

Neil Khor Jin Keong

Il corpo postmoderno in *The Glass Menagerie* di Tennessee Williams

* Neil Khor Jin Keong ha svolto attività di ricerca presso la University of Malaya di Kuala Lumpur, occupandosi soprattutto di teatro contemporaneo statunitense e di *Queer Studies*. Attualmente è *research executive* della Star Publications, il più importante gruppo editoriale malese. La traduzione è di Erminio Corti.

1. John M. Clum, *Male Homosexuality in Modern Drama*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 161.

2. Nel giugno del 1969, a New York, durante uno dei frequenti controlli della polizia allo Stonewall Inn, un locale frequentato da omosessuali, per la prima volta gli avventori si ribellarono scontrandosi con gli agenti che tentavano di fare irruzione. L'episodio sancisce di fatto la nascita negli USA di un attivismo gay "aperto" e collettivo (n. d. t.).

3. Mark Lilly, *Tennessee Williams: The Glass Menagerie and A Streetcar Named Desire*, in Mark Lilly, ed., *Lesbian and Gay Writing: An Anthology of Critical Essays*, London, Macmillan, 1990, pp. 153-63.

Introduzione

I biografi di Tennessee Williams, i memoriali lasciati dallo scrittore e la critica sino a oggi prodotta ci dicono che l'autore "è più sincero nelle sue opere" di quanto lo sia stato nelle lettere o, addirittura, nelle confessioni personali (come, ad esempio, nei *Memoirs* pubblicati nel 1971). È stato inoltre dimostrato come i primi lavori di Williams riflettano la volontà di infrangere gli steccati del puritanesimo del Sud e come il suo abbracciare uno stile di vita edonistico a New Orleans rappresenti un atto di ribellione personale. L'ossessione dello scrittore per la sessualità e, in modo ancor più significativo, l'espressione della sfera sessuale sul palcoscenico hanno sollevato nei suoi confronti l'accusa di sensazionalismo deliberato. I critici gli hanno rimproverato non soltanto di aver drammatizzato la propria esistenza, ma anche di avere approfittato delle inibizioni sessuali dei probi americani al fine di ottenere il successo commerciale. Sul fronte opposto, Williams è stato altresì accusato di essere intrinsecamente omofobico¹ e la sua opera è stata giudicata incapace di trascendere gli atteggiamenti liberali dell'America post-Stonewall.² Non desta meraviglia il fatto che Williams trascorse la maggior parte della sua vita sempre in procinto di intraprendere un nuovo viaggio: egli avvertì costantemente il bisogno di fuggire. Le sue mete preferite, vale a dire Key West, New York e, naturalmente, l'Italia, vengono spesso assimilati a luoghi di fuga o a rifugi per esuli. Questo saggio non vuole però riproporre tali letture di stampo modernista.

È stato anche suggerito che le prime opere di Williams costituiscano il tentativo inconfessato dell'autore di dare espressione alla propria omosessualità. Si tratta di uno sviluppo relativamente recente della critica. A Mark Lilly si deve il primo tentativo da parte della critica di riconoscere la dimensione omosessuale presente in *The Glass Menagerie* (Lo zoo di vetro).³ Lilly interpreta l'handicap fisico di Laura come la manifestazione esteriore dell'atteggiamento di Williams nei confronti

dell'omosessualità, assimilato a un *glass closet* entro il quale le persone non possono dire apertamente ciò che sanno. John M. Clum ci mette tuttavia in guardia contro i limiti di una lettura dell'opera di Williams condotta da un punto di vista strettamente gay e, pur continuando a evidenziarne le sfumature omosessuali, definisce le situazioni in cui l'omosessualità di Williams viene rappresentata sul palcoscenico come "momenti di identificazione *queer*".⁴ Quindi, sia Lilly sia Clum scrivono essenzialmente per dei lettori gay o, quantomeno, ritengono che la produzione teatrale di Williams possieda significati sottintesi di particolare rilevanza per un pubblico gay. Questo ha svincolato l'opera di Williams dal *continuum* eterosessuale costituito dalla critica precedente che aveva tentato di studiare o, addirittura, di psicanalizzare le donne depravate e gli uomini ipermascolini messi sulla scena dallo scrittore. Tuttavia, ciò non affranca le opere di Williams da una lettura prettamente gay o omosessuale. Tale modalità di lettura ha sostituito al *continuum* eterosessuale un *continuum* eterosessuale-omosessuale. Ed è proprio nei confronti di questa limitatezza che Clum ci mette in guardia.

Poco esplorata risulta invece una modalità di lettura intesa a studiare, alla luce dei primi lavori di Williams, il tema della fuga in *The Glass Menagerie* e a tentare di leggere quest'opera prescindendo dalla biografia del drammaturgo. È stato rilevato che gli studi critici dedicati alla produzione letteraria di Williams corrono costantemente il rischio di essere sopraffatti dalla presenza fagocitante delle sue vicende personali. Il presente articolo vuole essere soprattutto un contributo inteso a cogliere negli schemi di fuga dei personaggi narrati, non tanto un riflesso delle fughe reali di Williams, quanto il suo tentativo di creare un nuovo teatro per il pubblico statunitense. Verrà in primo luogo tracciato un quadro generale del concetto di performatività elaborato dalla *queer theory*, le cui osservazioni forniranno le basi per sviluppare una lettura del *new plastic theater* di Williams. La seconda parte del saggio cercherà di spiegare gli usi degli artifici teatrali e tecnici soppressi nella messa in scena del 1945 nonché di mettere in risalto i limiti che, tanto la concezione modernista quanto quella essenzialista dell'opera, presentano. Nella conclusione del saggio verrà illustrata la possibilità di una lettura del corpo postmoderno in *The Glass Menagerie*.

*

Una disamina attenta degli schemi di fuga messi in atto dai primi 'fuggiaschi' di Williams ha rivelato la natura composita dei suoi protagonisti: sessualmente attraenti, distrutti dal proprio passato ed esposti alla ferocia della società. Alcuni critici

4. John M. Clum, *Male Homosexuality in Modern Drama*, cit., p. 143.

5. Benjamin Nelson, *Tennessee Williams: His Life and His Work*, London, Peter Owen, 1961, p. 121.

6. John M. Clum, *Male Homosexuality in Modern Drama*, cit., e Neil Jin Keong Khor, *The Homosexual as Fugitive in Selected Early Works of Tennessee Williams*, Unpublished Dissertation, Kuala Lumpur, University of Malaya, 1999.

7. Tennessee Williams, "Introduzione" a *The Glass Menagerie*, in Tennessee Williams, *Lo zoo di vetro*, trad. it. di G. Guerrieri, Torino, Einaudi, 1987 (1963), p. 5.

8. Gore Vidal, ed., *Tennessee Williams: Collected Stories*, New York, New Directions, 1985, p. xxiii.

hanno spiegato che questi fuggiaschi trovano la loro espressione più compiuta in Blanche Du Bois, la quale ha sempre dovuto "dipendere dalla benevolenza di estranei".⁵ Visto sotto questa luce, *The Glass Menagerie* rappresenta un punto nodale in quel lungo filo costituito dai tentativi di Williams di creare un *closet play*. Lo studio congiunto degli schemi di fuga e dell'esperienza omosessuale si è rivelato una strategia appagante in grado di gettare luce su quella dimensione sottintesa delle prime opere rimasta sinora occulta.⁶ La fuga di Tom Wingfield, corroborata da un bisogno di esplorazione creativa, rievoca due racconti scritti nel corso dei primi anni Quaranta: *Portrait of a Girl in Glass* e *The Accent of a Coming Foot*. L'atmosfera semiotica di ciò che Tom Wingfield definisce come una *2/4 situation* rispecchia altresì il senso di sorveglianza opprimente di *The Angel in the Alcove*. Ancora una volta è la dimensione biografica, quella di Williams ovvero la nostra, a sorreggere l'analisi.

Gli schemi di fuga rivelano tuttavia un altro aspetto egualmente interessante, ciò che oggi possiamo considerare il tentativo di Williams di mettere in scena il corpo postmoderno. Il primo passo verso la rappresentazione di una categoria identitaria fatta quasi esclusivamente di performance consiste nel creare le condizioni favorevoli mediante "un teatro nuovo, plastico, che deve prendere il posto del teatro, ormai superato, delle convenzioni realistiche".⁷ La metamorfosi di *The Glass Menagerie* da racconto a opera teatrale suggerisce una lettura postmoderna. Gore Vidal descrisse il processo creativo di Williams come un atto di cannibalismo. "Come la maggior parte degli scrittori nati, Tennessee non poteva padroneggiare la propria vita sino a quando non l'aveva tradotta in scrittura [...]. Al principio ci fu, poniamo, l'attrazione sessuale nei confronti di qualcuno [...] [e ciò] dette origine a delle fantasticherie. Questi sogni a occhi aperti, a loro volta, furono tradotti in una storia scritta".⁸ A partire da queste storie Williams creava opere teatrali in un solo atto e alcuni di questi 'ritratti' furono poi portati in scena. Vi è qui un *pastiche* di diversi mezzi espressivi che trovano infine la loro forma compiuta mediante la fluidità dell'opera teatrale.

È forse opportuno a questo punto, prima di procedere nell'analisi del nuovo modello di messa in scena concepito da Williams, soffermarsi brevemente sul *queer* quale categoria identitaria ispirata dal postmoderno. L'enfasi che la *queer theory* pone sull'aspetto performativo ha messo in crisi marcatori di identità quali maschio/femmina (*gender*), maschile/femminile (ruolo), omosessuale/eterosessuale e bianco/nero (razza), ritenuti in precedenza stabili. Gayatri Spivak considera tali sov-

vertimenti identitari come “strategie essenzialiste” intese a descrivere il corpo (post)-moderno. D’altro canto, David Halperin reputa il *queer* “una identità priva di essenza”.⁹ Halperin sostiene che il *queer* sia un concetto identitario che nasce dalla sua opposizione alla norma, rafforzando ulteriormente il contesto postmoderno di invenzione e re-invenzione delle politiche di identità. Tra queste due posizioni estreme si situa Judith Butler, che nel suo *Gender Trouble* spiega come il femminismo abbia sovvertito le definizioni fallocentriche di identità.¹⁰ Problematizzando il *gender* attraverso la categoria soggettiva del desiderio lesbico o omoerotico femminile, Butler è quindi in grado di mostrare che l’identità politica è vincolata all’elemento performativo. Questo pone in rilievo come le categorie di *gender* si rafforzino reciprocamente attraverso l’adozione di ruoli stereotipati.

Di particolare importanza, come anche Jonathan Dollimore sembra convenire nei suoi studi sul teatro rinascimentale e l’interpretazione di personaggi femminili, risulta essere l’affermazione di Butler secondo cui, nella maggioranza dei casi, la rappresentazione del *gender* appare convincente soltanto quando gli attori si attengono rigorosamente alla parte prescritta. Sia Dollimore sia Butler concordano con Eve Sedgwick, la quale afferma che quanto è emerso dai movimenti e dalla critica gay è un’opposizione binaria *gay/straight* non necessariamente priva di problematicità.¹¹ La *queer theory* attinge da quei ruoli che Michel Foucault considera dipendenti dalle strutture di potere della società e che, nel caso dell’Europa, si incarnano nel dominio di soggetti bianchi, maschi ed eterosessuali. In sintesi, l’accademia occidentale ha compreso che le modalità attraverso cui un soggetto agisce non determinano l’identità sessuale o di *gender* e che quest’ultima categoria è strettamente vincolata alla nostra capacità di recitare al meglio i ruoli opportuni.

Dal punto di vista *queer*, il corpo costituisce uno spazio soggettivo che non risulta determinato da concetti monolitici di sorta, siano essi desiderio, biologia oppure performance. I personaggi di Williams si dimostrano in genere soggetti interessanti ai quali applicare un precedente modello di lettura “omocentrico”, in quanto si tratta spesso di individui ipermascolini o iperfemminili che interpretano quindi “ruoli stereotipi”; tuttavia, *The Glass Menagerie* presenta una nuova sfida mediante una serie di personaggi che non si attengono ai consueti ruoli sessuali o di *gender*. Nelle pagine che seguono prenderò in esame *The Glass Menagerie* proprio da questo punto di vista.

In *The Glass Menagerie* Tom Wingfield non può interpretare il ruolo dell’adone ipermascolino già affermatosi con il perso-

9. David Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 62.

10. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, pp. 16-25.

11. Eve Sedgwick Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 68.

naggio di Chance Wayne in *Battle of Angels* (1939). Egli è invece il narratore che ha un debole per le illusioni. Il personaggio di Tom è stato scritto per un'opera teatrale libera dalle convenzioni del realismo e, per estensione, dai modelli di recitazione preconfezionati. Fondamentalmente, la vicenda che egli narra è semplice: ciò a cui il pubblico assiste è la rievocazione personale degli eventi che conducono alla sua fuga dalla madre e dalla sorella. La madre Amanda spera di far sposare la figlia con qualcuno in grado di assicurarle un futuro. Laura però paventa la vita "come se fosse acqua gelida" e vi si sottrae per rifugiarsi nel mondo dei suoi animali di vetro. Tom è combattuto tra il desiderio di abbandonare le due donne per entrare nella marina mercantile e la volontà di restare per sostenere la propria famiglia. Quest'ultima opzione risulta impraticabile poiché egli possiede un animo creativo che anela alla libertà; così l'opera teatrale si trasforma in una rappresentazione della fuga e, al tempo stesso, in un tentativo di espiare la colpa. Ciò che Tom Wingfield trova tanto difficile è evitare di dire troppo riguardo al vero motivo che lo spinge a entrare nella marina mercantile (come suggerirebbe una lettura omocentrica) ma, nel contempo, riuscire a dire abbastanza per guadagnarsi la comprensione altrui per il proprio atto privo di rimorso (di farsi una vita eterosessuale). Quantomeno, questa è l'opera teatrale vista attraverso il *continuum* eterosessuale-omosessuale.

Le categorie sembrano quindi predisposte per un nuovo teatro plastico dove le identità sono così fortemente costrette da ruoli stereotipi da non risultare in definitiva convincenti. Questi ruoli sono effettivamente elencati nella prefazione del testo teatrale. Il narratore è androgino; ciò dissolve in parte le accuse di effeminatezza e neutralizza la 'memoria' del protagonista. Poi vi è la madre Amanda, la cui esistenza è segnata dalla nevrosi. Molti critici hanno visto in Amanda la regista delle vite dei propri figli, un personaggio che attraverso le sue garbate conversazioni si spinge addirittura a dare consigli agli stessi direttori di scena. Piuttosto che un'immagine materna, essa appare quindi un'interprete melodrammatica del ruolo della 'madre quale eroina tragica'. Laura è forse il personaggio più complesso. Essa rappresenta l'alter ego di Tom, di quel Tom che non si è mai allontanato dall'accogliente claustrofobia dell'ambiente familiare. Laura mette così in scena non tanto il ruolo della donna, quanto quello della sorella gemella di Tom. Inoltre, la sua goffaggine è conseguenza del suo essere ricettacolo dei desideri subliminali che Tom nutre nei confronti del signore in visita (*the gentleman caller*). L'interpretazione di questo ruolo conferisce quindi a Laura un'aura di ipocrisia, fatto que-

sto assodato già dalla seconda scena, quando Amanda la coglie a mentire riguardo alle sue assenze dalle lezioni di dattilografia. Laura è un personaggio essenzialmente ridotto al silenzio, proprio come la sua 'menomazione'.

Infine, troviamo il signore in visita, una versione ridimensionata del tipico eroe di Williams. In questo nuovo teatro plastico, lo sguardo sembra quindi fissarsi non sulla carne ma sui ruoli. Il signore in visita, che ha un passato da atleta e la cui avvenenza si è impressa fortemente nella memoria di Tom, impersona molteplici ruoli: il corteggiatore, il cavaliere, il principe azzurro, il 'vero uomo', il nuovo americano laborioso e, soprattutto, l'"emissario della realtà". Egli mette in subbuglio il mondo della famiglia "memorizzata", spezza il corno dell'unicorno e mette a nudo le implicazioni *queer* sottese all'opera teatrale. Più che un individuo autentico, il signore in visita è un ruolo evocato da ciò che gli altri personaggi ritengono debba essere: un romantico spasimante sorto dal passato di Amanda, un'ossessione segreta proveniente dalla memoria di Tom, la persona estroversa che Laura vorrebbe essere. La sola ragione per cui Williams lo definisce un emissario del mondo reale è perché egli impersona tutti quei ruoli che il pubblico considera normali e, quindi, per estensione, reali.

Non è necessario spingersi oltre per comprendere ciò che in effetti si cela dietro tali ruoli. Williams fornì in modo meticoloso le chiavi di lettura di questo nuovo teatro plastico. L'uso durante la prima scena di didascalie quali "Où sont les Neiges" prepara il pubblico all'ingresso di Amanda nel mondo della sua giovinezza a Blue Mountain. Laura viene spesso messa in relazione con lo zoo di vetro o con l'idea di fragilità, ma nelle didascalie e nelle immagini usate essa è, come ad esempio nella seconda scena, "Blue Roses" o "The Crust of Humility". In questi due casi Laura risulta associata al fraintendimento (quando la ragazza spiega a Jim di avere avuto la *pleurosis* questi capisce invece *Blue roses*) e alla compassione (nell'opera teatrale i riferimenti all'immaginario cristiano sono frequenti). Le didascalie compaiono nel corso di tutta la rappresentazione spingendo la maggior parte dei critici a individuare in questo artificio scenico l'espedito a cui ricorre un giovane drammaturgo insicuro del proprio lavoro dopo il fiasco di *Battle of Angels*. Eppure, l'uso delle didascalie rivela non soltanto una nuova modalità di scrittura teatrale ma anche il tentativo da parte di Williams di essere sperimentale e "di sfuggire alla sua responsabilità di affrontare la realtà o di interpretare l'esperienza".¹²

I vari criteri non-convenzionali usati da Williams rendono di fatto più difficile la comprensione dell'opera e i registi della

12. Tennessee Williams, *The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire, Sweet Bird of Youth*, London, Penguin, 1959, p. 299; trad. it. cit., p. 5.

13. Tennessee Williams, *Lo zoo di vetro*, cit. , p. 6.

14. Ivi, p. 22.

prima messa in scena 'realista' decisero di eliminarli. Joe Milzener, che aveva progettato lo schermo "sul quale una lanterna magica proiettava immagini o diciture",¹³ comprese l'idea che l'autore cercava di trasmettere – un ipotesto, come Lilly e Clum suggeriscono – ma, disgraziatamente, didascalie, immagini e parole vennero eliminate e fu mantenuta soltanto la musica. Un'altra interpretazione possibile è che le didascalie rappresentino il tentativo di creare qualcosa di nuovo, di incorporare cioè nell'opera teatrale quello che oggi definiremmo uno spettacolo multimediale. Sul piano tecnico, *The Glass Menagerie* è un'opera sfaccettata quanto i molteplici ruoli che i vari personaggi recitano. Non è forse troppo inverosimile ritenere che Williams stesse cercando un uso sperimentale dei segni. Se da un lato l'immagine materna risulta romantica, iperfemminile e affine a quella del martire cristiano (Amanda rimane infatti con la famiglia quando il marito l'abbandona), dall'altro mostra di non riuscire a comprendere ciò che il figlio cerca di dirgli: "Credi che io vada in estasi per il magazzino? [...] Che mi voglia sposare i calzaturifici riuniti?"¹⁴ Tale osservazione si rivela particolarmente significativa nella circostanza in cui i personaggi si trovano a parlare tra loro sotto la fotografia del padre sorridente che sembra dire al figlio "Adesso sai perché me ne sono andato". Questo esempio mette chiaramente in luce il fatto che, se i corpi costituiscono spesso il punto focale dell'interpretazione, i segni e gli altri artifici scenici giocano un ruolo quasi altrettanto cruciale nella creazione del significato.

Considerando come questi artifici scenici arricchiscano un lavoro teatrale fortemente orientato alla lettura, la messa in scena dei corpi diviene quindi un'operazione postmoderna di "taglia e incolla". Ciò che in realtà determina l'interpretazione di Amanda, ad esempio, è il suo innamoramento nei confronti dell'immagine della femminilità e, nel corso di tutta la rappresentazione, essa recita il ruolo della donna ideale. Amanda costituisce il prototipo di Blanche non soltanto perché ambedue provengono da un passato pervaso di romanticismo, ma anche perché ostentano il fascino del travestimento. Questo aspetto viene accentuato dall'immagine proiettata sullo schermo: la copertina della rivista di moda nella terza scena. Amanda è inoltre un personaggio marcatamente *camp* e nella quarta scena, quando essa si rivolge a Tom per convincerlo a trovare un uomo per Laura, Williams sottolinea l'affettazione della donna con la musica dell'"Ave Maria". L'immagine della madonna e della strega diventa tanto più importante quanto più Williams entra in profondità nella psiche dei suoi personaggi femminili in fuga. Qui Amanda dimostra di possedere un tratto che in seguito caratterizzerà sia l'Alma Winemiller di *Summer and*

Smoke sia Blanche Du Bois. Questo aspetto diventa particolarmente evidente con l'apparizione di Jim, il signore in visita. Amanda entra in scena indossando un abito della sua giovinezza. È quasi come se la donna stesse rivivendo la propria epopea di Blue Mountain. Il corpo di Jim diventa allora quello di un giovane gentiluomo ottocentesco sempre pronto ad aiutare Amanda a mantenere in vita le sue illusioni. Per Amanda questo rappresenta ancora una ri-evocazione e una re-interpretazione di vecchi ruoli. Williams riutilizzerà questa tecnica allorché Blanche ri-vivrà la notte della morte del marito. Il motivo cantato da Laura in *The Glass Menagerie*, così come la polka suonata in *A Streetcar Named Desire*, mette in risalto le incancellabili cicatrici sentimentali di Tom e rievoca con forza l'atto di "deliberata crudeltà" di Blanche.

Non sorprende quindi che in questa opera teatrale la mascolinità venga associata a un altro insieme di stereotipi che corrispondono ai segni della femminilità di Amanda. Jim appare in prima istanza come eroe del liceo ed è Laura che lo vede come "[sullo schermo]: Jim, eroe di liceo, che tiene in mano una coppa d'argento".¹⁵ Nell'immaginazione di Amanda egli è il "giovannotto che si presenta alla porta con un mazzo di fiori" o, quantomeno, così pensa Tom. Tuttavia, Jim non corrisponde a questa immagine di mascolinità intraprendente. Egli viene associato invece all'inaffidabilità e compare in scena sullo sfondo dell'immagine comica del veliero che sventola la bandiera dei pirati. Nella quinta scena, quando la didascalia recita "annunciazione", l'opera teatrale assume un tono lieve e viene pervasa dal "motivo ballabile: *Tutto il mondo aspetta l'aurora*".¹⁶ Quanto più Amanda si convince che i suoi sogni siano a portata di mano, tanto più l'immagine del giovane in visita si fa complessa. L'uomo diventa il "giovane in visita con mazzo di fiori", mentre al motivo ballabile si sostituisce un tango che accentua la dimensione erotica del dramma, pur sempre repressa.

Nella sesta scena, tuttavia, Tom ridimensiona l'immagine di Jim. Benché nel passato Jim rappresenti "l'eroe di liceo", per Tom egli è soltanto un "impiegato". Anche le didascalie si fanno sempre più minacciose, affermando la futilità della rappresentazione di una mascolinità stabile. Questo accade mentre Amanda suggerisce a Laura di imbottire il reggiseno con dei "dolci inganni",¹⁷ trasmettendo l'impressione che, proprio come la femminilità, anche la mascolinità si regga sul successo, professionale e sportivo. Ironicamente, dal punto di vista di questa equazione il successo sembra dotare i maschi di un petto più massiccio. Alla fine, però, l'inganno viene smascherato. Il senso di panico di Laura cresce segnalato dalla didascalia "rumore di passi che si avvicinano"¹⁸ e anche il pubblico si

15. Ivi, p. 18.

16. Ivi, p. 31.

17. Ivi, p. 40.

18. Questa e le successive didascalie sono state inspiegabilmente sopresse nella traduzione italiana (si veda la sesta scena). [n.d.t.].

19. Tennessee Williams,
Lo zoo di vetro, cit. , p. 39.

aspetta per lei il peggio. Fino a quando la didascalia successiva annuncia: “una bella trappola”. L’immagine convenzionale della mascolinità associata prima all’eroe di liceo, quindi al giovane in visita con il mazzo di fiori e, infine, al “dirigente seduto alla scrivania”, viene contrapposta all’immagine ricorrente di Tom che naviga sul vascello dei pirati e a colui che appare come “Jim l’impiegato”. Mentre i maschi vengono associati a ciò che fanno, le donne sembrano strettamente collegate a quel che indossano e al loro aspetto. Nel corso di questa scena tipica in cui gli stereotipi di *gender* vengono sovvertiti, Amanda fa il suo ingresso grottesco come “Amanda la giovinetta”. La donna non indossa un abito acconcio per l’occasione e, come Jim, appare travestita.

Attraverso un’autentica parodia di questi ruoli, la compagnia teatrale Split Britches ha messo in luce l’intrinseca vacuità dei modelli di *gender* imposti. Nel loro allestimento di *A Streetcar Named Desire*, il ruolo dell’ipermascolino Stanley è affidato a una donna. Così quando Amanda interpreta la “Southern belle” durante la cena, l’intensità di un attore che recita la parte di Amanda la quale recita la parte di una ragazza che, a sua volta, è una madre di mezza età, suscita non solo ilarità ma induce anche lo spettatore a convincersi che i ruoli di *gender* non sono imposti da alcun fattore biologico specifico. Anche Jim e Tom, essendo costretti a interpretare la parte di maschi, rivelano l’esistenza di una pletera di ruoli. Tom fallisce perché non riesce a conformarsi agli stereotipi quando permette ad Amanda di tagliargli i capelli, rivelando così di non essere una persona indipendente; o quando dimostra di non saper svolgere attività maschili come la carpenteria. Benché in scena Jim interpreti il ruolo del maschio, anche la sua performance si rivela tuttavia un fallimento perché egli, come Amanda, sta recitando vecchie parti. Come dice Tom, “gli ero simpatico perché potevo ricordare i suoi fasti passati”.¹⁹ Jim deve consolidare la propria mascolinità attraverso un salto di qualità nella sua carriera, raggiungendo il successo come “dirigente seduto alla scrivania”. Egli ha avuto un passato da atleta al liceo, ma di questo si ricordano soltanto Laura e Tom. Così “recita” il ruolo prescritto per tutta la serata, danzando persino con Laura e accomiatandosi annunciando che deve andare a far visita alla fidanzata: ed è forse questo l’ultimo segno della sua passata mascolinità.

Laura recita invece scrupolosamente la sua parte limitata. Essa diventa la coscienza di Tom già a cominciare dalla terza scena, quando questi esce bruscamente di casa dopo aver travolto col soprabito lo “zoo di vetro”. Laura non rientra né nel

paradigma eterosessuale né in quello omosessuale; non è in grado di impersonare il tipo di donna che Amanda ha in mente né, d'altro canto, la sua menomazione può essere cancellata dal matrimonio. Si ritira quindi in una dimensione che non è antropocentrica, preferendo identificarsi con gli oggetti di vetro, visitando serre e rifuggendo completamente un mondo dominato da concezioni binarie. Anche Tom vive questo disagio, ma mentre egli può contare sulla via di fuga mascolina dell'"avventura", Laura inizia invece a perdere la ragione, come poi, in una situazione analoga, accadrà alla Blanche di *A Streetcar Named Desire*. Non sorprende che, in altre opere teatrali di Williams, tutte le eroine trovino una via di fuga nella prostituzione, non tanto perché ciò permetta loro una liberazione della sessualità (questo poteva essere un problema o una preoccupazione dell'autore), ma perché la prostituta esercita sul proprio corpo un controllo che, invece, personaggi come Laura non possono avere. Il vicolo cieco in cui Laura si trova costretta ad affrontare i suoi 'cani' è rappresentato dalla futilità della cena. Quando Jim spezza il corno dell'unicorno, tutte le speranze di Laura crollano poiché, a partire da quel momento, la possibilità di essere accettata per la sua diversità viene meno (bisogna infatti ricordare che Jim l'ha accettata arrivando a chiamarla la sua *Blue roses*). Jim riprende il concetto su cui Amanda insiste: "la diversità è un bene", naturalmente fino a quando non si finisce per perdere il corno diventando un cavallino uguale a tutti gli altri.

Il fatto stesso che noi lettori e spettatori ci rendiamo conto dell'incapacità dei personaggi di impersonare i ruoli previsti è indice della nostra complicità e insistenza nell'applicare certi stereotipi. Nonostante Williams affermi che la creazione di un personaggio, diversamente che il seguirne le vicende attraverso la lettura, debba comportare una certa dose di ambiguità, è indubbio che il copione scritto dall'autore condizioni in modo determinante i meccanismi di comprensione del pubblico, tanto di quello che assisteva alla prima produzione dell'opera nel 1945 quanto oggi. Nonostante le teorie postmoderne abbiano messo in crisi le dicotomie concettuali a cui eravamo abituati, il tono progressista e liberale del dramma può sopravvivere soltanto in una condizione di mutamento e fluidità continui. Il motivo della fuga svolge quindi un ruolo fondamentale per il mantenimento di uno stato di fluidità delle categorie identitarie. Nel caso di Tom, la sua indole solitaria può essere interpretata da parte dei lettori gay come la conseguenza del desiderio di rimanere *in the closet*, benché sia più probabile che l'identità del personaggio debba essere ricondotta alla condizione di qualsiasi persona eterosessuale non sposata, un destino

che Amanda cerca di risparmiare a Laura. I silenzi appaiono così carichi di significato; e quando un personaggio non riesce a essere all'altezza dei ruoli appropriati viene sottoposto all'indagine speculativa, ovvero, per usare il linguaggio della cultura accademica, alla critica letteraria.

In ultima analisi, Tom racconta il passato per espiare le proprie colpe e, al tempo stesso, per riesaminare segni a cui in precedenza non aveva prestato attenzione. Così facendo, vede Amanda impersonare il ruolo della "Southern belle" allo scopo di tenere in vita il più a lungo possibile il proprio passato. Anche Laura e Jim rappresentano l'individuo che Tom sarebbe potuto diventare: un pazzo o una persona normale, ciò dipende da quale credito diamo all'una o all'altra definizione. Scegliendo di viaggiare, il protagonista rifiuta il passato (Amanda), la follia (Laura) e la normalità (Jim). In questo modo si ritrova però in una dimensione limbica. E allora, quale ruolo migliore da impersonare di quello del narratore, che gli permette di occupare una posizione che non comporta un'autentica assunzione di responsabilità. Tom è solo il primo dei numerosi personaggi di Williams che riescono a realizzare pienamente la condizione di fuggiaschi in uno 'spazio irreali', in un mondo che l'autore non voleva sottoposto al giogo delle concezioni binarie. In ossequio all'analogia del 'viaggio' incessante, anche i ruoli risultano intercambiabili e tutto diviene una celebrazione della differenza. In questo senso, Tom rappresenta un'incarnazione del corpo postmoderno. In *The Glass Menagerie* egli sfugge alle definizioni grazie alla propria plasticità. Tuttavia, l'allestimento di Chicago ha sancito il suo destino quale primo fuggiasco nell'ambito delle opere giovanili di Williams e, successivamente, del suo alter ego sul palcoscenico. Pare che Tom trovi la sua unica consolazione nella fuga.