
Un luogo che si chiama desiderio: interni teatrali in Ed Graczyk, David Rabe e Sam Shepard

Alessandro Clericuzio

Studiare un interno teatrale pone immediatamente un problema di specificità del genere letterario, fruito (o scritto per essere fruito) in un interno. Il teatro, infatti, in special modo quello contemporaneo, è per la maggior parte dei casi esperito in un interno, il quale a sua volta mima un altro spazio delimitato, sebbene non sempre chiuso. Le ipotesi rappresentative sono più o meno infinite, con la possibilità di suggerire, linguisticamente o con effetti speciali, un'ampiezza ben maggiore rispetto alle effettive capacità mimetiche del palcoscenico. In ambito americano, la foresta di *Emperor Jones* di O'Neill è un esempio della "capacità" spaziale della scena.¹ Ma il setting più frequente della drammaturgia è quello dello spazio chiuso, spesso domestico. Esso può essere classicamente imitativo come in *Trifles*, di Susan Glaspell, in cui la cucina come interno femminile, o meglio, gli altri "interni" quali la credenza e il cesto del cucito, nascondono all'occhio maschile dettagli essenziali della realtà, stabilendo già nel 1916 uno stretto legame tra *gender* e percezione dello spazio; oppure può essere sperimentalmente elaborato come in *The Glass Menagerie* di Tennessee Williams dove, oltre a una distinzione meno determinante fra spazio interno femminile e spazio esterno maschile, i pannelli scorrevoli e le didascalie, proiettate sullo schermo nella versione originale, distanziano il testo da una riproduzione fedele della realtà. Si tratta di quella "rara libertà dalle convenzioni" che Williams auspicava come unico metodo, nella rappresentazione degli interni teatrali, per "avvicinarsi il più possibile alla verità".²

Gli esempi potrebbero riempire molte pagine e riportare al punto di avvio o a un'apparente tautologia: che il teatro scelga di rappresentare interni per necessità strutturale. Ovviamente non è così. Ma non sempre è immediata la possibilità di evidenziare quanto questo genere letterario metta in gioco la sua specificità tridimensionale. Mentre il cinema vizia l'occhio con capacità espressive sofisticate, la scena rappresenta la diegesi in modo molto spesso non mediato. La struttura stessa del palcoscenico si presta a una sovrapposizione dello spazio "narrato" *sul* medium della comunicazione. Le tre pareti (più una, se si accettano le teorie di Stanislavskij), porte, finestre, pavimento e soffitto della casa o del locale pubblico sono il nucleo della comunicazione scenica tradizionale. Invece di restringere le potenzialità di rappresentazione, come potrebbe apparire, una simile coincidenza spaziale carica inevitabilmente queste pareti, questi interni, di significati che a loro volta offrono una proliferazione di significati. Il testo spettacolare nell'interno teatrale (distinto dal testo drammatico, dove tali notazioni sono in didascalia) risulta essere il luogo il più possibile connotato.

Rumori, accessori, luci e dialoghi, per esempio, permettono a Sam Shepard

* Alessandro Clericuzio è titolare di una borsa post-dottorato in Studi Americani presso l'Università di Roma Tre. Si occupa di teatro, cinema e narrativa americana contemporanea.

1. Per un'analisi delle ambientazioni e delle scenografie espressioniste nel teatro americano, cfr. Annalisa Goldoni, *L'espressionismo nel teatro americano (1920-1930)*, in "Studi Americani", 3 (1967), pp. 377-416.

2. Tennessee Williams, *Production Notes to The Glass Menagerie*, in *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, New York, New Directions, 1971, p. 131.

di proporre una meditazione sulla natura e il destino del mito del West dall'interno di una tipica villetta suburbana della California del Sud (*True West*). Opposto – ma non antitetico – allo spazio domestico è quello dei locali pubblici, altro luogo ricorrente nel teatro americano, dalla taverna della *Anna Christie* di O'Neill (1921), al *Greasy Spoon* di Piñero (1984), dalla scuola di *The Children's Hour* di Lillian Hellman (1934), al salone di bellezza nel quale si specchiano i tipi femminili creati da Robert Harling in *Steel Magnolias* (1984): questi luoghi circoscritti parlano dell'America che c'è fuori ma che, al di là della funzione simbolica, è anche effettivamente *dentro*.

Luogo prediletto per la scrittura non solo drammaturgica di Shepard, il motel sembrerebbe fornire il setting ricorrente – si pensi a *Lolita*, se si esula dal medium teatrale – per le versioni americane dell'*amour fou* alla Truffaut.³ Come fosse un omaggio a questa cinematografia, Shepard intitola un suo dramma dell'83 *Fool for Love*. La stanza del motel in cui è ambientata la *pièce*, ai margini della *wilderness* del deserto del Mojave, fornisce un ultimo avamposto, com'è nella mitografia shepardiana, del puro, istintivo, indipendente “macho” americano.

Contestato per l'assenza dalle sue scene di personaggi femminili dallo spessore più che accessorio, Shepard in questo dramma oppone effettivamente due figure complementari, May e Eddie, frateLLastri incestuosi legati da una intensa e violenta passione. Lo spazio del motel è dominio di May, che ci vive; ma rompendo l'armonia da lei forzosamente (si direbbe nevroticamente) architettata, arriva quello che lei definisce una replica dei “Marlboro Men”.⁴ Qui non viene prospettata una distinzione degli spazi in relazione al *gender* ma un tentativo di appropriazione dello spazio fisico e mentale di May da parte del fratello. Queste pareti della stanza possono essere lette come limiti della coscienza, gabbia mentale nella quale si dimenano – sbattendo contro le pareti, a volte danzando quasi sui confini materiali – le due personificazioni della sessualità maschile e femminile. Incorniciata da due canzoni di Merle Haggard, la prima delle quali evoca un risveglio, l'azione è stata anche interpretata come possibile proiezione dei ricordi o delle fantasie del “vecchio”, il padre dei protagonisti, figura spettrale che appare in scena percepito solo da Eddie.⁵ “The Old Man” incita il figlio, per l'appunto, a dare una versione maschile della loro storia, “the male side a' this thing”, proprio nel momento in cui May riesce a liberarsi dal senso di ingabbiamento che le dà il fratello e racconta la sua realtà.⁶ Se in questo momento è lei che prende il palcoscenico, in tutto il dramma la questione centrale è quella della maschilità. Martin, l'uomo che viene a trovare May, deve essere definito:

EDDIE: Sì. Eravamo nel mezzo di una discussione molto accesa che ti riguardava. [...]

MARTIN: E di che discutevate?

EDDIE: Se tu sei veramente un uomo o no. Se tu sei un uomo o solo una persona, capito?⁷

Ma la definizione della virilità è strettamente collegata agli spazi in cui questa si esplica. Eddie, con il suo atteggiamento da ultimo cow-boy, segnala un Far West che è immaginario, che vorrebbe essere sconfinato e libero ma neces-

3. Sull'occorrenza e la funzione del motel in Shepard, cfr. Felicia Hardison Londré, *A Motel of the Mind: Fool for Love and A Lie of the Mind*, in, a cura di Leonard Wilcox, *Rereading Shepard. Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*, New York, St. Martin's, 1993, pp. 215-24. Guido Fink propone una più ampia analisi del motel nella cultura americana in “Qui nessuno va al cinema”, prefazione a Sam Shepard, *Pazzo d'amore*, Genova, Costa & Nolan, 1986, pp. 5-16.

4. Sam Shepard, *Fool for Love*, in *Fool for Love and Other Plays*, New York, Bantam, 1984, p. 24.

5. Cfr. Ann C. Hall, *Speaking Without Words: the Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard's Fool for Love*, in *Rereading Shepard*, cit., pp. 150-67.

6. Shepard, *Fool for Love*, cit., p. 54.

sita, come irrinunciabile *limite* psicologico, di un confronto con il chiuso, con il circoscritto, con il domestico. Ed è solo qui che il suo mito geografico-personale può trovare espressione: nell'atto di prendere al *lazo* il letto di May, pomello dopo pomello, delimitazione del *suo* territorio nel quale vorrebbe rinchiodere la sorella in una chiara allusione erotica. Solo qui può provocare un duello con un altro uomo, solo qui l'*altra donna* riappare a provocarlo in un'ulteriore battaglia: la frontiera – con il relativo senso di sfida e di esaltazione dell'identità maschile – può rivivere solamente sotto forma di una soglia tra domestico ed esterno. Il testo stesso non può sussistere nel momento in cui Eddie abbandona la sorella e *si perde* in quello che considera lo spazio maschile. Gli spazi aperti della libertà, del contatto con la natura, dell'indipendenza, sono qui spazi extratestuali, non più connotabili. Come l'identità di *gender*, anche quella di appartenenza culturale, pur essendo *regionale*, legata a un preciso luogo geografico, è da questo dissociata e si esplicita solo in un interno, che diventa l'Ovest di nessun Est.

Nell'omonimo film diretto da Altman nel 1985 su un copione dello stesso Shepard, i pochi spazi esterni che si vedono sono periferici rispetto al centro costituito dal motel. L'ottica shepardiana, nel film, viene fatta coincidere con il punto di vista di Eddie, in quanto, specialmente all'inizio, è l'unico ad avere lunghe soggettive: attraverso i suoi occhi lo spettatore vede May nel ristorante in cui lavora. La donna resta relegata in un interno che, senza la presenza maschile, risulta un surrogato della vita domestica.

I costanti rimandi al contrasto fra "in" e "out", in questo atto unico, sono funzionali a un'idea di appartenenza o non appartenenza a una relazione (Eddie e May, Eddie e la Contessa, il vecchio e le sue due donne). E il finale impone ancora una volta la volontà maschile, sebbene inerte, del vecchio, il quale, così come ha fatto Eddie, vuole racchiudere, incastrare in una cornice (considerando la valenza semantica di "to frame") la sua donna ideale, allo stesso modo in cui ha tentato di contenere nello spazio delimitato della sua mente la sua progenie e il corso della propria vita passata.

Nella versione cinematografica l'azione si alterna in esterni e interni, a cominciare dalle immagini del "tavolato del New Mexico" sulle quali scorrono i titoli di testa.⁸ L'equilibrio tra presenze maschili e femminili, sia nel dramma che nel film, è mutevole. *Fool for Love* si potrebbe definire come la storia di un uomo e una donna con due figure accessorie, ovvero quella di tre uomini con una figura femminile, o, come si è visto, la proiezione dei ricordi e delle fantasie di un singolo uomo.

Precedentemente, Altman aveva portato sullo schermo altri due testi teatrali americani, nei quali la distinzione interno/esterno si presta come metafora dell'inserimento sociale per l'*insider* o dell'esclusione per l'*outsider*, a dimostrazione che il rapporto con lo spazio non è solo gestito ma anche subito dall'uomo. In tutti e due i casi la categoria con la quale i personaggi devono confrontarsi è quella del *gender* e, diversamente da *Fool for Love*, il rapporto tra spazio e identità sessuale è non solo più netto ma più significativo per la struttura formale dei testi, tanto che il regista mantiene con assoluta fedeltà l'impianto scenico tutto in interni. Si tratta di *Streamers* (1983), basato sull'omonimo dramma di David Rabe, e *Come Back to the 5 & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982), tratto dall'omonimo testo teatrale di Ed Graczyk. Questa inflessibile os-

7. Shepard, *Pazzo d'amore*, cit., p. 44. Le successive citazioni sono tratte da questa edizione e indicate nel testo con il numero di pagina. La traduzione è di Stefania Casini e Francesca Marciano. Nell'originale la distinzione è se Martin sia "a 'man' or just a 'guy'". Shepard, *Fool for Love*, cit., p. 44.

8. Sam Shepard, *Fool for Love*, Hollywood, Script City, 1985, p. 1.

servanza delle indicazioni spaziali dei due drammaturghi, anche se proviene da un regista notoriamente interessato alla recitazione teatrale, rende inevitabile una riflessione sulla specificità dell'uso degli interni nei due testi originari.

La caserma del primo dramma e l'emporio del secondo sono il mondo auto-sufficiente anche nel caso in cui la tecnica cinematografica permetterebbe di sfondare i limiti, moltiplicare gli spazi, eventualmente connettendoli ai tempi fluttuanti, per esempio, dell'opera di Graczyk.⁹ In questa *pièce* si ritrovano, dopo vent'anni dal loro ultimo incontro, un gruppo di fans di James Dean (lo striscione annuncia "The 20th Anniversary Reunion of the Disciples of James Dean, September 30, 1955 – September 30, 1975"). Geograficamente, siamo a McCarthy, Texas, nei pressi di Marfa, il luogo in cui fu girato *The Giant*; il set è un tipico "five and dime store", come chiariscono le didascalie:

*La "H.L. Kressmont Company" è una piccola catena di emporii che lottano per la sopravvivenza nelle cittadine fuori mano sparse per tutto il Texas. Questo negozio, in particolare, esiste dalla fine degli anni Venti e a tutt'oggi è stato virtualmente ignorato dal tempo e dai cambiamenti.*¹⁰

Il tempo ha però notevolmente cambiato le persone che vediamo apparire in questo microcosmo. Per giustapporre le diverse identità (1955 vs. 1975), Altman adotta semplicemente un gioco di luci, utilizzando (tranne in un caso) gli stessi attori senza rendere il passaggio del tempo con trucchi o effetti speciali. Nel dramma, il ventilatore a pale sul soffitto, rotto, si riattiva ogni volta che il tempo passa dal presente al passato. Un giorno di quel 1955, si deduce, si deve essere bloccato dopo aver sparpagliato con la sua forza centrifuga – chiara metafora del tempo e della sua attuale, apparente staticità – i vari personaggi nello spazio esterno delle loro esistenze. Si ritroveranno tutti nello spazio interno dell'emporio, che relega nel non visto l'esterno, nel tentativo di negarne gli effetti. Il locale è rimasto, per tre personaggi in particolare, Mona, Sissy e Juanita, il rifugio dei sogni al riparo dalla realtà. I sogni sono di fattura individuale ma anche collettiva: la funzione dell'icona hollywoodiana è di rivelare la vacuità delle fantasie cinematografiche di cui si ciba la massa.¹¹

Tra queste donne, la più vulnerabile, la più esposta al fascino del mondo di celluloido, è Mona, fulcro di un dramma di illusioni corali che, lentamente, saranno *esposte* come tali. Mona era stata la più invaghita di James Dean, al punto di riuscire a fare una apparizione come comparsa in *The Giant*. Ma questo le basta per vivere un'allucinazione lunga una vita: è convinta di essersi accoppiata con Jimmy Dean e di aver concepito un figlio suo, battezzato come l'ipotetico padre. Il ragazzo non appare mai; sembra essere svanito come l'idolo che incarnerebbe, fuggito da una madre che lo vuole mentalmente ritardato solo per non farlo crescere e tenerlo come creatura sacrificale di un mito che non prevede la maturità. In realtà, il ragazzo l'ha avuto da Joe, unico componente maschile del club, del quale si sono perse le tracce. Deriso e malmenato dai suoi coetanei per la sua effeminatezza, Joe era invece amato – per lo stesso motivo e per la sua somiglianza con Dean – dalle ragazze tra le quali trovava un senso di appartenenza, ma dopo essere stato stuprato, Joe è stato cacciato da Juanita e dal marito anche dall'intimità spaziale che il "5 & Dime" poteva fornirgli.

La stessa intimità – temporale – è ancora anelata dalle tre donne rimaste a McCarthy: il tempo, che per loro sembrerebbe essersi fermato il giorno della

9. Praticamente identici (cfr., di seguito, n. 14), il dramma e il film hanno avuto sorti ben diverse. Trascurato dalla critica il primo ed esaltato il secondo, vengono messi sullo stesso piano da Rebecca Bell-Metereau, che considera proprio la "aura sentimentale, luminescente e fortemente teatrale" del dramma "cruciale nella capacità del film di catturare un fantastico squarcio temporale, con [...] un piccolo emporio, un anacronismo completo di una gamma di riviste d'annata, bigodini rosa a spirale e caramelle di sciroppo" (Rebecca Bell-Metereau, *Hollywood Androgyny*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 197). Sulla diversa ricezione critica del testo teatrale e del testo cinematografico, cfr. Lino Micciché, *L'incubo americano. Il cinema di Robert Altman*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 50-2.

10. Ed Graczyk, *Come Back to the 5 & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*, New York, Samuel French, 1982, p. 7. Le successive citazioni sono tratte da questa edizione e indicate nel testo con il numero di pagina.

11. Il mito di James Dean è caro ad Altman, il quale a soli due anni dalla morte dell'attore diresse *The James Dean Story*, un documentario con una voce fuori campo "sepolcrale" (Judith Kaas) nel quale "smontava il mito, il manierismo, la *mistica* di James Dean ma ne rimaneva anche un poco catturato" (Enrico Magrelli), ambedue citati in Guido Fink, *I film di Robert Altman*, Roma, Gremese, 1982, p. 34. Corsivo mio.

morte del divo, oscilla costantemente tra un passato idealizzato e un presente che denuncia la fallita costruzione del coinvolgimento adolescenziale (non solo anagrafico). In scena c'è una scala, i festoni pendono in una decorazione ancora non finita: l'interno dell'emporio, così, appare in fase di costruzione, di definizione, immagine illusoria di un *self* ancora "costruibile", per il quale ci sia un futuro oltre che un invadente, angosciante passato. Nel caso di Sissy (interpretata sia in scena, sia nel film di Altman da una profetica Cher pre-sala chirurgica), la ricostruzione di uno spazio discreto – la *membership* del club privato all'interno di un locale pubblico – corrisponde al bisogno di una impossibile triplice ri-membranza: per un tumore, la donna ha perso i seni, la parte del corpo in assoluto più significativa della sua identità femminile. Adorata per il suo decantato seno, Sissy insieme a esso perderà il marito, che l'abbandona subito dopo l'operazione.

Questa mutilazione è rimasta segreta fino a oggi, a questa festa di riunione che dovrebbe far combaciare le tessere del puzzle nonostante il loro profilo sia stato alterato dal tempo. Juanita si è aggrappata a un ricordo edulcorato del marito, nella sua versione integro cattolico timorato di Dio, morto invece di cirrosi a causa della dipendenza dall'alcol. Le figure complementari di altre due adepti, Edna Louise e Stella May, oppongono la mancanza di originalità, forse di identità, della prima – che "perde la festa" per cambiarsi in continuazione dall'uniforme di estetista ai suoi vestiti e viceversa – alla natura dirompente della seconda, "volgare e fastidiosa, una ragazza di provincia che si è sposata per i soldi senza esserne all'altezza" (43). Edna Louise è incinta, mentre Stella May ha sostituito con la ricchezza il suo istinto materno.

Meno stratificate delle altre donne del gruppo, saranno coinvolte nel processo di rimozione delle barriere sociali e personali che porterà all'esposizione delle loro identità. Ciò accade in un luogo chiuso, quindi "privato", nella misura in cui è ancora in grado di proteggere il loro "spazio della fantasia".¹² Lo svelamento non è provocato da un movimento dall'interno verso l'esterno ma, viceversa, da una invasione del loro spazio privato da parte di una sconosciuta, ricca ed elegante, la quale, stranamente, sa troppe cose del passato dei componenti del fan-club.

La donna che arriva in questo interno addobbato di festoni e ci passa attraverso, dimostrerà che per lei è stato possibile unire i fili immaginari di ciò che era stato reciso. Quelle decorazioni aeree sono i cavi per le performance funamboliche di un tempo ibrido sospeso tra presente e passato. Solo per lei è stato possibile il ricongiungimento con la propria immagine ideale, mentre per Sissy e Juanita il processo è inverso e per Mona inesistente: la donna non è altri che Joe, il quale si è sottoposto a un'operazione e ha cambiato sesso, diventando Joanne.

È lei, nella sua condizione di transessuale, a far irrompere la realtà nel microcosmo: nelle sue parole, questo incontro è "dedicato a ricordare quei giorni che hanno fatto di noi ciò che siamo oggi" (51). Joanne svela la mastectomia di Sissy perché, dopo una notte di seduzione, l'ex marito dell'amica le ha raccontato quel che era successo. Quest'uomo, Lester T., è lo stesso che aveva violentato Joe per punirlo di essersi presentato a lui travestito e avergli fatto credere "fino all'ultimo" di essere una ragazza. Chiaramente, Lester T. non ha idea di chi sia la donna che ha incontrato in un bar e Joanne potrebbe prendersi la sua

12. In un saggio sui rapporti fra spazio e *gender* in America, Judith Fryer rintraccia una "tradizione di lunga durata [...] che definisce lo spazio privato come regno dell'immaginazione e il luogo pubblico come luogo del comportamento". Il sociale di queste donne è performativo, mentre è necessario uno spostamento "a una sfera privata dove l'immaginazione si senta a casa propria". Judith Fryer, *Women and Space: The Flowering of Desire*, in "Prospects", 9 (1984), p. 191.

rivincita:

JOANNE: Voleva... mi pregava e mi supplicava di andare da qualche parte con lui e io... io ci ho pensato un po'... per vendetta... ho pensato come sarebbe stato farlo divertire e poi... (*Iniziando a ridere.*) Sorprenderlo con la mia vera identità. (84)

Ma non serve più: Joe/Joanne ha avuto ciò che voleva. Con questa “vera identità” che poteva spuntare fuori e muovere il personaggio dal transessualismo più evidente verso il transgenderismo (Joanne nel corpo, Joe nell’identità; in passato Joe nel corpo, Joanne nell’identità), Joanne segna il trionfo del *queer*. O, meglio, il passaggio (anche storico, in certo senso) dal *camp*, con la semplice clonazione, al *queer*, con l’appropriazione dell’icona – in questo caso personale. Nel 1955 è la terza delle McGuire Sisters nell’imitazione che fa insieme a Sissy e Mona. Mentre il suo piccolo mondo gli fa capire che, non solo non sembra abbastanza rude (“[he] didn’t look like ‘Texas’ enough” [70]), ma che “agli occhi di Dio non c’è posto per lui” (20), Joe percorre questo spazio di fuga che è un ricongiungimento con se stesso. Con l’operazione imprime sul suo corpo la simbologia socio-genitale della propria identità ideale. Ritorna al “5 & dime” a riformare il trio delle finte McGuire – prima come *cross-dresser*, ora non più, scena sulla quale si chiude il *play*. L’emporio diventa il luogo di ritrovo non solo delle adepti ma anche di tutte le trame, quelle personali come quelle collettive, quelle reali come quelle immaginarie, nonché quelle spaziali, con cielo e terra che si toccano – Juanita che ascolta i tuoni nella speranza di pioggia, Mona che ricorda un cielo stellato e l’instinguibile *star* dell’olimpo hollywoodiano che brilla in questo piccolo spicchio di vita “terrena”.

La struttura di *Fool for Love* non è a circuito chiuso ma aperto. Si assiste a una proliferazione di livelli narrativi che non si incontrano ma si contrastano, come suggerisce Eddie: “Qui nessuno va al cinema. In tutta la città non c’è un film che vale la storia che sto per raccontarvi” (51). Nel dramma c’è un attacco al realismo da parte del vecchio, il quale indica una foto inesistente sostenendo che ritragga una cantante con cui è convinto di essere sposato: “Questo è realismo. Io sono effettivamente sposato con Barbara Mandrell nella mia testa” (29). Nel film il complesso gioco di invasioni e delimitazioni del *play* viene amplificato: al posto della parete vuota c’è una cornice, che, come un piccolo schermo sul quale vengono proiettate le fantasie, ritorna nella scena (inesistente nel dramma) in cui padre e figlio si vedono sullo sfondo di un gigantesco schermo di *drive-in*. Dalla collaborazione tra Shepard e Altman nasce anche un’esasperazione del concetto di *inquadratura* cinematografica, costantemente riproposta nelle figure dei personaggi visti attraverso finestre o porte a vetri.¹³ Inoltre, nel film il passato non è semplicemente affidato alle varie versioni narrative ma altrettanto visibile e “reale” quanto il presente, sebbene smitizzato con un’astuta incongruenza tra voce narrante e immagini: diversamente da quanto accade in *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, qui il dissidio tra reale e immaginario non si risolve, tempi e categorie coesistono e a segnare questo continuo *shifting* ci sono almeno una dozzina di inquadrature dei personaggi sulla soglia d’ingresso del motel.

In *Streamers*, il dramma di David, l’apparente elemento di disturbo che si rivelerà avere funzione di catalizzatore è il personaggio di Richie.¹⁴ L’interno in cui ci si trova ad apertura del sipario è una stanza dormitorio di una caserma a

Washington D.C., nella quale stazionano dei soldati destinati a partire per il Vietnam. In un altro setting monosessuale, ancor più che per Joanne, il corpo è il labile confine tra identità profonda, percezione di sé e identità sociale, ruolo da interpretare. Il corpo spesso nudo e i frequenti cambi di abbigliamento, inevitabilmente “pubblici” in una caserma, forzano una esposizione dell’identità omosessuale di Richie.¹⁵ Ma questo elemento, a sua volta, costringerà le identità degli altri personaggi a un confronto serrato, estremamente violento, una guerra che non è relegata al fronte ma è interna alle pareti riprodotte in scena.

La dialettica interno-esterno è essenziale anche in questo dramma, come ha notato Guido Fink. Il senso di claustrofobia che attanaglia i protagonisti in un crescendo di tensione viene accresciuto piuttosto che mitigato dal “particolare rilievo [che] acquista l’unica porta d’ingresso e di uscita, che conduce alle latrine, ai corridoi, ad altre camerate e, s’intuisce, all’esterno”.¹⁶ In questo interno Richie, Billy (tipico *WASP*), Roger (afroamericano integrato e tollerante) e in parte Carlyle (“ghetto-black”) fanno un tentativo, che si rivelerà impossibile, di riprodurre un role-playing imparato e messo felicemente in atto all’esterno, nella società. Lo stesso Richie all’inizio cercherà di evitare di “acting gay” incollando una pin-up nuda sulla porta del suo armadietto. Interiorizzazione dei condizionamenti esterni, questo atto rispecchia l’atmosfera sessista della caserma. Ma, “i tentativi di negare all’omosessuale un posto in questa fortezza di valori borghesi americani sono destinati a fallire”.¹⁷

In un gioco di rimandi, questi interni *teatrali* rivelano l’America come *teatro*: ognuno ha la sua recita da presentare, la sessualità di Richie (omo o etero che sia, è comunque vista o richiesta, di volta in volta, come recita), la tolleranza di Billy, la femminilità di Joe prima dell’operazione, la rispettabilità del marito di Juanita, il ruolo da cowboy di Eddie. Tutte le dinamiche che contribuiscono a definire le identità di questi personaggi non si giocano nello spazio esterno ma nel confronto serrato, nelle piccole-grandi commedie del quotidiano che necessitano di quattro – o anche tre – pareti tra le quali contenere la controparte sconfinata, ma solo mentalmente – e di rado consapevolmente – tale della loro americanità.

In *Streamers* tutta l’azione e l’*escalation* drammatica in particolare si consumano perché i vari protagonisti vogliono ricreare nella caserma una replica della territorialità di cui hanno avuto esperienza, quasi esclusivamente negativa, nel mondo esterno. In particolare, Billy non sopporta gli attacchi che la sessualità sempre più esplicita di Richie muove al suo concetto di virilità. Lo stesso Billy, in passato, ha frequentato degli omosessuali, ma solo per fingere di essere disponibile, farsi pagare da bere e poi insultarli. Che sia rito di passaggio per definire la propria sessualità o malcelata curiosità e attrazione, non si saprà mai con certezza.¹⁸ È il confronto obbligato dal quale verrà fuori la natura di ciascuno, ciò che tutti temono: come dice Carlyle, è necessario capire che “cosa succede in una situazione prima che quella situazione abbia la possibilità di richiudersi su di me”.¹⁹ Per questo motivo, non c’è volta che la porta si apra o si chiuda senza un esito imprevisto: l’ingresso dei sergenti, l’uscita di scena di un soldato dopo un tentato suicidio, l’ingresso ripetuto di Carlyle. Come se presentisse un pericolo, all’inizio del dramma Richie “rimbalza nella stanza e chiude la porta come per tener fuori qualcosa di terribile” (12).²⁰

Le porte, mobili schermi tra territori, tanto più in teatro, dove quasi sempre

13. Sui non facili rapporti tra sceneggiatore e regista cfr. il dettagliato resoconto di Flavio De Bernardinis, *Altman*, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (Serie “Il castoro cinema”), pp. 106-15. È interessante che sia stato Shepard a contattare Altman per lavorare insieme, dopo aver visto e particolarmente apprezzato *Come Back to the 5 & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (citato d’ora in avanti come *Jimmy Dean, Jimmy Dean*).

14. *Streamers* è stato scritto nel 1976 e ha vinto il New York Drama Critics Award come “best American play” dell’anno. Anche *Jimmy Dean, Jimmy Dean* è stato messo in scena per la prima volta a Columbus, Ohio, nel 1976, con la regia dell’autore. Approdato a Off-Broadway nel 1980 (regia di Barbara Loden e David Kerry Heefner), viene messo in scena a Broadway, al Martin Beck Theatre, nel 1982, per la regia di Robert Altman, che lo stesso anno ne firma una versione cinematografica. L’unico script disponibile è l’edizione citata *supra*, n. 10, “una fusione tra la produzione di Broadway e quella Off-Broadway” (3).

15. L’identità gay viene spesso “esposta” metaforicamente insieme alla nudità, come succede al protagonista del film *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), interpretato da Tom Hanks, il quale ascolterà le barzellette omofobe dei suoi colleghi di lavoro quando si ritrova con loro, seminudo, in sauna.

16. Guido Fink, *Un lampo tra le quinte: la guerra del Vietnam sulle scene americane*, in Stefano Ghisloti e Stefano Rosso (a

cura di), *Vietnam e ritorno. La "guerra sporca" nel cinema, nella letteratura e nel teatro*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 196.

17. John M. Clum, *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 217.

18. Un sociologo dell'Università di Santa Cruz (California), considera l'omofobia proprio in questi due termini: "attrazione per l'omosessualità" da parte del maschio eterosessuale, "espressione di un desiderio segreto, cacciato dalla coscienza e trasformato in odio" oppure bisogno "di segnare confini sociali, definendo la maschilità accettata per mezzo della sua distanza da quella esclusa": R. W. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1996, Ed. orig.: *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995.

19. David Rabe, *Streamers*, New York, Knopf, 1985, p. 19. Le successive citazioni da questa edizione saranno indicate fra parentesi nel testo.

20. Anche in *Streamers*, come in *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, l'esterno è invisibile. Nella versione cinematografica di Altman si intravede il canestro del basket tra le casematte che, secondo De Bernardinis, "raffigura la penetrazione attraverso la palla che buca il cesto", mentre i titoli di testa e di coda scorrono su suggestive immagini quasi espressioniste di un gruppo di militari che marciano a ritmo serrato nella nebbia. "I soldati spuntano fuori dal banco di nebbia come se fos-

delimitano ciò che è rappresentazione da ciò che non lo è, hanno una funzione fondamentale anche in *Fool for Love*, sbattute in modo tale da rimbombare in modo quasi sinistro. Ma la loro eco è più psicologica che sonora: chi sbatterà la porta per l'ultima volta vincerà la posta in gioco, ovvero la possibilità di gestire il rapporto. May vuole cacciare il fratello e imporre la propria dimensione, Eddie vuole lasciarsi alle spalle un legame sentimentale nel quale non potrebbe essere contenuto il suo bisogno di fuga.

Nel caso di *Streamers* le porte delimitano non tanto una realtà altra rispetto all'esterno, quanto una esasperazione della stessa. In questo interno di convivenza forzata il comportamento di Richie assume caratteristiche prima incomprensibili, poi minacciose. Come dice Billy, "è dal momento in cui ci siamo trovati in questa stanza che si è comportato diversamente. C'è qualcosa di strano" (16). In un primo momento sembra che il fulcro dell'azione sia effettivamente Richie, con i suoi ammiccamenti a Billy che man mano si trasformano in più espliciti tentativi di seduzione. Richie legge i codici di comportamento del commilitone in chiave omoerotica, mettendolo in crisi, tanto che se non riesce a tener fuori l'elemento provocatorio, Billy decide di uscire egli stesso di scena. Ma poi rientra perché vuole chiarire la sua posizione: quella "cadre room" per lui è "home" e i territori esterni si replicano all'interno non con una pacifica convivenza ma con lo scontro. Non solo si tentano di stabilire "le relazioni che intercorrono fra i diversi tipi di maschilità, relazioni di alleanza, di dominanza e di subordinazione",²¹ ma a queste caratteristiche ognuno collega il proprio diverso background, a ribadire che è la territorialità a causare il "conflitto" in quel luogo chiuso:

RICHIE: Beh, io non vengo dallo stesso vostro mondo.

BILLY: Cavolo, Richie, pensi davvero che io e Roger veniamo dalla stessa strada? (28)

Anche la guerra, pur prendendo pretesti e immagini dal conflitto in Vietnam, è una guerra tutta interna, fatta per gli spazi, che a loro volta delimitano le identità, sia sessuali, che di classe o etniche, con diversi modi di vivere la stessa razza. È questo il caso di Carlyle, sorta di proiettile impazzito in un'artiglieria fatta di ragazzi indifesi e impreparati: egli costituisce il fulcro del dramma. Alla fine del primo atto rientra in scena cercando un rifugio, un senso di appartenenza e, successivamente, di famiglia. "Questa qui è una casa, per voi", dice agli altri, "voi avete amici, persone con cui parlare. Io non ho niente" (50) e poi "ho capito bene: saremo un'unica grande famiglia felice" (78). Chiaramente, non sarà così. In quell'interno non si crea nessun legame di solidarietà ma si ripropongono, amplificati dalla situazione claustrofobica e dalla paura della guerra, i conflitti della società americana. In parte viene messa in atto anche una replica della guerra, con i sergenti ubriachi (metafora della politica militare americana?) che mimano bombardamenti e discese in paracadute; ma il vero conflitto sorge quando Carlyle si dimostra interessato a Richie e, a sua volta, lo provoca costringendolo ad ammettere, una volta per tutte, che "fa sul serio". Carlyle sceglie questa via per crearsi uno spazio proprio, tentando di mandar fuori Billy e Roger per avere un po' di intimità con Richie. Ma la reazione di Billy è violenta.

Richie si era illuso che il ragazzo fosse "un finto rude ma dentro tutto ca-

chemire” (79): in realtà Billy tira fuori tutta la sua intolleranza per quanto è altro da lui. Quella coppia che sta per entrare sotto le coperte per un rapporto sessuale lo sconvolge e urla una serie di offese finendo con: “tu piccolo frocio di merda – PEZZO DI MERDA. E TU – [...] brutto negro scherzo della natura, BUANA!” (88). A questo punto, a conferma che è la negazione di quell’atto a scatenare la violenza, Carlyle accoltella Billy in una fatale parodia della penetrazione. Billy sbatte contro gli armadietti, poi crolla a terra e muore.

La funzione di questi *lockers* è tutt’altro che accessoria. Come si è visto, è il luogo della messa in gioco dell’identità di Richie: proprio lì, dove a causa della nudità possono svilupparsi le cosiddette “gay locker-room fantasies”, egli tenta di esporre un’eterosessualità di facciata. Nello stesso armadietto Billy lo vorrebbe rinchiudere, metaforicamente relegandolo nel suo *closet*, condizione necessaria affinché venga tollerata l’omosessualità. Con una interessante intuizione, Altman aggiungerà una scena inesistente nel dramma, nella quale la paura ossessiva dei serpenti di cui soffre Billy si materializza in un finto rettile che gli spunterà fuori, scherzo degli altri soldati, proprio da uno dei *lockers*. Ammiccando alla freudiana paura del serpente-fallo, Altman aumenta l’ambiguità del personaggio di Billy e dei suoi rapporti col sesso, la cui vera natura Richie vuole mettere costantemente in discussione e lo spettatore non conoscerà mai per certa – probabilmente perché non la conosce nemmeno lo stesso Billy.

Questi armadietti, accanto ai quali si svolge buona parte dell’azione, forniscono quindi un gioco a scatole cinesi di riproduzioni del concetto stesso di interno che torna in tutti e tre i testi. May, in *Fool for Love*, tiene i bicchieri in un armadietto del bagno per evitare che siano contaminati da germi o virus. Ma il bagno è anche la stanza in cui si rifugia all’arrivo di Eddie, virulenta passione alla quale non può più essere immune. Pareti esterne, interne, porte e ante non sono schermi sufficienti per questa invasione perché, chiaramente, viene anche dall’interno.

Lo stesso meccanismo è alla base degli spazi di *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, per esempio nel caso del nascondiglio nel quale Joanne trova e tira fuori le bottiglie di whisky del marito di Juanita. Ma qui la funzione dell’interno assume importanza globale: il “5 & dime” è un utero al quale ritornano queste donne, Joanne per rinascere, Mona per non nascere mai (per lei, infatti, già nel ‘55 si configura un ritorno, dopo l’abbandono del college che non le permette di superare il disadattamento), Sissy per sentirsi integra, Juanita per conservare la propria fede. Inoltre, questa funzione di “tempio” dell’immagine divina di James Dean (che per Mona è una consapevole sostituzione di Dio, un Dio che non prevede persone come Joe), protetta all’interno dell’emporio, è strettamente connessa all’utero di Mona, nel quale la ragazza, nel ‘55, sogna di aver concepito il figlio dell’attore: “I dottori possono provarlo... Suo figlio è dentro di me. Nel mio corpo c’è il figlio di James Dean” (74) e quindi: “non permetteremo che muoia... Suo figlio... suo figlio prenderà il suo posto” (78).

Nell’America di Shepard l’uomo che accetta di condividere uno spazio stanziale con una donna è un uomo qualunque, non abbastanza maschio da saper vivere alla macchia come Eddie il quale, in realtà, sembra in fuga dal legame affettivo che teme più dei pericoli della natura selvaggia. Per Rabe la questione della maschilità è legata alla classe e alla razza in un intreccio di conflitti e

sero dei sopravvissuti a un’esplosione nucleare. La dimensione dell’esterno è ridotta a fumi e foschie. [...] Lo spessore metaforico è portato da Altman fuori dello spazio scenico visibile: la nebbia è, infatti, una evidente metafora dello smarrimento di un Paese e di una cultura. Se essa rimane fuori della camerata, i giovani sentono meno il grande freddo che preme dall’esterno”: De Bernardinis, cit., pp. 99-100.

21. Connell, cit., p. 42.

22. Margaret R. Higonnet, *Civil Wars and Sexual Territories*, in H. M. Cooper, A. A. Munich, S. M. Squier (a cura di), *Arms and the Woman. War, Gender, and Literary Representation*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1989, pp. 80-96.

di identità. Il dramma è ambientato nella seconda metà degli anni Sessanta, epoca in cui la visibilità delle comunità gay in America comincia a essere maggiore e per certi versi problematica: sarà nel 1969 che scoppieranno gli *Stonewall Riots* di New York, momento che segna la nascita dei moderni movimenti di rivendicazione politica e sociale del *gay pride*. La tensione interna alla caserma rispecchia alla perfezione l'atmosfera dell'epoca: desiderio di intimità, di "domesticità" da parte del personaggio gay – sostanziale diversità dall'esperienza eterosessuale shepardiana –, ma con l'errore di cercarla nel luogo sbagliato, sintomo dell'incapacità di razionalizzare questo bisogno o, comunque, di trovargli uno spazio suo. È comunque significativo che questo tentativo avvenga su uno di quei fronti di guerra "domestici" nei quali, secondo Margaret Higonnet, la categoria del *gender* viene più frequentemente scardinata.²² Nel mondo di Graczyk ci si trova in un gineceo anticonformista in cui un gruppo di donne degli anni Cinquanta, epoca del *boom* della vita domestica, negano la maschilità non solo nella figura di Joe/Joanne ma anche nel tenere fuori scena – con una connotazione di negatività – gli altri uomini, da Lester T. al marito di Juanita.²³

Tutto ciò induce a una lettura non solo dell'interno in quanto tale ma anche delle strutture spaziali come influenzate dal *gender*. Se gli spazi di *Streamers* sono un moltiplicarsi di angoli e linee aggressive (cfr. le *stage directions* a p. 3), il setting di *Jimmy Dean, Jimmy Dean* ha qualcosa del corpo umano con le due finestre-occhi e il ventilatore come un cuore che ogni tanto "skips a beat", come accade sia a Sissy che a Mona.²⁴ Ma si potrebbe azzardare una lettura dello spazio scenico come corpo femminile, con le vetrine aggettanti come seni e la porta nel mezzo come apertura attraverso la quale si "nasce" verso l'esterno e i vecchi *racks* con bigodini rosa degli anni Cinquanta come spazio della memoria. Al di là di queste letture influenzate dalla presenza in scena solo di donne in una *pièce* e solo di uomini nell'altra, può essere interessante notare quanto il bisogno di una intimità domestica induca Mona a cedere all'illusione di Rearta, la facciata della casa del *Gigante* e di proiettarvi il suo desiderio di famiglia insieme a Joe e Sissy.²⁵ Negando l'inconsistenza di una scenografia, Mona dice qualcosa anche sulla struttura scenica nella quale si svolge il dramma, che assume, nell'economia spaziale, una accresciuta valenza di realtà. Questa famiglia anticonformista immaginata da Mona richiama, per di più, un'altra rappresentazione alternativa degli affetti, quella interpretata da Sal Mineo, Natalie Wood e James Dean in *Gioventù bruciata* proprio nel 1955. L'androginia di Dean e le implicazioni omoerotiche del film, solo recentemente affrontate dalla critica, forniscono ulteriore coerenza alla scelta – evidentemente non casuale – dell'attore come nume tutelare di questo luogo del transessualismo.²⁶

Infine, non si può non constatare quanto questi interni non si limitino a racchiudere i conflitti privati dei protagonisti ma si prestino a un ingresso inevitabile delle caratteristiche della società americana. Shepard, la cui opera è basata su un costante sovrapporsi di realtà e mito, di storia e letteratura, fa riecheggiare nella figura di Eddie l'*explicit* di *Huckleberry Finn*: se non c'è la zia Sally o la sorella-amante May da cui fuggire, il "Territory", la natura incontaminata, non può sussistere come dimensione alternativa. Secondo Rabe, il quale ha scritto "I consider the root of racism to be sex, or more exactly miscegenation," oltre alla minaccia del Vietnam è proprio quell'atto ossimorico di sterile miscegena-

tion – orrore per una possibile sopraffazione sessuale dell'uomo nero sull'uomo bianco – a scatenare il dramma.²⁷ Per Graczyk il conformismo americano in epoca maccartista si rivela nell'ipocrisia di Juanita e del marito, i quali licenziano e cacciano Joe perché “è malato e deve essere curato prima che diventi un comunista” (20). E non deve essere un caso che questa cittadina, dalla quale, sebbene nella persona di un solo uomo, Joe si sente violentato, si chiami, per l'appunto, McCarthy.

23. “Una buona casa costruisce il carattere” era il motto della *cooperative venture* tra governo e impresa privata che andava sotto il nome di “Better Homes in America” (Fryer, cit., p. 191). È chiaro che le donne di *Jimmy Dean, Jimmy Dean* scelgono la propria dimensione psico-spaziale in opposizione al conformismo dell'epoca, che le vorrebbe relegate nelle nuove cucine cromate e colorate.

24. Nella versione cinematografica, Altman aggiunge una scena, sulla quale scorrono i titoli di coda: per un ipotetico nuovo incontro dopo altri vent'anni, non c'è festa di riunione ma solo il locale vuoto, fatiscente, abbandonato. Ma resta il dubbio che siano passati, come dire, solo venti minuti, e quello che si vede sia l'effetto della festa di anniversario sulla psiche di Mona o di Juanita, la proprietaria.

25. Nei dialoghi italiani di *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, già nel '55 Sissy usa il femminile per riferirsi ai componenti del fanclub, accettando di fatto l'identità transessuale di Joe.

26. Si veda Christopher Castiglia, *Rebel Without a Closet*, in Joseph Boone e Michael Cadden (a cura di), *Engendering Men. The Question of Male Feminist Criticism*, New York-London, Routledge, 1990, pp. 207-21.

27. Citato in Janet S. Hertzbach, *The Plays of David Rabe: A World of Streamers*, in Hedwig Bock e Albert Wertheim (a cura di), *Essays on Contemporary American Drama*, Monaco, Max Hueber, 1981, p. 186.