fai? Quando avrò duecento dollari da spendere allora comprerò una TV. Per adesso, non appena avrò messo insieme duecentosessantaquattro dollari, farò sistemare il tetto.

CORY: Ma papà...

TROY: Datti da fare, trovati duecento dollari e compratene una se la vuoi tanto. Io ho cose più importanti per cui spendere i miei soldi.

CORY: Non posso mettere insieme duecento dollari. Non li ho neanche mai visti duecento dollari.

TROY: Senti che ti dico... metti insieme cento dollari e io ci aggiungo gli altri cento.

CORY: E va bene, te la farò vedere.

TROY: Intanto fammi vedere che sai tagliare quella legna.

(Cory inizia a segare la legna. Segue una lunga pausa.)

CORY: I Pirates hanno vinto oggi. Fanno cinque vittorie di fila.

TROY: Non mi interessano i Pirates. Quella squadra è fatta tutta di bianchi. Hanno in squadra quel ragazzo... quel tipo portoricano... Clemente. Non lo mettono in campo nemmeno la

metà delle volte. Quel ragazzo potrebbe diventare qualcuno se gli dessero una possibilità. Invece lo fanno giocare una partita e quella dopo lo mettono in panchina.

CORY: Gli danno un sacco di occasioni di giocare.

TROY: Io sto parlando di giocare regolarmente. Di giocare tutti i giorni, fare pratica. Ecco di cosa parlo.

CORY: Hanno anche dei bianchi in squadra che non giocano tutti i giorni. Non è che tutti possono giocare sempre.

TROY: Se hanno un bianco seduto in panchina ci puoi scommettere tutto quello che hai che è perché non sa giocare! Un nero deve essere bravo il doppio per riuscire a entrare in squadra. Ecco perché non voglio che ti vai ad invischiare troppo nel mondo dello sport. Quel tipo è riuscito a entrare in squadra e a cosa gli è servito? Anche se hanno ragazzi neri in squadra finisce che non li fanno giocare. Che è come non averli. Tutte le squadre sono uguali.

CORY: I Braves hanno Hank Aaron e Wes Covington. Hank Aaron ha battuto due fuori campo oggi. Fanno quarantatré in tutto.

TROY: Hank Aaron non è nessuno. Fa solo quello che è normale fare. È così che si gioca. Non è niente di particolare. È solo questione di tempismo... di cogliere il momento giusto per battere. Cristo, li posso battere anche io quarantatré fuori campo, anche adesso!

CORY: Non contro un lanciatore della Major League.

TROY: Avevamo lanciatori migliori nella Lega Nera. Io ho battuto sette fuori campo a Satchel Paige. Non si può fare meglio di così!

CORY: Sandy Koufax. È in testa alla lega per strike out.

TROY: Non mi interessa Sandy Koufax.

CORY: E che mi dici di Warren Spahn e Lew Burdette? Scommetto che non riusciresti a battere neanche un fuori campo a Warren Spahn.

TROY: Ne ho abbastanza. Muoviti e inizia a segare quelle assi.
(Pausa) La tua mamma mi ha detto che sei stato reclutato da una squadra del college? È vero?

CORY: Sì. L'allenatore Zellman ha detto che verrà un reclutatore

a parlare con te. Per farti firmare l'autorizzazione.

TROY: Pensavo dovessi lavorare all'A&P. Non devi lavorare là dopo la scuola?

CORY: Il Sig. Stawiki ha detto che mi terrà il posto fino a dopo la stagione sportiva. Dice che da settimana prossima posso iniziare a lavorare solo nei fine settimana.

TROY: Pensavo avessimo un accordo su questa storia del football. Devi continuare a fare la tua parte in casa e tenerti quel posto all'A&P. Invece non ti abbiamo neanche visto sabato. Non hai finito le tue faccende... e adesso mi vieni pure a dire che hai mollato il lavoro?

CORY: Lavorerò nei fine settimana.

TROY: Ci puoi scommettere! E non c'è bisogno che venga qua nessuno a convincermi a firmare niente.

CORY: Ehi papà... non puoi fare così. Quel tipo sta venendo fin qui dal Nord Carolina.

TROY: Non mi interessa da dove viene. I bianchi non ti lasceranno mai fare strada nel football. Devi continuare a studiare così potrai fare carriera all'A&P o imparare a riparare le auto o a costruire case, aprirti un'attività. Così avrai qualcosa che nessuno può portarti via. Devi imparare a mettere le mani su qualcosa di utile. Non finire a raccogliere la spazzatura delle altre persone.

CORY: Prendo buoni voti, papà. Ecco perché il reclutatore vuole parlare con te. Bisogna mantenere una media alta per essere reclutati. Così potrò andare al college. Avrò la possibilità di...

TROY: Prima devi riportare le chiappe all'A&P e farti ridare il lavoro.

CORY: Il Sig. Stawiki ha già assunto qualcun'altro perché gli ho detto che avrei giocato a football.

TROY: Sei ancora più stupido di quanto pensavo... a lasciare che qualcun'altro ti rubi il lavoro sotto al naso per giocare a football. Dove pensi di prenderli i soldi per portare fuori la tua ragazza o per uscire con i tuoi amici? Quanto bisogna essere stupidi per lasciare che qualcun'altro ti soffi via il lavoro?

CORY: Continuerò a lavorare durante i fine settimana.

TROY: No no... adesso porti le chiappe fuori di qua e ti cerchi

un altro lavoro.

CORY: Eddai papà! Ho gli allenamenti, non posso lavorare dopo scuola e anche giocare a football. La squadra ha bisogno di me. Lo dice anche l'allenatore...

TROY: Non mi interessa quello che dicono gli altri... sono io il capo, capito? Sono io che comando in questa casa. Conta solo quello che dico io.

CORY: Per favore papà!

TROY: Ti ho chiesto... mi hai capito?

CORY: Sì...

TROY: Sì come?

CORY: Sissignore.

TROY: Ora te ne vai all'A&p e vedi se riesci a farti ridare il tuo lavoro. Se non riesci a sostenere entrambi gli impegni... allora molla il football. Devi prendere la palla che arriva, che sia dritta o storta.¹⁵

CORY: Sissignore. (Pausa) Posso farti una domanda?

TROY: Che diavolo hai da chiedere a me? È il Sig. Stawiki quello a cui dovresti chiedere qualcosa.

CORY: Com'è che io non ti sono mai piaciuto?

TROY: Com'è che non mi sei mai piaciuto? E chi diavolo ha detto che mi devi piacere? Dove sta scritto che mi devi piacere? Non startene lì a farmi queste domande idiote. A discutere di chi mi piace o non mi piace. Vieni qua ragazzo quando ti parlo.

(Cory si avvicina a dove Troy sta lavorando. Se ne sta tutto gobbo e Troy gli dà una pacca su una spalla)

TROY: E stai dritto per l'amor del cielo! Ti ho fatto una domanda... Dove sta scritto che mi devi piacere?

CORY: Da nessuna parte.

TROY: Ecco, appunto. Non hai forse da mangiare tutti i giorni?

15 Nell'originale "You gotta take the crooked with the straights." Durante l'ultima scena dello spettacolo Lyons spiega come Troy era solito ripetere questa frase in continuazione, ogni volta che subiva qualche tipo di delusione. Questo modo di dire è importante inanzitutto perché testimonia, come ho analizzato nel capitolo sul baseball, come Troy usi le regole del gioco come compasso morale per le sue decisioni, ma anche perché mette in luce la sua forza, il suo non arrendersi davanti alle difficoltà.

(Pausa.) Rispondimi quando ti faccio una domanda! Non hai forse da mangiare tutti i giorni?

CORY: Sí...

TROY: Negro, finché sei in casa mia ci metti un bel 'signore' alla fine della frase quando ti rivolgi a me.

CORY: Sí... signore.

TROY: Hai da mangiare tutti i giorni.

CORY: Sí, signore!

TROY: Hai un tetto sopra la testa.

CORY: Sí, signore!

TROY: Hai dei vestiti con cui coprirti.

CORY: Sí, signore!

TROY: E di chi credi che sia il merito?

CORY: Tuo.

TROY: E che diavolo, lo so che è merito mio. Ma perché credi che lo faccia?

CORY: (Esita) Perché ti piaccio.

TROY: Perché mi piaci? Secondo te me ne esco da qua tutte le mattine... mi spacco la schiena... sopportando quegli imbecilli tutti i giorni... perché mi piaci? Sei il peggior idiota che abbia mai visto. (Pausa) È il mio lavoro. È una mia responsabilità! Lo capisci? Un uomo deve prendersi cura della sua famiglia. Tu vivi in casa mia... dormi con il culo sulle mie lenzuola... ti riempi la pancia con il mio cibo... perché sei mio figlio. Sei sangue del mio sangue. Non perché mi piaci! Perché è mio dovere prendermi cura di te. Ho delle responsabilità nei tuoi confronti! Capiamoci bene... prima di dire altro... non c'è scritto da nessuna parte che mi devi piacere. Il Sig. Rand non mi paga a fine settimana perché gli piaccio. Mi paga perché mi deve quei soldi! Io ti ho dato tutto quello che dovevo darti. Ti ho dato la vita! Ti abbiamo fatto io e la tua mamma insieme. E che il tuo stupido culo nero mi dovesse piacere non era parte dell'accordo. Non ha senso passare la vita a preoccuparti se piaci o no alla gente. Preoccupati invece che non ti freghino. Capisci quello che dico ragazzo?

CORY: Sí, signore.

TROY: Allora sparisci dalla mia vista e vattene all'A&P.

(Rose, che è stata nascosta dietro la porta della cucina per gran parte della scena, entra non appena Cory esce.)

ROSE: Perché non lasci che il ragazzo giochi a football Troy? Non fa male a nessuno. Stà solo cercando di seguire le tue orme nello sport.

TROY: Non voglio che segua le mie orme! Voglio che si allontani il più possibile da una vita come la mia! Tu sei l'unica cosa bella che mi sia mai capitata. Gli auguro di avere questo. Ma non gli auguro nient'altro della mia vita. Ho deciso diciassette anni fa che quel ragazzo non si sarebbe messo in mezzo a nessuno sport. Non dopo quello che mi avevano fatto.

ROSE: Troy, perché non ammetti che eri troppo vecchio per poter giocare nella Major League? Solo per una volta... perché non lo ammetti?

TROY: Che vuol dire troppo vecchio? Non venirmi a dire che ero troppo vecchio. Non ero del colore giusto, ecco la verità. Cristo, ho cinquantatré anni e sono in grado di battere più fuori campo di Selkirk! 269, anche adesso!

ROSE: E come pensavi di giocare visto che avevi più di quarant'anni? A volte proprio non ti capisco.

TROY: Senti bella, so quello che faccio. Ho abbastanza cervello da non lasciare che il mio ragazzo si rovini la vita per uno stupido sport. Tu lo hai sempre coccolato troppo. Per questo si preoccupa di piacere alla gente.

ROSE: Tutto quello che quel ragazzo fa... lo fa per te. Vuole sentirti dire "Ben fatto, figliolo." Solo questo.

TROY: Rose, non ho tempo per queste cose. È vivo. È sano. Deve trovare da solo la sua strada. Io ho trovato la mia. Nessuno sarà lì a tenergli la mano quando inizierà la vita vera.

ROSE: I tempi sono cambiati da quando eri giovane Troy. Le persone cambiano. Il mondo sta cambiando intorno a te e tu nemmeno te ne accorgi.

TROY: (Lentamente, con molto autocontrollo) Senti... io faccio del mio meglio. Vengo a casa tutti i venerdì, portando un sacco di patate e un secchio di lardo. Voi vi mettete tutti in fila davanti alla porta con le mani tese. Io vi do tutto quello che ho in tasca.

Vi do il mio sangue e il mio sudore. Non ho più lacrime. Le ho consumate tutte. Ce ne andiamo in quella stanza la notte... io mi sdraio sopra di te e cerco di scaraventare tutto il resto lontano¹⁶. Mi alzo il lunedì mattina... trovo il pranzo sul tavolo. Esco. Vado al lavoro. E in qualche modo trovo la forza di arrivare fino al venerdì dopo. (Pausa). È tutto quello che ho, Rose. È tutto quello che ho da dare. Non posso offrirti altro. (Troy entra in casa e le luci si spengono.)

ATTO I
Scena IV

È venerdì. Sono passate due settimane. CORY sta uscendo di casa con il suo equipaggiamento da football quando suona il telefono.

CORY: Rispondo io! (Risponde al telefono e rimane sull'uscio della porta a parlare) Pronto? Ciao Jesse! No... stavo proprio per uscire adesso.

ROSE: Cory!

CORY: Te l'ho detto amico, quei chiodi sono tutti rovinati. Li puoi usare se vuoi, ma non servono a niente. Earl ha un po' di chiodi.

ROSE: Cory!

CORY: (Verso Rose) Mamma? Sto parlando con Jesse. (Al telefono) Quando te l'ha detto? (Pausa) Ah, non ci credo amico. Glielo dirò che hai detto così.

ROSE: (Chiamandolo) Cory, non azzardarti a uscire di casa!

CORY: Devo andare alla partita mamma! (Al telefono) Senti, ci sentiamo dopo. Sì, ci vediamo a casa di Earl. A dopo. Ciao mamma! (Cory esce di casa e attraversa il cortile.)

ROSE: Cory, dove te ne stai andando? Hai tirato fuori un sacco di roba e l'hai sparsa tutta in giro per la stanza.

CORY: (In cortile) Stavo cercando i miei chiodi. Jesse voleva che glieli prestassi.

16 Nell'originale "...and try to blast a hole into forever."

ROSE: Rientra in casa e metti a posto prima che arrivi il tuo papà.

CORY: Devo andare alla partita! Metterò a posto quando torno.
(Cory esce.)

ROSE: Ci mancava solo questa! Se trova quel casino in camera, poi chi lo sente.

(Rose rientra in casa. Troy e Bono entrano in cortile. Troy non indossa i suoi soliti abiti da lavoro.)

BONO: Gli ha detto la stessa cosa che ha detto a te. Di parlarne con quelli del sindacato.

TROY: Brownie non ha così tanto cervello. Non stava pensando a niente. Ha aspettato finché io non ho tirato fuori l'argomento... e adesso viene a dire che ha diritto lui al posto per anzianità.
(Chiama) Hey Rose!

BONO: Vorrei aver visto la faccia del Sig. Rand quando te l'ha detto.

TROY: Non riusciva neanche a farsi uscire le parole dalla bocca! Stava per mordersi la lingua! Quando mi hanno chiamato giù alla commissione pensava che volessero licenziarmi. Come tutti gli altri.

BONO: Io non pensavo volessero licenziarti. Pensavo che ti avrebbero dato un ammonimento.

TROY: Hey Rose! (a Bono) Sí, il Sig. Rand stava per mordersi la lingua. (Troy rompe il sigillo sulla bottiglia, beve un lungo sorso e la passa a Bono.)

BONO: Ho visto che sei subito corso giù da Taylor e hai parlato con quell'Alberta.

TROY: (Urlando) Hey Rose! (a Bono) Sono andato a dare la notizia a tutti quanti. Hey Rose! Sono andato a incassare l'assegno.

ROSE: (Entrando dalla casa) E finiscila con questo casino! Lo so che sei qua fuori. Cosa ti hanno detto giù alla commissione?

TROY: Ascoltami bella, devi venire quando ti chiamo. Lascia che te lo dica anche Bono. (A Bono) Lucille non arriva quando la chiami?

ROSE: Senti, chiudi il becco... non sono mica un cane io, che arriva quando lo chiami.

TROY: (Abbraccia Rose) L'hai sentita, Bono? Una volta avevo un cane che si irritava così. Se dicevi “vieni qua, Blue..” lui se ne stava lì fermo a guardarti. Finiva che dovevamo prendere un rametto e metterci a punzecchiarlo perché venisse.

ROSE: Non mi interessano le storie sul tuo cane. Ho ancora in testa quella vecchia canzone che cantavi sempre.

TROY: (Canta)
Senti qui
Senti qui
Avevo un cane, Blue, si chiamava così.¹⁷

ROSE: Nessuno vuole sentirti cantare quella vecchia canzone.

TROY: (canta)
Blue era un cane fedele, lo era signorsì.

ROSE: Cory non faceva altro che cantare quella canzone e correre in giro dappertutto.

BONO: Diavolo me la ricordo anche io quella canzone.

TROY: (canta)
Signorsì Blue era un bravo cane,
che catturava gli opossum dalle tane.

La cantava sempre mio padre. L'aveva inventata lui quella canzone.

ROSE: Non mi interessa chi l'ha inventata. Nessuno vuole sentirtela cantare.

TROY: (Intona un motivetto come per chiamare un cane) Vieni qua, bella.

ROSE: Beh, se sei di questo umore direi che non ti hanno licenziato. Cosa ti hanno detto all'ufficio del Commissario?

TROY: Vedi Rose... il Sig. Rand mi ha chiamato nel suo ufficio oggi, dopo che sono tornato dall'incontro con quelle persone... l'ordine è arrivato dall'alto... mi ha chiamato e mi ha detto che mi avevano promosso ad autista.

ROSE: Troy, stai scherzando!

¹⁷ La canzone 'Old Dog Blue' compare più volte all'interno dell'opera. Per una analisi più approfondita si rimanda alla nota a p. 136

TROY: No, invece. Chiedi a Bono.

ROSE: Oh, è fantastico Troy. Così non dovrai più avere a che fare con quelle persone.

(Lyons entra dalla strada)

TROY: Oh, che diavolo, non pensavo di vederti oggi. Pensavo fossi in galera. Era in prima pagina sul Courier, che c'era stata una rapina da Sefus... quel posto dove andate sempre tu e quei buoni a nulla dei tuoi amici.

LYONS: No papà... quello non ha niente a che fare con me. Io non vado là a scommettere. Ci vado per stare un po' con la band. Non ho niente a che fare con le scommesse. Ma si trovano delle band che fanno della buona musica in quel posto.

TROY: Un sacco di delinquenti, ecco cosa si trova in quel posto.

LYONS: Come andiamo Sig. Bono? Salve, Rose.

BONO: Ho visto che suoni giù al Crawford Grill stasera.

ROSE: Come mai non hai portato Bonnie come ti avevo chiesto? Dovevi portare anche lei, è da un mese che non la vediamo.

LYONS: Beh ero nel quartiere così ho pensato di fermarmi.

TROY: Eccolo che attacca...

BONO: Il tuo papà ha avuto una promozione al lavoro. Niente più immondizia. Sarà il primo conducente nero. Non dovrà fare altro che starsene là e leggere il giornale come i bianchi.

LYONS: Beh papà... se sapessi leggere saresti a posto.

BONO: No No... vuoi dire che se il negro sapesse guidare sarebbe a posto. Ha litigato con tutti per poter guidare e non ha nemmeno la patente. Dimmi un po', il Sig. Rand lo sa che non hai la patente?

TROY: Non ci vuole niente a guidare. Devi solo puntare il furgone dove vuoi che vada. Che ci vuole?

BONO: Ma il Sig. Rand lo sa che non hai la patente? Questa è la mia domanda. Non ti ho chiesto se guidare è facile. Voglio sapere se il Sig. Rand sa che non hai la patente.

TROY: Non c'è bisogno che lo sappia. A quel tipo non devono interessare i miei affari. Tempo che lo scopre ne avrò già due o tre di patenti.

LYONS: Senti pà... (mette la mano in tasca.)

TROY: Ecco, lo sapevo. Non te l'avevo detto, Bono? So cosa si nasconde dietro a quel "Senti pà...". Il negro si sta preparando a chiedermi altri soldi. È venerdì sera. È il mio giorno di paga. Tutti quei delinquenti dei suoi amici sono giù in strada... quelli che non sono in galera... e Lyons non sta più nella pelle dalla voglia di unirsi a loro.

LYONS: Vedi pà... se mi lasciassi parlare ogni tanto vedresti che ti volevo dare indietro i dieci dollari che mi hai prestato l'ultima volta. Ecco... ti ho detto che te li avrei ridati quando Bonnie veniva pagata.

TROY: No... tieniteli pure quei dieci dollari. Mettili in banca. La prossima volta che vuoi venire qua a chiedermi qualcosa vai a prendere quelli.

LYONS: Qua ci sono i tuoi dieci dollari pà. Te l'ho detto che non voglio regali. Volevo solo che me li prestassi.

TROY: No... tieniteli per la prossima volta che me li vuoi chiedere.

LYONS: Eddai pà... prendi i tuoi dieci dollari.

ROSE: Perché non vuoi lasciare che il ragazzo ti ripaghi, Troy?

LYONS: Tieni, Rose. Se non li prendi me lo rinfaccerà per i prossimi sei mesi. (le dà i soldi)

ROSE: Puoi darmi anche i tuoi, Troy.

TROY: Vedi Bono? Vedi come mi trattano?

BONO: Già... Lucille mi tratta allo stesso modo.

(Si sente Gabriel che canta. Entra in scena.)

GABRIEL: Preparatevi per il giorno del giudizio! Preparatevi per... Ehi! Ehi! Ecco il figlio di Troy!

LYONS: Come va, zio Gabe?

GABRIEL: Lyons.... Il re della giungla! Rose... ehi Rose ho un fiore per te. (Prende una rosa dalla tasca) L'ho raccolta io. Ha il

tuo stesso nome!

ROSE: È molto carino da parte tua, Gabe.

LYONS: Che fai da queste parti zio Gabe?

GABRIEL: Oh, sto dando la caccia ai cerberi e aspettando che venga il momento di dire San Pietro di aprire i cancelli.

LYONS: Dai la caccia ai cerberi eh? Beh... fai bene zio Gabe. Qualcuno deve pur farlo.

GABRIEL: Eh sì... lo so. Il diavolo è forte. Il diavolo non è mica un pappa molla. Quei cerberi sono sempre in giro ad attaccare tutti alle calcagna. Ma io ho qua la mia tromba e sono pronto per il giudizio finale.

LYONS: Stai aspettando l'Armageddon, eh?

GABRIEL: Oh, non ci sarà molto da combattere quando Dio sventolerà la spada del giudizio. Ma tutta quella gente farà una fatica bestia a entrare in paradiso se i cancelli non sono aperti.

LYONS: (Abbraccia Gabriel) Sentito papà? Lo zio Gabe ha ragione!

GABRIEL: (Ride con Lyons) Lyons! Il re della giungla!

ROSE: Dai, rimani a cena Gabe. Vuoi che ti aggiunga un piatto?

GABRIEL: Prendo solo un panino, Rose. Non ho bisogno del piatto. Voglio mangiare con le mani. Prendo solo un panino.

ROSE: E tu Lyons? Ti fermi? Ho qualche costicina nel forno.

LYONS: No... non voglio mangiare niente finché non abbiamo finito di suonare. (Pausa) Dovresti venire a sentirmi suonare, papà.

TROY: Non mi piace questa musica strana che fanno in giro adesso. È solo rumore.

ROSE: Entra in casa e datti una sciacquata Gabe... ti preparo un panino.

GABRIEL: (A Lyons, mentre esce) Troy è arrabbiato con me.

LYONS: Perché sei arrabbiato con lo zio Gabe, papà?

ROSE: Pensa che Troy sia arrabbiato con lui perché si è trasferito dalla Signorina Pearl.

TROY: Non sono arrabbiato con lui. Può vivere dove gli pare e piace.

LYONS: Ma come mai si è trasferito là? Alla Signorina Pearl non piace nessuno.

ROSE: Non le dispiace averlo in casa. Anzi lo tratta davvero bene. Solo che non le va tutto quel cantare.

TROY: Non le dispiace ricevere i soldi dell'affitto, ecco cosa non le dispiace.

ROSE: Troy, non ho intenzione di discuterne ancora. Si è trasferito perché vuole avere il suo spazio. Così può andare e venire quando gli pare.

TROY: E che diavolo, poteva andare e venire come gli pareva anche qua. Non lo trattenevo di certo. Non gli ho mai messo alcun divieto.

ROSE: Troy, non è la stessa cosa, e lo sai.
(Gabriel entra dalla porta) E non ne voglio più sentir parlare. Non voglio più sentire niente su Gabe e la Signorina Pearl. E la prossima settimana...

GABRIEL: Sono pronto per il mio panino, Rose.

ROSE: E la prossima settimana... quando quel reclutatore arriverà da quella scuola... voglio che firmi quei documenti e che lasci che Cory giochi a football. Poi non voglio più sentir parlare di questa storia.

TROY: (A Rose, mentre entra in casa) Non stavo mica parlando di Cory.

LYONS: Cosa? Cory è stato reclutato? In che scuola andrà?

TROY: Quel ragazzo se ne va in giro a darsi tante arie... pensando di essere un adulto. Pensa di poter fare quello che vuole, senza badare a cosa dico io. Senti Bono... sono uscito dall'ufficio del commissario e sono andato all'A&P... il ragazzo non sta lavorando là. Mi ha raccontato una balla. Mi ha detto che aveva avuto indietro il lavoro... che lavorava nei week end e dopo scuola... ma il Sig. Stawiki mi fa che non ci lavora per niente in negozio!

LYONS: Cory sta crescendo. Sta cercando di fare tutto il possibile per seguire le tue orme.

TROY: Non mi interessa cosa sta facendo. Se è arrivato al punto di disubbidirmi... allora se ne deve andare. Te lo dirà anche Bono. Scommetto che lui non ha mai disobbedito al suo vecchio senza pagarne le conseguenze.

BONO: Non ne ho mai neanche avuto la possibilità. Il mio vecchio andava e veniva... ma io non lo vedevo mai... non ho mai saputo cosa avesse in testa o dove se ne andasse in giro. Era sempre in partenza per cercare il Nuovo Mondo. Così si diceva una volta. Se vedevi un tipo che continuava a cambiare città... a cambiare donna... si diceva che andava a cercare il Nuovo Mondo. Non so se l'ha mai trovato. Per quanto mi riguardava io non volevo figli. Non sapevo se sarei rimasto nello stesso posto abbastanza a lungo da fargli da papà. Pensavo che sarei stato sempre in giro anche io. E invece sto con Lucille più o meno da quando il tuo papà sta con Rose. Sono quasi sedici anni.

TROY: A volte vorrei non avere conosciuto il mio vecchio. Non gli importava per niente di noi figli. Non eravamo niente per lui. Gli interessava solo che iniziassimo a camminare così poteva metterci a lavorare. Quando era ora di mangiare... prima mangiava lui. Poi se avanzava qualcosa quello era per noi. Quell'uomo era capace di mangiare due polli interi e lasciarci solo un'ala.

LYONS: Non ci credo, papà. Tutti danno da mangiare ai loro figli. Non importa quanto i tempi siano duri... a tutti i genitori importa dei loro figli. Che abbiano da mangiare.

TROY: L'unica cosa che importava al mio vecchio era far arrivare il cotone al Sig. Lubin. Ecco di cosa gli importava. A volte mi chiedevo perché era ancora in giro. Perché il diavolo non era ancora venuto a prenderselo. "Porta quel cotone al Sig. Lubin," e poi abbiamo scoperto che gli doveva dei soldi...

LYONS: Avrebbe dovuto andarsene quando ha visto che c'era dentro fino al collo. Ecco cosa avrei fatto io.

TROY: E come faceva ad andarsene con undici figli? E dove sarebbe andato? Sapeva solo lavorare la terra. No, era bloccato lì e penso che lo sapesse. Ma una cosa te la dico... si sentiva responsabile verso di noi. Forse non ci ha trattati come penso avrebbe dovuto... ma se non avesse sentito quel senso di responsabilità se ne sarebbe potuto andare senza di noi... si sarebbe potuto rifare una vita senza guardarsi indietro.

BONO: Un sacco di gente lo faceva a quei tempi. Un giorno uscivano dalla porta e si incamminavano per una strada qualsiasi e non li vedevi più.

LYONS: Esatto! Ecco di cosa parlo.

BONO: Continuavano a mettere un piede dietro l'altro finché non trovavano qualcosa per cui valeva la pena di fermarsi. Hai mai sentito parlare della febbre del vagabondo? Beh, ecco come si diceva quando qualcuno spariva in quel modo.

TROY: Il mio vecchio non aveva nessuna febbre del vagabondo! Cosa dici? È rimasto con la sua famiglia. Ma era cattivo più che poteva. Mia mamma non lo sopportava. Non poteva sopportare tutta quella cattiveria. Quando avevo otto anni è scappata. È sgattaiolata fuori una sera dopo che lui era andato a dormire. Mi disse che sarebbe tornata a prendermi. Non l'ho più vista. Tutte le sue donne scappavano e lo abbandonavano. Nessuna voleva stare con un tipo così. Per me l'ora di andarmene è arrivata quando avevo quattordici anni. Avevo iniziato a girare attorno alla figlia di Joe Canewell. Avevamo un vecchio mulo che chiamavamo Greyboy. Il mio vecchio mi aveva mandato ad arare un pezzo di terra, ma io avevo legato Greyboy a un albero ed ero andato a spassarmela con la figlia di Canewell. Ci eravamo appartati in un bel posticino, comodi comodi. Lei aveva tredici anni e pensavamo che tanto eravamo cresciuti e ci stavamo divertendo un bel po'... senza pensieri. Non sapevamo che Greyboy si era liberato ed era tornato alla fattoria... e che mio padre mi stava cercando. Eravamo giù al fiume a divertirci quando mio padre ci è piombato addosso, dal nulla. Aveva tirato giù le cinghie di pelle dal mulo e aveva cominciato a darmele di santa ragione. Io sono saltato in piedi, ero arrabbiato ma anche imbarazzato. Avevo paura del mio vecchio. Quando cominciò a prendermi a cinghiate... io ovviamente cercai di scappare. (Pausa) Pensavo che si era arrabbiato perché non avevo fatto il mio lavoro. Ma poi mi sono reso conto che mi stava mandando via per poter avere la ragazza per lui. In quel momento mi dimenticai di tutta la paura che avevo del mio vecchio... in quel momento, a quattordici anni, diventai un uomo. (Pausa) Adesso ero io che cercavo di mandarlo via. Avevo raccolto le stesse cinghie che aveva usato per colpirmi. Le presi in mano e cominciai a colpirlo. La ragazza intanto si era alzata ed era corsa via e quando lui si girò a guardarmi... in quel momento capii perché il diavolo non era mai venuto a portarselo via. Era lui il diavolo. Non so cosa è successo dopo. Quando mi sono svegliato ero in riva al fiume e Blue... quel vecchio cane che avevamo... mi stava leccando la faccia. Pensavo di essere diventato cieco. Non riuscivo a vedere niente. Avevo tutti e due gli occhi talmente gonfi che non riuscivo ad aprirli. Mi buttai a terra e piansi. Non sapevo cosa fare. Sapevo solo che era arrivato il momento di abbandonare la casa di mio padre. E in quel momento il mondo è diventato immenso. Mi ci è voluto un sacco di tempo per riuscire a dividerlo in pezzettini abbastanza piccoli da poterli maneggiare.

Me ne sono reso conto quando sono arrivato al punto in cui lo sentivo pulsare nelle mie vene e ho realizzato che l'unica cosa che ci separava erano una manciata di anni.

(Gabriel entra dalla casa con un panino.)

LYONS: Cos'hai lì zio Gabe?

GABRIEL: Mi sono fatto un panino al prosciutto. Rose mi ha dato un panino al prosciutto.

TROY: Non so neanche che fine ha fatto. Ho tagliato i ponti con tutti tranne che con Gabriel. Ma spero che sia morto. Che abbia trovato un po' di pace.

LYONS: È proprio una brutta storia, papà. Non sapevo che fossi andato via di casa quando avevi quattordici anni.

TROY: E non sapevo niente di niente. L'unica parte del mondo che conoscevo erano i quarantadue acri di terra del Sig. Lubin. Era tutto quello che conoscevo della vita.

LYONS: Quattordici anni sono proprio pochi per starsene per conto proprio. (Suona il telefono.) Non penso che io sarei stato in grado di mantenermi da solo a quattordici anni. Non so cosa avrei fatto.

TROY: Mi sono allontanato dal fiume e me ne sono andato a Mobile. Mi ero stancato di lavorare la terra. Mi sono detto che avrei avuto più opportunità in città. Quindi sono andato a piedi per duecento miglia fino a Mobile.

LYONS: Aspetta un attimo... non puoi aver camminato per duecento miglia, papà. Nessuno può camminare per duecento miglia. Stai parlando di un bel po' di strada.

BONO: Era l'unico modo di andare in giro a quei tempi.

LYONS: Aaaaah. Maledizione, io avrei chiesto un passaggio a qualcuno!

TROY: E a chi avresti chiesto? All'epoca non c'erano mica tante macchine in giro. Stiamo parlando del 1918.

ROSE: (Entrando) Cosa fate tutti qua fuori?

TROY: (A Rose) Sto ricordando a Lyons quanto è stato fortunato. Non ha dovuto passare quello che ho passato io.

ROSE: Lyons, era Bonnie al telefono. Ha detto che dovevi

passare a prenderla.

LYONS: Sì, grazie Rose.

TROY: Ho camminato fino a Mobile e mi sono unito a un gruppo di gente che si stava dirigendo da queste parti. Sono arrivato qua e ho scoperto che non solo non si riusciva a trovare lavoro... ma non si riusciva nemmeno a trovare un posto dove stare. Pensavo di essere libero. Magari! I neri se ne stavano tutti giù al fiume e cercavano di sopravvivere sotto qualsiasi riparo trovavano. Proprio lì sotto il ponte di Brady Street. Vivevamo in capanne messe su con rami e tela catramata. Ho iniziato a bazzicare lì intorno e le cose si sono messe male. Ho iniziato a rubare. All'inizio solo cibo. Poi mi sono detto: Cristo, se mi metto a rubare soldi posso comprarmelo il cibo. Posso comprarmi anche delle scarpe! Una cosa tira l'altra. Incontrai la tua mamma. Ero giovane e non vedevo l'ora di dimostrare che ero un uomo. Ho incontrato la tua mamma e sei nato tu. A quel punto cosa potevo fare? Avevo anche te e la tua mamma da mantenere. Dovevo rubare tre volte tanto. Sono uscito un giorno per cercare qualcuno a cui rubare qualche soldo... ecco cosa ero. Un ladro. Ecco la verità. Oggi me ne vergogno. Ma è la verità. Cercai di derubare un tizio per strada... tirai fuori il mio coltello... e lui tirò fuori una pistola. Mi ha sparato al petto. Mi è sembrato che qualcuno avesse preso un tizzone ardente e me lo avesse premuto addosso. Nello stesso momento in cui lui mi sparava io gli saltai addosso con il mio coltello. Mi dissero che lo avevo ucciso e mi rinchiusero in prigione per quindici anni. È lì che ho incontrato Bono. È lì che ho imparato a giocare a baseball. Sono uscito da quel posto e ho scoperto che la tua mamma aveva preso e ti aveva portato via per rifarsi una vita senza di me. Quindici anni ero troppi per stare ad aspettarmi. Ma quei quindici anni mi hanno curato da tutta quella mania del rubare. Te lo può dire anche Rose. Quando mi ha incontrato mi ha chiesto se avevo chiuso con quella roba. E io le ho detto: "Tesoro, per me contate solo tu e il baseball." Mi hai capito Bono? Ero serio. Lei mi fa "ma quale viene per primo?" Le ho risposto "tesoro, senza dubbio il baseball... ma se resti con me e invecchiamo insieme di sicuro dureremo più a lungo di qualsiasi partita." Vero Rose? E così è stato.

ROSE: Chiudi il becco. Non hai detto nulla del genere. Mi hai detto "tesoro, sai che sarai sempre la numero uno per me" ecco cosa mi hai detto.

TROY: Vedi Bono? Ecco perché la amo.

BONO: Rose ti fa stare in riga. Appena sgarri Rose è lì a rimetterti in carreggiata.

ROSE: Lyons, meglio che vai a prendere Bonnie. Ti starà aspettando.

LYONS: (Si alza per andarsene) Senti papà, perchè non vieni giù al locale a sentirmi suonare?

TROY: No che non ci vengo. Sono troppo vecchio per andarmene in giro per locali.

BONO: Devi essere bravo per suonare giù al Grill.

LYONS: Eddai papà...

TROY: Devo alzarmi presto domani mattina.

LYONS: Non devi restare fino a tardi.

TROY: Nah, ora mangio e poi me ne vado a letto.

LYONS: Beh devo andare. Ci vediamo.

TROY: Non farti vedere da queste parti il mio giorno di paga.

ROSE: Prendi in mano il telefono e avvertici quando vuoi venire. E porta Bonnie, sai che mi fa sempre piacere vederla.

LYONS: Sì, lo farò Rose... ci vediamo. Ci vediamo papà... ci vediamo Sig. Bono. Ci vediamo zio Gabe.

GABRIEL: Lyons! Il re della giungla!

(Lyons esce)

TROY: Hai preparato la cena, bella? Sai che dopo abbiamo delle faccende da sbrigare io e te. Ho pure una certa fretta.

ROSE: Troy, ti ho detto di smetterla.

TROY: (Abbraccia Bono) Eddai bella... c'è solo Bono qua. Bono è di famiglia. Conosco questo negro da... da quanto ci conosciamo?

BONO: Da tanto tempo.

TROY: Conosco questo negro da quando Skippy era un cucciolo. Ne abbiamo combinate di cotte e di crude noi due.

BONO: Hai proprio ragione.

TROY: Cristo, lo conosco da prima di conoscere te. E siamo

ancora qua uno accanto all'altro. Ecco Bono... un uomo non potrebbe chiedere di meglio. (Fa un sorso in suo onore.) Ti voglio bene, negro.

BONO: Diavolo ti voglio bene anche io... ma devo andare dalla mia donna. Tu hai la tua qua. Io devo andare dalla mia.

(Bono esce nel momento in cui Cory, vestito nella sua uniforme da baseball, entra in cortile. Lancia a Troy uno sguardo freddo e duro)

CORY: Perché l'hai fatto papà? (Lancia l'elmetto nella direzione di Troy)

ROSE: Cos'è successo? Cory... cos'è successo?

CORY: Papà è andato a scuola e ha detto all'allenatore Zellmann che non posso più giocare a baseball. Non mi ha neanche lasciato giocare questa partita. Gli ha ordinato di dire al reclutatore di non venire.

ROSE: Troy...

TROY: Cosa vuoi? Sí, l'ho fatto. E il ragazzo sa perché.

CORY: Perché mi hai fatto questo? Era l'unica occasione che avevo.

ROSE: Non c'è niente di male se Cory gioca a football, Troy.

TROY: Il ragazzo mi ha mentito. Gli avevo detto che se voleva continuare a giocare a football doveva contribuire alle faccende di casa e mantenere il lavoro al negozio. Quelle erano le condizioni. Sono andato dal Sig. Stawiki...

CORY: Non posso lavorare dopo scuola durante la stagione, papà! Ho provato a dirti che il Sig. Stawiki mi sta tenendo il posto. Tu non ascolti mai nessuno. E poi mi fai un tiro del genere!

TROY: Non ti ho fatto niente. Te lo sei fatto tu da solo.

CORY: Solo perché non mi hai lasciato altra scelta! Hai solo paura che sarò più bravo di te, ecco la verità.

TROY: Vieni qua.

ROSE: Troy...

(Cory si avvicina di malavoglia a Troy...)

TROY: Ecco, vedi hai fatto un errore.

CORY: Non ho fatto niente!

TROY: Adesso ti dico qual'è stato il tuo errore. Vedi... sei andato in battuta ma hai mancato la palla. Questo era il primo strike.

Vedi... sei al posto del battitore adesso. Sei andato in battuta ma hai mancato la palla. Questo è stato il primo strike. Non farti eliminare!(Le luci si abbassano.)

ATTO II
Scena I

È la mattina dopo. CORY è vicino all'albero che colpisce la palla con la mazza da baseball. Prova ad imitare TROY ma la sua battuta è impacciata, meno sicura. ROSE entra in scena dalla casa.

ROSE: Cory, ho bisogno che mi aiuti con questo pensile.

CORY: Non ho intenzione di mollare la squadra. Non mi interessa cosa dice papà.

ROSE: Ci parlerò io quando torna. È dovuto andare a vedere per lo zio Gabe. L'hanno arrestato. Dicono che stava turbando la quiete pubblica. Tornerà presto. Vieni qua e aiutami a pulire in cima a questo pensile.

(Cory esce di scena in casa. Rose vede Troy e Bono arrivare dalla strada.)

ROSE: Troy... cos'hanno detto giù alla polizia?

TROY: Niente non hanno detto. Gli ho allungato cinquanta dollari e l'hanno lasciato andare. Ti racconto dopo. Dov'è Cory?

ROSE: È dentro che mi aiuta a pulire questi pensili.

TROY: Digli di portare le chiappe qua fuori.

(Troy e Bono si avvicinano alla pila di legna. Bono prende in mano la sega e si mette al lavoro.)

TROY: (A Bono) Gli interessano solo i soldi. Con questa fanno sei o sette volte che sono andato là a prendermelo. Come mi vedono arrivare tirano fuori le mani in attesa.

BONO: Sì, lo so. Non gli interessano altro che i soldi. Non gliene frega niente di cosa è giusto. (Pausa.) Negro, perché sei

andato a prendere del legno duro? Devi mettere su uno steccato, tutto qua. Procurati del legno di pino morbido. Non ti serve altro.

TROY: So quello che faccio. Questo è legno da esterno. Il legno di pino lo metti in casa. Il pino è da interno. Questo è da esterno. Adesso vediamo, me lo dici tu dove sta questo steccato?

BONO: Non c'è bisogno di questo legno. Lo puoi mettere su con il legno di pino e ti assicuro che resterà in piedi per tutto il tempo che starai su questa terra a guardarlo.

TROY: Che ne sai tu di quanto tempo mi rimane da stare su questa terra, negro? Che diavolo, potrei anche vivere per sempre. Potrei vivere più a lungo del vecchio Horsley.

BONO: Anche Magee diceva così.

TROY: Magee era un povero idiota. Dimmi un po' chi hai mai sentito che si è messo a togliersi i denti con un paio di vecchie pinze arrugginite.

BONO: Una volta si faceva così... mio nonno si toglieva i denti con le pinze. Una volta non c'erano dentisti per i neri.

TROY: Sì ma trovati delle pinze pulite! Capisci? Delle pinze pulite! Sterilizzate! E comunque adesso non è più così. Bastava che Magee se ne andasse dal dott. Goldblums ed era a posto.

BONO: Vedo che tu e quella tipa di Tallahassee... quell'Alberta... Vedo che siete diventati proprio intimi.

TROY: Che vuol dire "diventati intimi"?

BONO: Ti vedo che sei sempre lì a ridere e scherzare con lei.

TROY: Io rido e scherzo con tutti, Bono. Mi conosci.

BONO: Non parlo di quel tipo di scherzi e risate.

CORY: (Entra in scena dalla casa.) Come va Sig. Bono?

TROY: Cory? Fatti dare quella sega da Bono e mettiti a tagliare un po' di legna. Questo qua dice che il legno è troppo duro da tagliare. Fatti in là, Jim, che adesso il ragazzo ti mostra come si fa.

BONO: Ma volentieri.

(Cory prende la sega e inizia a tagliare le assi di legno.)

BONO: Ha ha! Guarda un po'. Proprio un bel ragazzone. Sembra di vedere Joe Louis. Cristo, mi sento proprio vecchio a vedere quanto questo ragazzo è veloce a segare le assi.

CORY: Proprio non capisco perché la mamma si è messa in testa che vuole uno steccato attorno al cortile.

TROY: Non venirlo a chiedere a me. Cosa diavolo è che vuole tenere fuori? Quello che ha non lo vuole nessuno.

BONO: Ci sono steccati che servono a non far entrare le altre persone... e steccati che servono a non farle uscire. Rose vuole tenervi tutti stretti. Vuole tanto bene a tutti voi.

TROY: Che diavolo negro... non ho mica bisogno che me lo vieni a dire tu che mia maglie mi vuole bene. Cory... muoviti, vai in casa e vedi se riesci a trovare l'altra sega.

CORY: Dove l'hai messa?

TROY: Ti ho detto di cercarla, no? Guarda in giro finché la trovi!

(Cory esce di scena e va in casa.)

TROY: Cosa vuol dire? Che vuole tenerci tutti stretti?

BONO: Senti Troy... io ti conosco praticamente da tutta la vita. Sia tu che Rose. Vi conosco tutti e due da un sacco di tempo. Me lo ricordo quando hai incontrato Rose. Era il periodo che stavi sempre al parco a esercitarti a battere. Avevi un sacco di ragazze che ti venivano dietro, a quei tempi. Potevi scegliere chi ti pareva. Quando hai scelto Rose sono stato felice per te. Quella è stata la prima volta che ho pensato che avevi veramente cervello. Mi sono detto... il mio amico Troy sa quello che fa. Se vado dietro a questo negro... mi farà fare strada. E così ti sono venuto dietro. E ho imparato un mucchio di cose sulla vita guardandoti. Ho imparato a capire dove sta la merda. Come separarla dalle cose buone. Mi hai insegnato tante cose. Mi hai insegnato a non ripetere sempre gli stessi errori... a prendere la vita come viene e continuare ad andare avanti un passo dopo l'altro. (Pausa). Rose è una brava donna, Troy.

TROY: Diavolo negro, lo so che è una brava donna. Sono sposato con lei da diciotto anni. Cosa ti sei messo in testa, Bono?

BONO: Dico solo che è una brava donna. Dico solo quello che penso. Non vuol dire che mi sono messo in testa niente.

TROY: Mi dici che è una brava donna e molli il discorso così a metà? Perché mi dici che è una brava donna?

BONO: Ti ama tanto Troy. Rose ti ama tanto.

TROY: Stai dicendo che non me la merito. Ecco cosa stai dicendo. Che non me la merito perché me la sto facendo con un'altra donna. Lo so cosa stai pensando.

BONO: Troy, so quanto ci tieni a Rose. Sto solo dicendo che non voglio vederti fare un casino.

TROY: Sí, lo apprezzo Bono. Se te la stessi facendo dietro le spalle di Lucille ti direi la stessa cosa.

BONO: Beh, io non ho altro da dire. Ho aperto la bocca solo perché voglio bene a tutti e due.

TROY: Che diavolo, mi conosci... non me la sono andata a cercare. Non la si può trovare una donna migliore di Rose. Lo so questo. Ma questa ragazza mi si è incollata addosso e non riesco a staccarla. Ho cercato di combatterlo, di togliermela di torno... ma lei si è solo attaccata di più. E adesso non posso più staccarmi.

BONO: Sei tu che hai tu il controllo... é questo che mi dici sempre. Sei tu responsabile di quello che fai.

TROY: Non me ne sto lavando le mani. Finché mi sento a posto nel cuore... mi va bene. È l'unica cosa che importa. Il cuore mi dirà sempre cosa è giusto e cosa è sbagliato. E non sto parlando di fare nessun brutto tiro a Rose. Amo Rose. Mi ha sostenuto per tanto tempo e la amo e la rispetto per questo.

BONO: Lo so. Ecco perché non voglio vederti farle del male. Ma cosa hai intenzione di fare quando lo scoprirà? Cosa ti resterà in mano? Se tieni il piede in due scarpe... prima o poi una la perderai. Non ci vuole un genio.

TROY: Sí, lo so che hai ragione Bono. Sto cercando un modo per mettere a posto le cose.

BONO: Cerca di metterle a posto per bene, Troy. Non voglio mettere il naso negli affari tuoi e di Rose ma... cerca di mettere le cose a posto nel modo migliore.

TROY: Oh beh, adesso mi faccio io gli affari tuoi e di Lucille. Quando hai intenzione di comprarle quel frigorifero che continua a chiederti? Non venirmi a dire che non hai soldi. So

chi è il tuo banchiere. Mellon non ha bisogno di quei soldi tanto quanto Lucille ha bisogno del frigo. Ti dico solo questo.

BONO: Ti dico cosa farò... quando tu finirai di costruire questo steccato per Rose allora io comprerò a Lucille quel frigorifero.

TROY: Ti sei dato la zappa sui piedi da solo!

(Troy prende un'asse e inizia a segarla. Bono si avvia ad uscire dal cortile.)

TROY: Ehi negro... dove te ne vai?

BONO: Me ne vado a casa. Non ti aspetterai mica che ti aiuti. Sto proteggendo i miei soldi. Ti voglio vedere mettere in piedi quello steccato da solo. Ecco cosa voglio vedere. Ci metterai almeno altri sei mesi senza di me.

TROY: Negro... ti manca proprio qualche rotella.¹⁸

BONO: Se si tratta dei miei soldi ti garantisco che le mie rotelle funzionano come un' orologio svizzero.

TROY: E va bene. Vedremo chi l'avrà vinta. Meglio che inizi a mettere mano al tuo libretto dei risparmi.

(Bono esce e Troy continua a lavorare. Rose entra in scena dalla casa.)

ROSE: Cosa dicono giù alla polizia? Che è successo con Gabe?

TROY: Sono andato là e l'ho fatto uscire. Mi è costato cinquanta dollari. Dicono che stava turbando la quiete pubblica. Il giudice ha fissato un'udienza tra tre settimane. Dice che dovremo dimostrare che non c'è bisogno di mandarlo di nuovo in istituto.

ROSE: Che stava facendo che l'hanno dovuto addirittura arrestare?

TROY: Alcuni ragazzini lo stavano prendendo in giro e lui si è messo a rincorrerli. Dicono che stava urlando e facendo casino. Qualcuno l'ha visto e ha chiamato la polizia. Ecco tutto.

ROSE: Beh ma tu che hai detto? Al giudice, che hai detto?

TROY: Gli ho detto che avrei badato io a lui. Che non avrebbe

¹⁸ Nell'originale: TROY: "Nigger, you ain't right." BONO: "When it comes to my money... I'm right as fireworks on the Fourth of July." Il modo di dire originale, molto interessante in quanto concerne un simbolo tipicamente Americano come i fuochi d'artificio del 4 Luglio, non avrebbe tuttavia reso, in Italiano, la scorrevolezza del registro quotidiano utilizzato dai protagonisti. Per questo ho deciso di sostituirlo con un altro modo di dire usato nella lingua Italiana, che penso renda bene il senso della battuta comica di Bono.

avuto senso farlo internare di nuovo. Ha allungato quella sua mano lurida e mi ha detto di dargli cinquanta dollari e di riportarmelo a casa.

ROSE: Dov'è adesso? Dove se n'è scappato?

TROY: Se n'è andato via per i fatti suoi. Non ha bisogno di nessuno che stia lì a tenergli la mano.

ROSE: Oh, non so che dire. Forse sarebbe davvero meglio per lui se lo riportassero in ospedale. So cosa stai per dire. Ma io penso che quella sarebbe la soluzione migliore.

TROY: Ha già avuto la vita rovinata quando era al fronte, e per che cosa? E adesso vogliono pure prenderlo e rinchiuderlo. Lascialo libero. Non fa male a nessuno.

BONO: Beh, immagino che ognuno veda le cose a modo suo. Su, vieni a pranzare. Ho dei fagioli e del pane del forno. Mangiamo qualcosa. Non ha senso che ti spacchi la testa per Gabe.

(Rose si gira per entrare in casa.)

TROY: Rose... devo dirti una cosa.

ROSE: Sì beh... aspetta che che metto il cibo in tavola.

TROY: Rose!

(Lei si ferma e si gira.)

TROY: Non so come dirtelo. (Pausa) Non riesco a spiegarmi come sia successo. Continua a crescere e crescere senza che te ne accorgi, finché ti scappa di mano. Un giorno hai davanti agli occhi una pianticella... e il giorno dopo ti ritrovi con una foresta.

ROSE: Troy... di cosa stai parlando?

TROY: Sto parlando, donna, lasciami parlare. Sto cercando di trovare un modo per dirtelo... diventerò papà. Avrò un figlio.

ROSE: Troy... cosa vuol dire? Sarai...cosa?

TROY: Rose...vedi... ecco...

ROSE: Mi stai dicendo che avrai un figlio? Stai dicendo questa cosa *a tua moglie*?

(Gabriel entra dalla strada. Ha una rosa in mano.)

GABRIEL: Ehi Troy! Ehi Rose!

ROSE: Dopo diciotto anni devo sentirmi dire una cosa del genere.

GABRIEL: Ehi Rose... ho un fiore per te. (Le porge la rosa.) È una rosa. Come te.

ROSE: Grazie, Gabe.

GABRIEL: Troy, non ce l'hai con me vero? Quegli uomini cattivi sono venuti e mi hanno portato via. Non ce l'hai con me vero?

TROY: No Gabe, non ce l'ho con te.

ROSE: Dopo diciotto anni te ne vieni fuori con una cosa del genere.

GABRIEL: (Prende un quarto di dollaro dalla tasca.) Guarda cos'ho! Un quarto di dollaro nuovo!

TROY: Rose... è solo che...

ROSE: Non c'è niente che tu possa dire Troy. Non c'è scusa che regga.

GABRIEL: Il tipo che mi ha dato questo quarto di dollaro ne aveva un sacco. Mi terrò questo quarto di dollaro finché non smette di brillare.

ROSE: Gabe, vai pure dentro in casa. Ho un cocomero nel frigorifero. Vai pure a prendertene una fetta.

GABRIEL: Rose, sai, stavo dando la caccia ai cerberi e quegli uomini cattivi sono venuti e mi hanno preso e mi hanno portato via. Troy mi ha aiutato. È arrivato, e gli ha detto che era meglio che mi lasciavano andare o gliele avrebbe date di santa ragione. Sì, davvero!

ROSE: Vai pure a prenderti una bella fetta di cocomero, Gabe. Gli uomini cattivi se ne sono andati.

GABRIEL: Ok Rose... vado a prendermi un po' di cocomero. Quello con le strisce. (Gabe entra in casa.)

ROSE: Perché Troy, perché? Dopo tutti questi anni mi vieni a fare una cosa del genere adesso. Non ha senso alla tua età. Me lo sarei potuto aspettare dieci o quindici anni fa ma non adesso.

TROY: L'età non c'entra niente Rose.

ROSE: Ho sempre fatto tutto quello che dovevo fare per essere una brava moglie. Tutto quello che *potevo* fare per essere una brava moglie. E adesso, dopo diciotto anni che siamo sposati, devo sentirmi dire che hai un'altra donna e hai addirittura concepito un figlio con lei. E lo sai che non ho mai voluto nessuna parentela a metà nella mia famiglia. Tutta la mia famiglia è a metà. Le mie due sorelle e mio fratello hanno tutti padri e madri diversi. Non si riesce quasi a capire chi è cosa. Mai che ci si possa sedere e parlare di mamma o di papà. È sempre mio papà e mia mamma, e tuo papà e tua mamma...

TROY: Rose... adesso smettila.

ROSE: Non volevo che i miei figli subissero questo destino. E adesso hai il coraggio di portare le chiappe qua dentro e dirmi una cosa del genere.

TROY: Era giusto che lo sapessi. Era ora che sapessi la verità.

ROSE: Beh non voglio saperlo, Cristo Santo!

TROY: Non posso farlo semplicemente sparire. È successo. Non posso sperare di cambiare la situazione.

ROSE: Non puoi e non vuoi cambiarla. Forse siamo io e il mio ragazzo che vorresti far sparire, invece. È questo che vuoi? Beh, non puoi farci sparire. Ho investito diciotto anni della mia vita su di te. Te ne saresti dovuto rimanere al tuo posto, di sopra nel *mio* letto.

TROY: Rose... ascoltami... possiamo tenere questa cosa sotto controllo. Possiamo parlarne e... trovare un accordo.

ROSE: Tutto ad un tratto parli di “noi”. Dove eravamo “noi” quando te ne stavi laggiù a spassartela con quella donnaccia? “Noi” avremo dovuto trovare un accordo prima che iniziassi a fare il cretino in giro. Arrivi troppo tardi per poterti permettere di fare un accordo con me.

TROY: È solo che... lei mi dà un'altra prospettiva... mi ha fatto scoprire un lato nuovo di me stesso. Posso uscire da questa casa e allontanarmi dalle pressioni e dai problemi... essere un uomo diverso. Non devo preoccuparmi di come fare a pagare le bollette o di dove troverò i soldi per riparare il tetto. Posso semplicemente essere il me stesso che non ho mai potuto essere prima.

ROSE: Quello che voglio sapere... è se hai intenzione di continuare a vederla. È l'unica cosa che voglio sapere.

TROY: Posso starmene seduto in casa sua e ridere. Capisci che intendo dire? Posso ridere a crepelle... e mi fa sentire bene. Lo sento in tutto il corpo, fino alla punta dei piedi.
(Pausa.) Rose, non posso rinunciarci.

ROSE: Forse dovresti andartene da lei e rimanerci... se è una donna tanto migliore di me.

TROY: Non è questione di migliore o peggiore. Rose, tu non hai colpe. Un uomo non potrebbe chiedere una moglie migliore di quanto lo sei stata tu. La responsabilità è mia. Ero così occupato a prendermi cura di voi che ho finito per dimenticarmi di me stesso.

ROSE: E io che diavolo c'ero a fare? Quello era compito mio, non di qualcun'altra.

TROY: Rose, ho sempre cercato di vivere dignitosamente... di condurre una vita onesta... produttiva... di duro lavoro. Ho cercato di essere un buon marito per te. In tutti i modi che potevo. Forse sono io che sono venuto al mondo di traverso, non lo so. Ma... a un certo punto ti ritrovi con due strike sul groppone prima ancora di arrivare al piatto. Devi stare sempre in guardia... aspettarti sempre un tiro rognoso, come una palla curva sull'angolo interno del piatto.¹⁹ Non puoi permetterti di fartene scappare neanche una. Non puoi permetterti un altro strike. Allora pensi che se devi essere eliminato... tanto vale che esci cercando di colpire la palla. Le probabilità sono tutte conto di te. Allora cosa fai? Io ho bluffato, Rose. Ho colpito una palla corta²⁰. Quando ho trovato te e Cory... e un lavoro più o meno decente... ero salvo. Niente poteva toccarmi. Non sarei più stato eliminato. Non sarei più tornato in prigione. Non mi sarei più ritrovato sdraiato su un marciapiede con una bottiglia di vino in mano. Ero salvo. Mi ero fatto una famiglia. Avevo un lavoro. Non mi sarei preso in corpo un altro strike. Me ne stavo lì fermo in prima base ad aspettare che uno di quei ragazzi venisse da me. Che mi portasse in casa base.

ROSE: Saresti dovuto rimanere nel mio letto, Troy.

TROY: Ma poi quando ho visto quella ragazza... mi ha dato coraggio. E ho iniziato a pensare che se ci provavo... magari

19 Mentre la morte viene descritta come nulla più di “una palla veloce sull'angolo esterno del piatto,” qui invece la metafora sportiva serve ad illuminare la problematicità di una vita che Troy sente destinata al fallimento. La palla curva è una palla a cui il lanciatore imprime una rotazione in avanti di modo da “spezzarne” la traiettoria, traendo così in inganno il battitore che inizialmente pensa di star ricevendo una palla dritta.

20 Nell'originale “I bunted.” Il significato nel contesto del baseball è di battere una palla piano di modo che tocchi il suolo vicino alla casa base, traendo così in inganno il ricevitore.

sarei potuto arrivare in seconda base. Lo capisci? Dopo diciotto anni volevo arrivare in seconda base.

ROSE: Ti saresti dovuto aggrappare forte a me. Ti saresti dovuto stringere a me e tener duro.

TROY: Sono stato fermo in prima base per diciotto anni e ho pensato... e che diavolo... proviamoci!

ROSE: Non stiamo parlando di una partita di baseball! Stiamo parlando del fatto che te ne sei andato a divertirti con un'altra donna... e adesso vieni da me a cercare una soluzione. Ecco di cosa stiamo parlando. Non stiamo parlando di baseball.

TROY: Rose, non mi stai ascoltando. Sto cercando di spiegarti meglio che posso. Non è facile per me ammettere che sono rimasto inchiodato sempre nello stesso posto per diciotto anni.

ROSE: Io ero inchiodata qua insieme a te! Sono sempre stata qui accanto a te, Troy. Ce l'avevo anche io una vita, sai? Ho dato via diciotto anni della mia vita per rimanere inchiodata sempre nello stesso posto insieme a te. Credi che non mi sia mai venuta voglia di qualcosa di diverso? Credi che non avessi anche io dei sogni e delle speranze? Che ne facciamo della mia di vita? Di me? Credi che non mi sia mai passato per la testa di voler conoscere altri uomini? Che non mi sia mai venuta voglia di sdraiarmi da qualche parte e dimenticarmi delle mie responsabilità? Che non abbia mai voluto qualcuno che mi facesse ridere e mi facesse sentire bene? Non sei l'unico che ha dei desideri e delle necessità. Ma mi sono aggrappata a te, Troy. Ho preso tutti i miei sentimenti, tutti i miei desideri e le mie necessità, tutti i miei sogni... e li ho sepolti dentro di te. Ho piantato un seme e l'ho protetto e ho pregato che germogliasse. Ho piantato me stessa dentro di te e ho aspettato che quel fiore crescesse. E non mi ci sono voluti di certo diciotto anni per rendermi conto che la terra era arida e rocciosa, e che non ci sarebbe mai cresciuto sopra niente. E allora, Troy, mi sono aggrappata a te ancora più forte. Ho tenuto duro. Tu eri mio marito. Tutto quello che avevo lo dovevo a te. Ogni parte di me che riesco a trovare da darti. E di sopra in quella stanza... con l'oscurità che mi calava addosso... ho dato tutto quello che avevo per cercare di cancellare il dubbio che tu non fossi l'uomo migliore che sia mai vissuto su questa terra. E dovunque stessi andando... io volevo essere là accanto a te. Perché tu eri mio marito. Perché quello era l'unico modo in cui sarei riuscita a sopravvivere rimanendo tua moglie. Parli sempre di quello che dai... e di quello che non hai da dare. Ma non ti rendi conto di quello che prendi. Prendi e prendi... senza neanche accorgerti che quelle cose qualcuno te le sta dando.

(Rose si gira per entrare in casa. Troy le afferra il braccio.)

TROY: Osi dire che prendo senza dare niente in cambio?

ROSE: Troy! Mi fai male!

TROY: Osi dire che prendo senza dare niente in cambio?

ROSE: Troy... mi stai facendo male al braccio! Lasciami!

TROY: Ti ho dato tutto quello che avevo. Non raccontare balle.

ROSE: Troy!

TROY: Non raccontare balle!

CORY: (Entra in scena dalla casa.) Mamma!

ROSE: Troy. Mi stai facendo male.

TROY: Non osare parlarmi di dare e avere.

(Cory arriva dietro a Troy e lo afferra. Troy, per la sorpresa, perde l'equilibrio proprio nel momento in cui Cory gli sferra un pugno al petto che lo manda a terra. Troy è stupefatto, così come Cory.)

ROSE: Troy. Troy. No!

(Troy si alza e si avvicina a Cory.)

ROSE: Troy... no. Ti prego! Troy!

(Rose si aggrappa a Troy per fermarlo. Troy riacquista il controllo di se.)

TROY: (a Cory) Va bene. Questo era il secondo strike. Stammi alla larga, ragazzino. Non farti eliminare. Sei all'ultima battuta. Non farti eliminare. (Troy esce dal cortile e le luci si abbassano)

ATTO II Scena II

Sono passati sei mesi. È primo pomeriggio. Troy entra in scena dalla casa e si avvia verso la strada. Rose lo segue fuori dalla casa.

ROSE: Troy, devo parlarti.

TROY: Di colpo, dopo tutto questo tempo vuoi parlare con me, eh? Non mi hai voluto rivolgere la parola per mesi. Non hai voluto parlare con me ieri sera. Non hai voluto niente da me, ieri sera. Di cosa vuoi parlarmi adesso?

ROSE: Domani è venerdì.

TROY: Lo so che giorno è domani. Pensi che non lo sappia che domani è venerdì? Per tutta la vita non ho fatto altro che aspettare che fosse venerdì; non c'è bisogno che me lo venga a dire tu che domani è venerdì.

ROSE: Voglio sapere se pensi di venire a casa.

TROY: Vengo sempre a casa, Rose. Lo sai. Non c'è stata una notte che non sia venuto a casa.

ROSE: Non sto dicendo quello... e lo sai. Voglio sapere se hai intenzione di venire dritto a casa dopo il lavoro.

TROY: Pensavo di andare a incassare lo stipendio... fermarmi un po' da Taylor con i ragazzi... magari fare una partita a dama...

ROSE: Troy, non posso più vivere così. Non ho più intenzione di vivere così. Sono stanca di sentirmi come se il tempo che passi con me lo stessi rubando a qualcun' altra. Sono passati sei mesi e ancora non sei tornato a casa.

TROY: Sono qua tutte le notti. Ogni sera dell'anno. Sono 365 giorni.

ROSE: Domani voglio che vieni direttamente a casa dopo il lavoro.

TROY: Rose... non spendo neanche un soldo. Lo sai. Prendo lo stipendio e te lo do in mano. Non ho soldi in tasca se non quelli che mi dai tu. Voglio solo avere un po' di tempo per me stesso... un po' di tempo per godermi la vita.

ROSE: E io invece? Quand'è che posso godermela io la vita?

TROY: Non so che altro dirti Rose. Sto facendo del mio meglio.

ROSE: Dopo il lavoro ti fermi a casa giusto il tempo di cambiarti i vestiti e poi esci di nuovo... e questo lo chiami fare del tuo meglio?

TROY: Devo andare all'ospedale a vedere come sta Alberta. È

stata ricoverata ieri pomeriggio. Dicono che potrebbe avere il bambino prima del tempo. Non starò via molto.

ROSE: Beh, ti interesserà sapere che oggi dei poliziotti sono andati giù dalla signorina Pearl a prendere Gabe. Mi ha detto che sei stato tu a firmare l'autorizzazione a farlo internare di nuovo.

TROY: Non ho firmato niente del genere. Chiunque te l'ha detto ti ha raccontato una balla. Quella Pearl ti ha raccontato una balla gigantesca.

ROSE: Non ho avuto bisogno che me lo dicesse lei. L'ho letto sui documenti.

TROY: Io non ho detto niente del genere alla polizia.

ROSE: C'era scritto nero su bianco sui documenti.

TROY: Che cosa c'era scritto di preciso sui documenti?

ROSE: Che tu avevi dato l'ordine di rinchiuderlo.

TROY: Allora hanno fatto un casino, come fanno sempre. Non mi preoccupo di cosa hanno scritto sui documenti.

ROSE: C'era scritto che lo stato manderà metà della pensione all'ospedale e l'altra metà a te.

TROY: Non è colpa mia se le cose funzionano così. Non ho fatto io le regole.

ROSE: Hai fatto a Gabe lo stesso tiro che hai fatto a Cory. Non hai voluto firmare i documenti per Cory, e li hai firmati per Gabe. Hai firmato quei documenti.

(Si sente il telefono squillare dentro casa.)

TROY: Senti bella, ti ho detto che non ho firmato proprio un bel niente! L'unica cosa che ho firmato è stato il modulo di dimissione. Cristo santo, non so neanche leggere, che ne so di cosa c'era scritto su quel foglio? Non ho firmato perché si portassero via Gabe.

ROSE: Ti avevo detto "fallo ricoverare in ospedale". Sei stato tu a dire "lascialo libero..." e poi sei andato là e lo hai fatto rinchiudere per poterti tenere metà dei suoi soldi. Hai mancato alla tua parola Troy. E prima o poi ne dovrai rispondere.

TROY: Ecco... hai fatto una bella chiacchierata con la signorina

Pearl. Si è arrabbiata perché non avrà più i soldi dell'affitto di Gabe. Ecco tutto. Non devi badare a quello che dice.

ROSE: Troy, ho visto i documenti con la tua firma.

TROY: Non hai visto niente di firmato da me. In ogni caso, che ci fa la signorina Pearl con i documenti di mio fratello? Pearl è solo una grossa bugiarda. E glielo andrò pure a dire! Non hai visto nessun documento firmato da me. Di la verità... non hai visto nessun documento con la mia firma sopra.

(Rose entra in casa a rispondere al telefono. Immediatamente ritorna.)

ROSE: Troy era l'ospedale... Alberta ha avuto il bambino.

TROY: Cosa ha avuto? Che cos'è?

ROSE: È una femmina.

TROY: Meglio che vada fin là a vedere come sta.

ROSE: Troy...

TROY: Rose... adesso devo andare da lei. È giusto così... cosa c'è? La bambina sta bene, vero?

ROSE: Alberta è deceduta durante il parto.

TROY: Deceduta... vuoi dire che è morta? Alberta è morta?

ROSE: Hanno detto che hanno fatto tutto il possibile. Non c'era niente da fare.

TROY: E la bambina? Come sta la bambina?

ROSE: Hanno detto che sta bene. Mi chiedo chi si occuperà del funerale.

TROY: Aveva una famiglia, Rose. Non era sola al mondo.

ROSE: Lo so che non era sola al mondo.

TROY: Magari vuoi anche sapere se era assicurata?

ROSE: Troy, non dire così.

TROY: È stata la prima cosa che ti è uscita dalla bocca. "Chi si occuperà del funerale?" Hai paura che dica che me ne voglio occupare io?

ROSE: Io sono tua moglie. Non spingermi via.

TROY: Non sto spingendo via nessuno. Dammi solo un po' di spazio. Solo questo. Ho bisogno di un po' di spazio per respirare.

(Rose esce di scena in casa. Troy cammina per il cortile.)

TROY: (Con una rabbia silenziosa che rischia di consumarlo):
E va bene... Angelo della Morte. Allora... adesso ti dico cosa ho intenzione di fare. Ho intenzione di mettermi al lavoro e costruirmi un bello steccato tutto intorno a questo cortile. Hai capito? Mi costruirò un bello steccato tutto intorno alle mie cose. E quando l'ho finito voglio che te ne stai dall'altra parte. D'accordo? Voglio che te ne stai dall'altra parte finché non sei pronto ad affrontarmi. Poi fatti pure avanti. Porta pure il tuo esercito. Porta pure la tua falce. Porta pure la tua uniforme da lotta. Stavolta non abbasserò la guardia. Non riuscirai più a prendermi alle spalle. Quando sei pronto per affrontarmi... quando in cima alla tua lista c'è scritto Troy Maxson... allora vieni pure a bussare alla porta. Non c'è bisogno di mettere in mezzo altre persone. Rimane tra me e te. Da uomo a uomo. Voglio che te ne stai dall'altra parte di quello steccato finché sei pronto per affrontarmi. Poi vieni avanti e bussi alla porta. Quando vuoi. Sarò pronto per te.

(Le luci si abbassano.)

ATTO II Scena III

Le luci si accendono sul portico. Sono passati tre giorni, è sera tardi. ROSE è seduta ad ascoltare la partita mentre aspetta TROY. La partita finisce e ROSE spegne la radio. TROY entra in cortile portando in braccio un neonato. Si avvicina alla casa e chiama.

ROSE esce di casa e si ferma sul portico. C'è un lungo momento di silenzio, e l'aria si fa sempre più tesa ogni secondo che passa.

TROY: Rose... sono qua con in braccio mia figlia. È solo una povera creaturina indifesa. Lei non ne sa niente degli affari degli

adulti. È innocente... ed è senza mamma.

ROSE: Cosa me lo stai dicendo a fare, Troy? (Si volta ed entra in casa.)

TROY: Beh... mi sa che ce ne staremo seduti qua sul portico. (Si siede sui gradini. Si nota una certa impraticità nel modo in cui tiene la bambina. La sua possanza sembra avvolgere la neonata fino a farla scomparire. Parla a voce abbastanza alta da farsi sentire da Rose.)

Un uomo deve fare quello che pensa sia giusto. Non mi pento di quello che ho fatto. Ho solo fatto quello che mi diceva il cuore. (Alla bambina.) A chi è che stai sorridendo? Il tuo papà è un uomo grosso. Guarda che mani grandi che ha. Ma a volte pure lui ha paura. E ora come ora il tuo papà ha paura perché ce ne stiamo seduti qua fuori e non abbiamo una casa. Oh, mi è già capitato di non avere una casa. Ma non avevo una bambina piccola con me. Ma sono già stato senza casa. Capita che te ne stai accanto ai binari del treno, da solo, e ne vedi uno che arriva e allora ti metti a cantare... (Canta come una ninna nanna.)

La prego, signor ferroviere, mi lasci salire sul treno

La prego, signor ferroviere, mi lasci salire sul treno

Non ho il biglietto per favore tiri il freno²¹

(Rose entra in scena dalla casa. Troy, sentendo i passi dietro di se, si alza e si gira a guardarla.)

TROY: È mia figlia, Rose. È sangue del mio sangue. Non è meno mia di quanto lo sono i ragazzi. (Pausa.) Tu e i ragazzi siete la mia famiglia. Tu, loro due e questa bambina siete tutto quello che ho al mondo. Quindi quello che sto dicendo è che... vorrei che ti prendessi cura di lei insieme a me.

ROSE: Va bene, Troy... hai ragione. Mi prenderò cura della tua bambina, perché come hai detto è innocente... e non si possono punire i figli per i peccati dei genitori. È dura essere bambini senza la mamma. (Prende in braccio la bimba.) D'ora in poi... questa bambina ha una madre. Ma tu non hai più una donna. (Rose si gira ed entra in casa con la bambina. Le luci si spengono.)

21 Nell'originale: "Please, Mr. Engineer let a man ride the line. Please, Mr. Engineer let a man ride the line. I ain't got no ticket please let me ride the blind." Il motivetto Blues cantato da Troy richiama alla memoria le migrazioni di Afro Americani verso le grandi città del nord degli Stati Uniti, che spesso avvenivano seguendo le linee ferroviarie. Come testimoniano i testi di artisti Blues quali King Solomon Hill e Big Bill Broonzy, i conducenti spesso permettevano ai Bluesmen di viaggiare gratis in cambio di un po' di intrattenimento musicale.

ATTO II
Scena IV

*Sono passati due mesi. LYONS entra in scena dalla strada.
Bussa alla porta e chiama.*

LYONS: Ehi Rose! (Pausa) Rose!

ROSE: (Da dentro la casa.) Smettila di strillare. Sveglierai Raynell. Sono appena riuscita a farla addormentare.

LYONS: Sono solo passato a restituire a papà i venti dollari che mi aveva prestato. Dov'è andato?

ROSE: Dovrebbe arrivare subito. Io mi sto preparando per andare in chiesa. Siediti e aspettalo.

LYONS: Devo andare a prendere Bonnie a casa di sua mamma.

ROSE: Beh allora lasciali lì sul tavolo così li trova.

LYONS: (Entra in casa e appoggia i soldi sul tavolo.) Di a papà che lo ringrazio. Ci vediamo.

ROSE: Va bene Lyons. Ci vediamo.

(Lyons fa per uscire nel momento in cui entra Cory.)

CORY: Ehi, Lyons.

LYONS: Come va Cory? Senti amico mi dispiace di essermi perso la tua cerimonia del diploma. È che avevamo un ingaggio e non potevo mancare. Altrimenti ci sarei stato, amico. Adesso che fai?

CORY: Sto cercando un lavoro.

LYONS: Sí, so che vuoi dire amico. È un disastro da queste parti. Non c'è lavoro.

CORY: Sí, lo so.

LYONS: Beh senti, devo scappare. Parla con papà... lui conosce un sacco di persone. Può aiutarti a trovare un posto. Parlagli... vedi che dice.

CORY: Sí... va bene Lyons.

LYONS: Stammi bene. Ci sentiamo presto. Uno di questi giorni

ci prendiamo un po' di tempo per parlare.

(Lyons esce dal cortile. Cory si avvicina all'albero, prende la mazza e si mette in posizione di battuta. Studia un lanciatore immaginario e prova a battere. Non è soddisfatto del risultato e prova ancora. Troy entra in cortile. Si guardano per un attimo. Cory mette giù la mazza ed esce. Troy fa per entrare in casa quando Rose esce con Raynell. Ha in mano una torta.)

TROY: Arrivo io e tutti se ne vanno.

ROSE: Sto portando questa torta giù in chiesa per il mercatino. Lyons era passato a trovarti. Ti ha riportato i tuoi venti dollari. Sono sul tavolo.

TROY: (Mette la mano in tasca.) Va bene. Ecco, tieni i soldi.

ROSE: Lasciali sul tavolo, Troy. Li prenderò dopo.

TROY: Verso che ora pensi di tornare?

ROSE: Non serve a niente che me lo chiedi. Non ti deve importare a che ora torno.

TROY: Ti ho solo fatto una domanda, donna. Che c'è... non posso neanche farti una domanda?

ROSE: Troy, non ho voglia di discutere. La tua cena è sui fornelli. Devi solo riscaldarla. E non mangiare le torte che sono rimaste. Devo tornare a prenderle. Stiamo preparando tutto per il mercatino di domani. (Rose esce dal cortile.)

TROY: (Si siede sui gradini, tira fuori una bottiglia dalla tasca, la apre e beve. Inizia a cantare.)

Senti qui

Senti qui

Avevo un cane, Blue, si chiamava così

Blue era un cane fedele, lo era signorsi

Signorsi Blue era un bravo cane,

che catturava gli opossum dalle tane.

Si capisce che era proprio un bravo cane.

BONO: (Entra in cortile.) Ehi, Troy.

TROY: Ehi, come va Bono?

BONO: Ho pensato di fermarmi a salutarti.

TROY: E a cosa devo questo onore? È più di un mese che non ti fai vedere da queste parti. Diavolo... che c'è, ti devo dei soldi?

BONO: Da quando hai avuto quella promozione non riesco più a starti dietro. Prima ci vedevamo tutti i giorni. Adesso non so neanche più che percorso fai.

TROY: Continuano a cambiarmi di posto. Adesso mi hanno messo giù dalle parti di Greentree... a raccogliere la spazzatura dei bianchi.

BONO: Greentree, eh? Beh sei fortunato. Almeno non devi sollevare quegli stupidi barili. Diavolo, giuro che diventano ogni giorno più pesanti. Mi sa che mi faccio i due anni che mi mancano poi mi ritiro.

TROY: Anche io sto pensando di andare in pensione.

BONO: A te è andata bene. Puoi guidare almeno per altri cinque anni.

TROY: Non è lo stesso Bono... non è come lavorare dietro il furgone. Non ho nessuno con cui parlare... mi sembra di lavorare da solo. Nah, mi sa che me ne andrò in pensione. Come sta Lucille?

BONO: Sta bene. Solo, l'artrite comincia a darle fastidio ogni tanto. Ho incrociato Rose mentre entravo. Sta andando in chiesa vero?

TROY: Sì, ha iniziato ad andarci sempre. Quei preti cercano solo qualcuno che gli riempia le tasche. (Pausa.) Ho un po' di Gin se vuoi.

BONO: No, grazie. Mi sono solo fermato a salutarti.

TROY: Diavolo, negro... fermati a bere un bicchiere. Non ti ho mai visto dire di no a un bicchiere. Non devi mica lavorare domani.

BONO: Vado di fretta. Sono d'accordo per vederci con Skinner. Abbiamo iniziato a giocare a domino a casa sua il venerdì.

TROY: Negro, fai pena a giocare a domino. Ti facevo il culo nove volte su dieci.

BONO: Beh, mi è servito di lezione. Sono migliorato parecchio.

TROY: Ah sí? Beh... mi fa piacere.

BONO: Senti... devo proprio andare. Vieni a fare un giro quando vuoi, eh?

TROY: Sí, lo farò Bono. Lucille ha raccontato a Rose che le hai comprato il frigorifero.

BONO: Sí...Rose aveva detto a Lucille che avevi finalmente finito lo stecato e allora... ho pensato di pareggiare i conti.

TROY: L'avevo immaginato.

BONO: Sí... beh ci vediamo.

TROY: Sí... ci vediamo Bono. È stato bello vederti. Mi fermerò una volta o l'altra.

BONO: Certo. Va bene, Troy. (Bono esce.)

TROY: (Beve un sorso dalla bottiglia.)

Quando il vecchio Blue è morto mi son ripreso a stento
Gli ho messo addosso un collare d'oro
E quando di notte lo sento abbaiare
So che anche in Paradiso gli opossum continua a catturare
Senti qui
Senti qui

(Cory entra in cortile. Si guardano negli occhi per un momento. Troy è seduto al centro dei gradini. Cory si avvicina.)

CORY: Devo passare.

TROY: Che hai detto? Cos'è che vuoi?

CORY: Sei in mezzo. Devo passare.

TROY: Devi passare per andare dove? Questa è casa mia. L'ho comprata io. L'ho pagata per intero. Quindici anni mi ci sono voluti. Quindi se vuoi entrare in casa mia e io sono seduto sui gradini... mi chiedi permesso. Come ti ha insegnato la tua mamma.

CORY: Eddai, pà... devo passare.

(Cory tenta di passare. Troy gli afferra la gamba e lo respinge indietro.)

TROY: Pensi di potermi semplicemente passare sopra?

CORY: Ci vivo anche io qua!

TROY: (Avvicinandosi a lui.) Pensi di potermi semplicemente

passare sopra in casa mia?

CORY: Non mi fai paura.

TROY: Non ti ho chiesto se hai paura di me. Ti ho chiesto se avevi intenzione di passarmi sopra nella mia stessa casa. Ti ho chiesto questo. Non hai intenzione di chiedermi permesso? Hai intenzione di passarmi semplicemente sopra?

CORY: Se vuoi metterla così.

TROY: E come altro la vuoi mettere?

CORY: Ti stavo passando di fianco per entrare in casa perché te ne stai lì seduto sui gradini ubriaco a cantare da solo. La potresti mettere così.

TROY: Senza chiedere permesso??? (Cory non risponde.) Ti ho fatto una domanda. Senza chiedere permesso???

CORY: A te non ho bisogno di chiedere permesso. Non conti più niente da queste parti.

TROY: Ah è così eh? Non conto più niente da queste parti. Non ti senti in dovere di chiedere permesso al tuo vecchio. Da un giorno all'altro sei cresciuto così tanto che il tuo vecchio non conta più niente da queste parti... Nella sua casa e nel suo cortile, che ha pagato con il sudore della sua fronte. Sei tutto cresciuto e adesso vuoi prendere tu le redini. Vuoi prendere le redini di casa mia. Non è così? Hai intenzione di prendere il mio posto. Magari andare di sopra e stiracchiarti sul mio letto. Non ti senti in dovere di chiedermi permesso perché non conto più niente qua dentro. Non è così?

CORY: Esatto. Non fai altro che dire sciocchezze. Perché non ti togli di mezzo, invece?

TROY: Devi avere un posto dove dormire e qualcosa da mettere nello stomaco. Ce l'hai vero? Ce l'hai? Ecco cosa ti serve. Ce l'hai vero?

CORY: Non lo sai che cosa ho io. Non ti devi preoccupare di cosa ho io.

TROY: Hai ragione! Hai ragione al cento per cento! Ho passato gli ultimi diciassette anni della mia vita a preoccuparmi di quello che hai e di quello che non hai. D'accordo? Adesso è il tuo turno. Te lo dico io cosa devi fare. Sei cresciuto. Su questo siamo d'accordo. Sei un uomo. Adesso vediamo come te la cavi a vivere da uomo. Gira le chiappe e vattene fuori da questo

cortile. E quando arrivi là in strada... ti puoi dimenticare di questa casa. D'accordo? Perché questa è casa mia. Datti una bella mossa, sii un uomo e trovatene una tua di casa. Questa te la puoi scordare. Perché questa è mia. Muovi le chiappe e vai a trovarti la tua perché io ho finito di occuparmi di te.

CORY: Ti vantì tanto di quello che hai fatto per me... ma cosa mi hai mai dato?

TROY: I piedi e le ossa che ti trovi in corpo! Il cuore che ti batte nel petto, negro! Ti ho dato di più io di quanto ti darà chiunque altro nella tua vita.

CORY: Non mi hai mai dato un bel niente! Non hai mai fatto altro che mettermi i bastoni tra le ruote. Solo perché avevi paura che fossi più bravo di te. Non hai mai fatto altro che cercare di farmi avere paura di te. Tremavo ogni volta che pronunciavi il mio nome. Ogni volta che sentivo i tuoi passi dentro casa. Passavo tutto il tempo a chiedermi... cosa dirà papà se faccio questo?... Cosa dirà se faccio quello?... Cosa dirà papà se accendo la radio? E anche la mamma... lei ci prova... ma anche lei ha paura di te.

TROY: La tua mamma lasciala fuori da questa storia. Non c'entra niente con questo.

CORY: Non so come faccia a sopportarti... dopo quello che le hai fatto.

TROY: Ti ho detto che la tua mamma la devi lasciare fuori da questa storia! (Si avvicina a Cory.)

CORY: Cosa vuoi fare... darmi una bella frustata? Non puoi più frustarmi. Sei troppo vecchio. Sei solo un vecchietto.

TROY: (Gli dà una spallata.) Sei solo un negro! Ecco cosa sei! Per me sei solo un altro negro che passa per la strada!

CORY: Sei fuori di testa! Te ne rendi conto?

TROY: Muoviti, vattene! Hai il diavolo in corpo. Sparisci dalla mia vista!

CORY: Sei solo un vecchio pazzo... E sarei io quello col diavolo in corpo.

TROY: Sì, sono pazzo! Se non porti le chiappe dall'altra parte di quello steccato ti faccio vedere sul serio quanto pazzo sono! Muoviti... vattene al diavolo. Fuori dal mio cortile.

CORY: Non è il tuo cortile. Hai comprato questa casa con i soldi che l'esercito ha dato allo zio Gabe e poi te ne sei sbarazzato!

TROY: (Troy si avvicina a Cory.) Porta quel tuo culo nero fuori dal mio cortile!

(L'avanzata di Troy blocca Cory contro l'albero. Cory prende la mazza.)

CORY: Non me ne vado da nessuna parte! Muoviti... fammi fuori! Non ho paura di te.

TROY: Quella è la mia mazza!

CORY: Su, forza!

TROY: Metti giù la mia mazza!

CORY: Coraggio, fammi fuori!

(Cory cerca di colpire Troy, che si sposta dall'altra parte del cortile.)

CORY: Qual'è il problema? Sei tanto forte no? Sbattimi fuori!

(Troy avanza verso Cory.)

CORY: (Ritirandosi.) Forza! Forza!

TROY: Preparati ad usarla! Se vuoi puntarmi quella mazza contro... ti toccherà usarla!

CORY: Avanti! Forza!

(Cory cerca di colpire Troy una seconda volta. Lo manca. Troy continua ad avanzare verso di lui.)

TROY: Ti toccherà uccidermi! Se mi punti quella mazza addosso un'altra volta, ti toccherà uccidermi!

(Cory, ormai bloccato contro l'albero, non può più indietreggiare. Troy inizia a provocarlo. Gli porge il collo, come ad offrirgli un bersaglio.)

TROY: Avanti! Forza!

(Cory non riesce a colpirlo. Troy prende la mazza.)

TROY: Ti faccio vedere io come si fa.

(Cory e Troy combattono per la mazza. La lotta è ardua e impegnativa. Troy si conferma il più forte e ruba la mazza a Cory. È sopra di lui pronto a colpirlo ma si ferma.)

TROY: Muoviti, vattene fuori da casa mia.

(Cory, deluso dalla sconfitta, si alza, attraversa il cortile e si avvia lungo la strada.)

CORY: Di alla mamma che tornerò a prendere le mie cose.

TROY: Le troverai dall'altra parte di quello steccato.

(Cory esce.)

TROY: Non sento niente. Alleluia. Non sento più niente! (Troy si mette in posizione di battuta e inizia a provocare la morte, quella palla veloce sull'angolo esterno del piatto.)
Su, forza! Siamo io e te adesso! Forza! Quando vuoi! Coraggio!
Sono pronto per te... ma non me ne andrò senza lottare.
(Le luci si abbassano.)

ATTO II
Scena V

Siamo nel 1965. Le luci si accendono sul cortile. È la mattina del funerale di TROY. Accanto alla porta è appesa una placca funeraria illuminata. Su un lato c'è un piccolo angolo di giardino. In casa, dove ROSE, GABRIEL e BONO si sono riuniti, si sentono rumori di persone che vanno e vengono. La porta si apre e RAYNELL, che ora ha sette anni, entra vestita con una camicia da notte a fiori. Si avvicina al giardino e inizia a smuovere la terra con un rametto. ROSE la chiama da dentro la casa.

ROSE: Raynell!

Raynell: Sì, mamma?

ROSE: Che fai lì fuori?

Raynell: Niente.

ROSE: (Arriva alla porta.) Tesoro, vieni dentro a vestirti. Che stai facendo?

Raynell: Voglio vedere se il mio giardino è cresciuto.

ROSE: Te l'ho detto che non cresce dalla sera alla mattina. Devi avere pazienza.

Raynell: Secondo me non cresce per niente.

ROSE: Lo sai, l'acqua non bolle mai se stai ferma a fissare la pentola. Vieni dentro e fila a vestirti.

Raynell: Ma questa non è una pentola, mamma.

ROSE: Devi solo avere un po' di pazienza. Crescerà. Ora muoviti e fai come ti dico. Dobbiamo iniziare a prepararci. Non c'è tempo di giocare stamattina. Mi hai sentita?

Raynell: Sí, mamma.

(Rose esce di scena in casa. Raynell continua a smuovere la terra del suo giardino con il rametto. Cory entra in scena. È vestito con un'uniforme da caporale dei Marines, e porta con sé un borsone da viaggio. La sua postura è chiaramente militare. È molto composto e di poche parole.)

CORY: (A Raynell.) Ciao. (Pausa.) Scommetto che tu ti chiami Raynell.

Raynell: Uh uh.

CORY: La tua mamma è in casa?

(Raynell corre fino alla porta e chiama in casa.)

Raynell: Mamma... c'è un uomo qua fuori. Mamma?

ROSE: (Viene alla porta.) Cory? Sia lodato il Signore! Venite, tutti quanti!

(Rose e Cory si abbracciano, in lacrime, mentre Bono e Lyons entrano in scena dalla casa vestiti in abiti da funerale.)

BONO: Ma guarda un po'...

ROSE: Come sei cresciuto!

CORY: Non piangere mamma. Cos' hai da piangere?

ROSE: Sono così felice che sei riuscito a venire!

CORY: Ehi Lyons. Come va sig. Bono?

LYONS: (Abbraccia Cory.) Ma guardati, amico. Ma guardati.

Sta proprio bene, vero Rose? La divisa da corporale ti dona.

ROSE: Come mai ci hai messo tanto?

CORY: Lo sai come sono i Marines, mamma. Devono avere tutti i documenti in ordine prima di lasciarti fare qualsiasi cosa.

ROSE: Beh, sono felice che sei riuscito a venire. Hanno lasciato venire anche Lyons. Lo zio Gabe invece è ancora in ospedale. Ci ho parlato poco fa, non avevano ancora deciso se farlo uscire oppure no.

LYONS: Caporale della marina degli Stati Uniti d'America, eh?

BONO: Il tuo papà sapeva che avevi la stoffa per farcela. Me lo diceva sempre.

LYONS: È proprio un figurino, vero Sig. Bono?

BONO: Sì, mi ricorda com'era Troy quando ci siamo conosciuti. (Pausa.) Rose, Lucille è giù in chiesa insieme al coro. La raggiungo, così mi organizzo con i ragazzi per portare la bara. Poi torno a prendervi.

ROSE: Grazie Jim.

CORY: Ci vediamo, Sig. Bono.

LYONS: (Con un braccio attorno a Raynell.) Cory... Guarda un po' Raynell. Non è un amore? Diventerà una rubacuori da grande.

ROSE: Raynell, vieni a salutare tuo fratello. Questo è tuo fratello, Cory. Te lo ricordi Cory, vero?

Raynell: No, mamma.

CORY: Non può ricordarsi di me, mamma.

ROSE: Beh, parliamo sempre di te. Ci ha sentiti un sacco di volte. (A Raynell.) Questo è tuo fratello, Cory. Vieni a salutare.

Raynell: Ciao.

CORY: Ciao. Quindi tu sei Raynell. La mamma mi ha parlato un sacco di te.

ROSE: Venite tutti in casa, che vi preparo una bella colazione. Dovete mantenere le forze.

CORY: Non ho fame, mamma.

LYONS: Puoi preparare qualcosa per me, Rose. Arrivo tra un minuto.

ROSE: Cory, sei sicuro che non vuoi niente? Lo so che non ti fanno mangiare abbastanza alla base.

CORY: No mamma... grazie. Non ho voglia di mangiare niente. Mi preparerò qualcosa più tardi.

ROSE: Raynell... fai come ti ho detto e vai di sopra a infilarti il vestito.

(Rose e Raynell escono di scena in casa.)

LYONS: Allora... ho sentito in giro che stai pensando di sposarti.

CORY: Sì... sono riuscito a trovare quella giusta, Lyons. Era ora.

LYONS: Sono quasi quattro anni ormai che io e Bonnie ci siamo lasciati. Papà era appena andato in pensione. Mi sa che non ne poteva più, dopo tutto quello che le avevo fatto passare. (Pausa.) Ho sempre saputo che saresti diventato qualcuno. Sei sempre stato sulla strada giusta. Quindi... hai intenzione di restare nei Marines... fare carriera... completare i vent'anni di servizio?

CORY: Non lo so. Ne ho già fatti sei, penso sia abbastanza.

LYONS: Ti conviene rimanere sotto l'ala dello zio Sam e andare in pensione giovane. Credimi, non c'è niente per te qua fuori. Rose ti avrà raccontato cosa mi è successo. Adesso sono giù al centro di correzione. Pensavo di fare il furbo, incassare assegni per conto di altre persone.

CORY: Quanto ti hanno dato?

LYONS: Tre anni. Ma il peggio è passato. Mi restano solo nove mesi. Non è così male. Impari a convivere come con tutto il resto. Devi prendere la palla che arriva, che sia dritta o storta. Così diceva sempre papà. Diceva sempre così quando veniva eliminato. Una volta l'ho visto che è stato eliminato tre volte di fila... e la volta dopo l'ha mandata sopra la tribuna coperta! Giù allo stadio di Homestead Field. Non gli bastava mandarla sugli spalti... voleva farla passare sopra l'intero stadio! Alla fine della partita c'erano sempre almeno duecento persone intorno a lui che aspettavano di stringergli la mano. Devi prendere la palla che arriva, che sia dritta o storta. Eh sì... papà era unico nel suo genere.

CORY: Suoni ancora?

LYONS: Cory... lo sai che quella è la mia strada. Io e alcuni tipi giù al centro di correzione abbiamo messo su una band... vogliamo cercare di restare insieme una volta fuori... comunque sí, suono ancora. Mi aiuta ad alzarmi dal letto la mattina. E finché è così, mi troverai sempre da qualche parte a cercare di barcamenarmi suonando.

ROSE: (Chiamandoli.) Lyons, le uova sono pronte.

LYONS: Fammi andare a prendere queste uova, amico. Dobbiamo prepararci per andare a seppellire papà. (Pausa.) Come te la stai cavando? Stai bene?

(Cory fa cenno di sí con la testa. Lyons gli mette una mano sulla spalla e i due condividono un momento di dolore silenzioso. Lyons esce di scena in casa. Cory passeggia su e giù per il cortile. Entra Raynell.)

Raynell: Ciao.

CORY: Ciao.

Raynell: Ci dormivi tu una volta nella mia stanza?

CORY: Sì... quella era camera mia una volta.

Raynell: Papà la chiamava sempre così. La stanza di Cory. C'è la tua palla da football nell'armadio.

ROSE: (Arriva alla porta.) Raynell, vieni dentro a metterti le scarpe nuove.

Raynell: Mamma, perché non posso tenere queste? Le altre mi fanno male ai piedi.

ROSE: Devi sopportare che ti facciano male per un po'. Non hai detto che ti facevano male quando siamo andate al negozio a comprarle.

Raynell: Prima non mi facevano male. È che mi si sono allungati i piedi.

ROSE: Non voglio sentire storie, entra in casa e mettiti le scarpe.

(Raynell esce di scena in casa.)

ROSE: Non è cambiato niente da queste parti. La palla di stracci è ancora lì legata all'albero. Lui era qua fuori ad allenarsi con la mazza. Io stavo per entrare in casa. Ha dato un colpo con la mazza e poi è crollato a terra. Ha colpito la palla e per un attimo è rimasto fermo lì con un sorrisetto sulla faccia... e poi è crollato. L'hanno portato fino all'ospedale ma sapevo che non c'era niente da fare... perché non vieni dentro in casa?

CORY: Mamma... devo dirti una cosa. Non so come fare... ma devo dirtelo... non ho intenzione di venire al funerale di papà.

ROSE: Morditi la lingua, ragazzo. È del tuo papà che stiamo parlando. Non voglio sentire discorsi del genere stamattina. Non è così che ti ho tirato su. Te ne stai lì bello cresciuto e mi dici che non hai intenzione di venire al funerale del tuo papà?

CORY: Mamma... senti...

ROSE: Non accetto scuse, Cory. Togliti questa idea dalla testa.

CORY: Non posso più trascinarci dietro il fantasma di papà dovunque vado. Devo riuscire a dirgli di no. Per una volta nella vita devo riuscire a dirgli di no.

ROSE: Non ho intenzione di ascoltare discorsi del genere. So che tu e il tuo papà non andavate d'accordo, ma stamattina non voglio sentire queste storie. Qualunque problema ci fosse tra te e lui... è ora di metterlo da parte. Prendilo, nascondilo da qualche parte e dimenticatene. Mancare di rispetto al tuo papà non farà di te un uomo, Cory. Devi trovare il modo di diventarlo da solo. Non venire al funerale di tuo padre non farà di te un uomo.

CORY: Per tutta la vita... per tutto il tempo che ho abitato in questa casa... è stato come avere l'ombra di papà sempre alle calcagna. Sempre il suo peso sulle spalle, che ti penetrava nella carne. Ti si attaccava addosso e restava lì finché non riuscivi neanche più a capire dove finivi tu e iniziava lui. Era come un parassita che cercava di entrare dentro di te. Voleva annidarsi dentro le tue ossa e vivere sfruttando il tuo corpo. Dovunque guardassi, Troy Maxson era lì a fissarmi... sotto il letto... dentro l'armadio. Sto solo dicendo che devo trovare un modo per liberarmi di quell'ombra, mamma.

ROSE: Sei proprio uguale a lui. Ce l'hai nel sangue.

CORY: Mamma, non dire così.

ROSE: È come avere di nuovo davanti Troy Maxson in persona.

CORY: Non voglio essere Troy Maxson. Voglio essere me

stesso.

ROSE: Cory, non puoi essere nessuno se non te stesso. Quell'ombra non eri altro che tu che crescevi. Non puoi fare altro che adattarti a lei o aggiustarla per fartela stare meglio addosso. Ma è tutto quello che la vita ti dà. È la sola arma che hai per affrontare il mondo. Il tuo papà voleva che la tua vita fosse il più possibile diversa dalla sua... e allo stesso tempo ha cercato di renderti il più possibile uguale a lui. Non so se aveva ragione o no... ma so per certo che sono state più le volte in cui ha cercato di aiutarti che quelle in cui ha cercato di farti del male. So che non era perfetto. A volte quando mi toccava lasciava dei lividi. E a volte, quando mi teneva tra le braccia, lasciava un mare di ferite. La prima volta che ho visto il tuo papà ho pensato... questo è un uomo con cui posso metter su famiglia e fare dei figli. È la prima cosa che ho pensato quando l'ho incontrato. Avevo trent'anni e ne avevo visti di uomini. Ma quando è venuto da me e mi ha detto, "Ti farò ballare fino a farti girare la testa," ho pensato, Rose Lee, ecco un uomo al quale potrai dare tutta te stessa e che ti riempirà la vita. Ecco un uomo che potrà riempire tutte quelle stanze vuote di cui riesci a malapena ad aprire la porta. Una di quelle stanze la volevo riempire con un bambino. Ho sposato il tuo papà e la mia vita è diventata cucinare per lui e tenere le lenzuola del letto pulite. Quando il tuo papà entrava in casa, era così grande che la riempiva tutta. Quello è stato il mio primo errore. Non avergli fatto lasciare un po' di spazio per me. Per la parte che *io* occupavo nel nostro rapporto. Ma a quel tempo era quello che volevo. Una casa in cui poter cantare. Ed è quello che il tuo papà mi ha dato. Non sapevo ancora che per poter sostenere lui avrei dovuto rinunciare a dei pezzetti di me stessa. Ma l'ho fatto. Ho unito la sua vita alla mia e ho mescolato talmente tanto i pezzi che alla fine non sapevo più chi era cosa. È stata una mia scelta. La vita era mia e non dovevo per forza viverla in quel modo. Ma, come donna, questo era quello che mi veniva offerto, e io l'ho accettato. L'ho afferrato e me lo sono tenuto stretto. Quando Raynell è entrata nelle nostre vite, io e il tuo papà eravamo già lontani l'uno dall'altra. Non volevo che la mia felicità derivasse dalla tragedia di qualcun'altra... ma ho accettato Raynell nel mio cuore come se fosse tutti quei bambini che avevo sempre desiderato e non avevo mai avuto.

(Squilla il telefono.)

ROSE: Mi è stata fatta la grazia di poter riscrivere una parte della mia vita. E se il Signore me ne darà le forze... farò per lei esattamente quello che il tuo papà ha fatto per te... le darò tutto il meglio di me stessa.

RAYNELL: (Entra in scena, con ai piedi ancora le vecchie

scarpe.) Mamma... c'è il reverendo Tollier al telefono.

(Rose esce di scena in casa.)

RAYNELL: Ciao.

CORY: Ciao.

RAYNELL: Sei nell'esercito o nei Marines?

CORY: Nei Marines.

RAYNELL: Papà diceva che eri nell'esercito. Lo conoscevi Blue?

CORY: Blue? Chi è Blue?

RAYNELL: Era il cane di papà, quello della canzone che cantava sempre.

CORY: (Cantando.)

Senti qui
Senti qui
Avevo un cane, Blue, si chiamava così
Blue era un cane fedele, lo era signorsì
Signorsì Blue era un bravo cane
che catturava gli opossum dalle tane
Si capisce che era proprio un bravo cane
Senti qui
Senti qui

(Raynell si unisce al canto.)

CORY E RAYNELL:

Blue ha tirato su gli opossum dai covi bui
Blue ha guardato me e io ho guardato lui
Ho messo l'opossum nella sacca mia
Blue mi ha aspettato senza andar via
Blue aveva zampe forti per ben saltare
Neanche un opossum si faceva mai scappare

Quando il vecchio Blue è morto mi son ripreso a stento
Gli ho scavato la fossa con una pala d'argento
Gli ho messo al collo un collare d'oro
E tutte le notti adesso lo imploro
Dai Blue, dai bello, su...
Dai Blue, dai bello, su...

RAYNELL: Blue cacciava con coraggio

Blue cacciava...

CORY E RAYNELL:

Blue cacciava con coraggio
nella Terra Promessa ora corre selvaggio
E io canto questi versi strani
Per raccontare che Blue è dove vanno i bravi cani
E quando di notte lo sento abbaiare

E quando di notte lo sento abbaiare
So che anche in Paradiso gli opossum continua a catturare
So che anche in Paradiso gli opossum continua a catturare²²

ROSE: (Si affaccia alla porta.) Cory, tra un minuto siamo pronti ad andare.

CORY: (A Raynell.) Forza, entra in casa a cambiarti le scarpe come ti ha detto la mamma, così possiamo andare al funerale di papà.

RAYNELL: Va bene, torno subito.

(Raynell esce di scena in casa. Cory si alza e si avvicina all'albero. Rose è ferma sulla porta a guardarlo. Gabriel entra dalla strada.)

GABRIEL: (Chiama.) Ehi, Rose!

ROSE: Gabe?

GABRIEL: Sono qui, Rose. Rose, sono arrivato.

ROSE: (Entra in scena dalla casa.) Oh Signore... guarda, Lyons!

LYONS: Vedi Rose... te l'avevo detto. Te l'avevo detto che lo avrebbero lasciato venire.

CORY: Come va, zio Gabe?

LYONS: Come va, zio Gabe?

GABRIEL: Ehi, Rose. È ora. Devo dire a San Pietro che è ora di aprire i cancelli. Troy, sei pronto? Sei pronto, Troy. Dico a San Pietro di aprire i cancelli. Stai pronto. (Gabriel si prepara, con gesti plateali, a suonare. La trombetta è senza bocchino. Ne

22 La canzone Blues 'Old Dog Blue' viene ripresa più volte all'interno dell'opera come espressione sia di grande gioia che di grande dolore e frustrazione. Come analizzato nel capitolo sulla musica Blues, questo tipo di musica rappresenta una delle principali componenti di ispirazione per Wilson, che la definisce "the best literature that African Americans have." Nella traduzione ho reputato importante inanzitutto mantenere le rime, essenziali per non perdere il ritmo del motívetto, e ho cercato di sottolineare la fedeltà reciproca tra cane e padrone ed il dolore dell'uomo alla morte del suo devoto compagno.

chiude l'estremità tra le labbra e soffia con l'intensità di un uomo che ha aspettato questo momento per più di vent'anni. Ma dalla trombetta non esce nessun suono. Allora soffia di nuovo, con lo stesso risultato. Ci riprova una terza volta. Un peso impossibile da descrivere sembra levarsi da lui e lasciarlo esposto a una terribile verità. È un trauma talmente forte che una mente sana non sarebbe in grado di sopportarlo. Inizia a ballare. È una danza strana, lenta e piena di vita, che ha il sapore di un rito ancestrale e atavico. Lyons cerca di abbracciarlo, ma Gabriel lo spinge via. Inizia a urlare nel tentativo di trasformare le parole in canzone, o forse è una canzone che cerca di tornare a essere discorso. Termina la danza e i cancelli del paradiso si aprono in tutta la loro gloria.) Così si fa!

BLACKOUT.

Works Cited

Primary Material:

Wilson, August. *Fences*. New York: Plume Editions, 1995. Print.

Secondary Material:

Awkward, Michael. "The Crookeds with the Straights: *Fences*, Race, and Politics of Adaptation" *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*. Shannon, Sandra D. Iowa City: Iowa University Press, 1994. Print.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. New York: Psychological Press, 2002. Print.

Bickley, James T. *Nights with Uncle Remus*. New York: Penguin, 2003. Print.

Bloom, Howard. *August Wilson*. New York: Infobase Publishing, 2009. Print.

Bogumil, Mary. L. *Understanding August Wilson*. University of South Carolina Press. 1999. Print.

Bryer, Jackson. *Conversations with August Wilson*. University press of Mississippi, 2006. Print.

Elam, Harry J. *The Past as Present in the Drama of August Wilson*. University of Michigan Press, 2006. Print.

Herrington, Joan. *I ain't sorry for nothin' I done. August Wilson's Process of Playwrighting*. Limelight Editions, 2004. Print.

Koprince, Susan. "Baseball as History and Myth in August Wilson's *Fences*" *African American Review* 40.2 (2006) 349-358. Print.

Lyons, Bonnie. "Interview with August Wilson." *The Paris Review*, 1999. Web.

- Mills, Alice. "The Walking Blues: An Anthropological Approach to the Theatre of August Wilson" *Black Scholar* 25. Web.
- Pereira, Kim. "Music and Mythology in August Wilson's plays" *Cambridge Companion to August Wilson*. Bigsby, Christopher. New York: Cambridge University Press, 2007. Print.
- Pinkney, Mikell. "African American Dramatic Theory", in Williams, Dana and Shannon, Snadra ed.s *August Wilson and Black Aesthetics*.. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Plum, Jay. "Blues, History, and the Dramaturgy of August Wilson" *African American Review* 27.4 (1993) 561-567. Print.
- Reynolds, Christopher. "Mr. Wilson's Neighborhood". New York: The Times, July 27, 2003. Web.
- Rickfort, John R. *What is Ebonics?* Linguistic Society of America: linguisticsociety.org. Web.
- Rielly, E. *Baseball: An Encyclopedia of Popular Culture*. University of Nebraska Press. Print.
- Shannon, Sandra. *August Wilson's Fences: A Reference Guide*. New York: Greenwood Publishing Group, 2003. Print.
- "Blues, History and Dramaturgy: An Interview with August Wilson." *African American Review* 27.4 (1994) Print.
- *The Dramatic Vision of August Wilson*. Washington D.C.: Howard University Press, 1995. Print.
- Snodgrass, Mary Ellen. *August Wilson, a Literary Companion*. New York: McFarland & Company, 2004. Print.
- Westbrook, Deeanne. *Ground Rules: Baseball and Myth*. Urbana: University of Illinois Press, 1996. Print.
- Wilson, August. "The Ground on which I Stand." *Callaloo Journals* 20.3. (1998) Print.