



Gianna Fusco¹

DESERTI DOMESTICI: EPISTEMOLOGIA DEL SEGRETO IN *OTHER DESERT CITIES*

*Other Desert Cities*² è senza dubbio tra le produzioni teatrali di maggiore successo negli Stati Uniti degli ultimi anni, un dramma scritto da un Jon Robin Baitz in stato di grazia, a giudicare dalle recensioni quasi unanimemente entusiaste e dal grande riscontro di pubblico e critica. Andato in scena per la prima volta Off Broadway nel gennaio 2011, il dramma riceve un'accoglienza che consacra Baitz quale autore finalmente maturo, e viene poi portato sui palcoscenici di Broadway a novembre dello stesso anno, con minime variazioni di cast e critiche ancora più positive per un lavoro che sembra avere acquisito ulteriore carattere e incisività. Dopo avere vinto l'Outer Circle Award for Outstanding New Off-Broadway Play (2011), la produzione andata in scena al Booth Theatre di Broadway viene nominata per cinque Tony Awards nel 2012 e il testo è tra i finalisti del Pulitzer Prize for Drama nello stesso anno. Per Baitz si tratta di un successo che segna il ritorno al teatro dopo una parentesi professionale di sei anni nei quali si dedica alla televisione creando la serie *Brothers and Sisters* per ABC e scrivendone le prime stagioni, fino alla risoluzione del contratto con l'emittente nel corso dello sciopero degli sceneggiatori del 2007-8. È lo stesso Baitz, noto come drammaturgo estremamente promettente agli inizi della sua carriera,³ a ribadire come *Other Desert Cities* sia stato il progetto in cui ha riversato le frustrazioni derivanti dalla sua esperienza televisiva e il tipo di conflitti familiari e politici che il rapporto con l'emittente ABC gli aveva impedito di fare emergere in *Brothers and Sisters*, tanto che la serie diventa di fatto una narrazione che l'autore sentirà non appartenergli mai del tutto.⁴

Il copione in due atti tiene in convincente ed efficace equilibrio il registro della commedia (anche satirica) e quello del dramma familiare, muovendosi con ritmo sempre più incalzante verso il climax del secondo atto, per poi chiudersi con una brevissima scena, quasi una coda, pervasa da uno spirito di riconciliazione che si proietta sui molteplici conflitti andati in scena in precedenza e che sono ormai distanti nel tempo e nello spazio. Con l'eccezione di questo momento conclusivo (ambientato nel 2010 in un luogo che dia l'idea "perhaps not literally, of Elliott Bay Bookstore in Seattle"⁵), l'intera azione si svolge nel rispetto delle più tradizionali unità di tempo e di luogo, ovvero alla vigilia di Natale del 2004 nel soggiorno un po' datato della lussuosa villa dei Wyeth, nel deserto della California, appena fuori Palm Springs.

In questo non-luogo quasi sospeso nel tempo e nello spazio si sono ritirati a vivere Polly e Lyman Wyeth: lui, un attore di vecchi western divenuto poi esponente di spicco del partito repubblicano e fatto ambasciatore dall'amico Ronald Reagan; lei, un tempo sceneggiatrice di successo insieme alla sorella Silda, ritiratasi da Hollywood per seguire la carriera politica del marito. Con loro risiede temporaneamente proprio Silda, appena dimessa da una *rehab* dopo l'ennesima crisi di alcolismo (come dice Polly con efficace battuta "The woman's liver needs a liver" (8), portavoce eccentrica e arguta delle proprie origini ebraiche (che Polly

¹ Gianna Fusco (mgfusco@unior.it) insegna lingua inglese all'Università di Napoli "L'Orientale". È autrice del volume *Uomini in secondo piano*. Protagoniste femminili e deuteragonisti maschili nel romanzo del tardo Ottocento (*Napoli 2007*) e ha pubblicato saggi su gender theory, su autori statunitensi dell'Ottocento e sulla didattica dell'inglese. Sta completando un volume su gender e televisione in cui si occupa di serie televisive contemporanee prodotte negli USA da una prospettiva di studi americani transnazionali e comparati.

² Devo la mia conoscenza di questo lavoro teatrale al programma SUSI (Study of the United States Institutes), sponsorizzato dal Dipartimento di Stato degli Stati Uniti d'America, che nell'estate del 2012 mi ha permesso di prendere parte al Multinational Institute of American Studies (MIAS) presso la New York University. In particolare, ringrazio Philippe Hosay, direttore del MIAS, e lo staff del programma presso NYU.

³ Tra i titoli che gli valgono l'attenzione di critica e addetti ai lavori: *The Film Society* (1987), *The Substance of Fire* (1991), *A Fair Country* (1996), *The Paris Letter* (2005).

⁴ Come dichiarato dallo stesso autore in un'intervista: "I think because I felt so muted there, so shackled, it's one of the things that allowed me to write a play about a politically divided family, which is sort of one of the things I tried to do there." (Kennedy)

⁵ Jon Robin Baitz, *Other Desert Cities*, New York, Grove Press, 2010, 64. Tutte le citazioni sono da questa edizione.



sembra avere completamente abbandonato a favore di un'integrazione assoluta con l'americanità WASP) e delle posizioni politiche liberal più ostili alla presidenza di George W. Bush e alla destra cristiana che la sostiene. In visita per il Natale ci sono il figlio minore Trip, produttore televisivo di successo, espressione di una cultura e di uno spirito pienamente californiani, e sua sorella maggiore Brooke, scrittrice più intellettuale che vive sulla East Coast da anni, dal momento che, come dice il fratello, "she gave up on California, last century" (1). Progressista e democratico, Trip ha un'alleata in termini politici nella sorella, che come lui è su posizioni critiche rispetto alla cultura conservatrice repubblicana espressa dai genitori, ma è ben più radicale del fratello e incapace di qualsiasi compromesso (anche quello di una silenziosa sopportazione circoscritta a poche ore) in riferimento alle strategie della War on Terror.

Il titolo del dramma, un riferimento geografico scoperto al luogo in cui si svolge l'azione, tradisce da subito anche un'intrinseca dimensione emotiva e psicologica:

TRIP: (*grinning*) Ohhh, you're already staring off into the desert; that's not good.

BROOKE: (*still looking out*) You know that sign on the highway where you can either turn off for Palm Springs or keep going to "Other desert cities"? I am always so tempted just to keep on driving, you know. How do they *do* it? They never even leave anymore. They barely go into L.A. (14)

Lo scambio tra i due fratelli rende leggibile il deserto del titolo come un riferimento fin troppo ovvio, benché obliquo, a un desiderio di fuga e ad aridità e asperità emotive che emergeranno in modo via via più pressante nel testo. Ma come diventa altrettanto evidente nelle continue schermaglie verbali sul sostegno incondizionato all'amministrazione Bush, *Other Desert Cities* è un dramma inscindibile dagli eventi storici e politici che seguono gli attentati dell'11 settembre 2001 e il titolo diventa immediatamente un'allusione ad altre città in altri deserti, in breve, alla guerra in Iraq: "A war in which so many people are dying in a desert, thousands of miles away," (56) chiarirà Silda nel secondo atto.

Non è tuttavia possibile leggere i conflitti interni a questa famiglia unicamente come la conseguenza diretta dello shock causato dagli attacchi dell'11 settembre, dal momento che il testo ci presenta un gruppo di personaggi già profondamente segnati da un altro trauma e da un'altra guerra, vale a dire, rispettivamente, la controcultura degli anni '60-'70 e la guerra in Vietnam. Ponendo la vicenda dei Wyeth in una prospettiva storica di più lungo respiro, e mostrando come l'aspro confronto sulla questione bellica sia non solo un momento ricorrente nella storia recente della nazione, ma anche un terreno cruciale per la definizione delle identità individuali e collettive, Baitz punta l'attenzione su "the accidental process by which we discover what our politics are, which are quite distinct from the ones we announce" (Gray). Il campo semantico del conflitto armato pervade i dialoghi sui rapporti affettivi tra i personaggi, soprattutto e non a caso nella prima parte, quando il motivo che sottende al doloroso confronto generazionale deve ancora essere svelato e genitori e figli sono ancora trincerati dietro posizioni inconciliabili.

La domesticità viene quindi dispiegata da Baitz nella sua doppia valenza di interno familiare e realtà nazionale, e mediante un abile gioco di rimandi verbali e parallelismi profondi tra queste due dimensioni il testo installa le complesse dinamiche della gestione di una scomoda verità al centro di entrambe. Il presente saggio offre una lettura, attraverso le categorie lacaniane rielaborate da Slavoj Žižek, del segreto, della verità taciuta e indicibile, quale condizione posta per l'esistenza e la sopravvivenza dei legami di solidarietà nella sfera domestica in entrambe le sue accezioni, e delle conseguenze, sul piano individuale, familiare e nazionale, dell'ingiunzione al silenzio e della rimozione quali prove di lealtà interne al gruppo.

Come diviene chiaro dopo le primissime battute, il Natale non è l'unico motivo della riunione familiare dei Wyeth e le divergenze politiche tra genitori e figli, che conferiscono al testo il suo tono arguto e tagliente e fanno di *Other Desert Cities* "a satire on American reinvention" (Weinreich), hanno radici profonde e complesse, capaci di ferire i protagonisti, non tanto nello spirito di fazione, ma nei sentimenti più intimi, e di compromettere il legame affettivo stesso tra i componenti del nucleo familiare. Brooke sta infatti emergendo con enorme fatica da un periodo di depressione con tendenze suicide durato anni, che l'ha vista a lungo ospedalizzata, incapace di scrivere, ma anche solo di condurre un'esistenza autonoma, un lungo periodo di buio che sembra aver minato il suo talento e che ha le sue cause scatenanti proprio nella storia familiare e nell'irrisolto rapporto con i genitori. Nota negli ambienti intellettuali liberal per aver pubblicato un apprezzato romanzo sei anni prima e per i suoi reportage di viaggio, Brooke arriva in visita portando con sé il



manoscritto del suo nuovo libro, l'opera che segna il suo riscatto dalla malattia e che la salverà, sottolinea la madre, dall'essere ricordata come "the girl who had only a book in her" (4).

Misterioso per buona parte del primo atto, oggetto di sospetto da parte dei genitori proprio in ragione dell'insolita reticenza di Brooke a rivelarne il contenuto, il manoscritto diventa cruciale nel precipitare il crollo di un'impalcatura di molteplici segreti che avvolgono la storia familiare recente e stringono in una morsa la vita tanto dei genitori quanto dei figli. Più ancora che alla rivelazione di una verità a lungo taciuta, il libro di Brooke è funzionale però a far emergere il silenzio, la complicità, il debito intergenerazionale (in entrambe le direzioni, dai genitori verso i figli e viceversa) quali assi di definizione del patto di lealtà che fonda e sostiene il legame familiare, mentre insieme lo minaccia mediante l'annichimento delle individualità dei suoi membri.

BROOKE: (*cont.*) I am sorry but... I am suddenly so tired of the indentured servitude of having a family.

POLLY: Well, you're not going to have one for much longer, I'm afraid. (*beat*) This is beyond repair. You insist that we publicly relive the worst time in our life, in a book and a magazine, and I am supposed to buckle because one is supposed to do anything for one's child, whatever one can to make them happy, to save them. THAT is indentured servitude. (54)

La tensione e il conflitto tra reciproco dovere e desiderio di emancipazione che vediamo espressi in questo passo esploderanno per bocca di tutti i protagonisti nell'inarrestabile crescendo che caratterizza il secondo atto. Tuttavia, il trauma prodotto dall'esplicito patto di lealtà che Polly pone a Brooke, come condizione per conservare l'affetto genitoriale e il ruolo di figlia, emerge con forza fin dal primo scambio che spezza in modo repentino l'atmosfera da commedia arguta dominante in apertura del primo atto, introducendovi simultaneamente la dimensione del dramma e quella del segreto:

POLLY: It's our fault, Lyman, we failed at providing normalcy—we had two children, and both of them have entirely abnormal careers...

BROOKE: (*cuts her off, tense*) Three, actually.

POLLY: Excuse me?

BROOKE: Three children.

Beat.

POLLY: Three. Of course. (7)

Da questo momento, l'anelito di verità con cui Brooke interrompe l'ennesima innocua punzecchiatura verbale, di cui sono permeati gli scambi di rapide battute tra i personaggi, non abbandonerà più né le conversazioni dei Wyeth né il pubblico/lettore, ormai messo sulle tracce di un qualche terribile segreto nel loro passato, un mistero di tale portata da spingere una madre a cancellare per intero l'esistenza di un figlio, finanche dalle conversazioni con gli altri membri della famiglia. È proprio quest'ingiunzione al silenzio che Brooke intende trasgredire attraverso la pubblicazione del suo libro, non un romanzo, ma un *memoir*, la dettagliata (e inevitabilmente parziale) ricostruzione della storia della famiglia attraverso il prisma di rifrazione costituito dalla vita e dalla tragica scomparsa del figlio primogenito, Henry Wyeth. Come rivela Brooke al fratello minore Trip, "it is about Henry. Whom we can't talk about, it's about our brother, who went to war with our parents, joined a cult, disappeared, and then planted a bomb in an army recruiting station before *killing* himself—is what it's actually about."⁶ (15) I Wyeth hanno dunque un altro figlio, Henry, il primogenito, che dopo un'infanzia apparentemente idilliaca, ha abbandonato la famiglia negli anni '70 per unirsi a un gruppo radicale di oppositori politici, con l'immane corollario controculturale di uso di droghe e ostentato rifiuto dello stile di vita borghese, fino a essere coinvolto in un attentato terroristico in stile Weather Underground in cui rimane ucciso un veterano della guerra del Vietnam.

È a questo punto che la storia familiare dei Wyeth viene avvolta, per volontà dei genitori, da una ostinata reticenza che ha la funzione di investire un evento noto e di dominio pubblico della valenza epistemologica

⁶ Nel prosieguo di questa conversazione, Trip sottolinea come non sia stato Henry a posizionare la bomba, anche se, come vedremo, questo non diminuirà il senso di colpa del ragazzo per essere stato comunque complice dei responsabili dell'attentato.



di un segreto, al fine di sottrarre un altro evento all'attenzione pubblica. Secondo la versione ufficiale – l'unica nota agli altri membri della famiglia e che costituisce il nucleo centrale del libro di Brooke – Henry si è tolto la vita, concludendo la sua tragica parabola di ribellione nei pressi di Seattle, dove era fuggito subito dopo l'attentato. Ricercato dalla polizia, abbandonato dai genitori, ai quali si era rivolto in un disperato tentativo di essere da loro aiutato e protetto, Henry si è lanciato da un traghetto in acque gelide e il suo corpo non è mai stato ritrovato.

Benché gli eventi tragici in cui Henry era rimasto coinvolto nel periodo della guerra in Vietnam fossero stati un tempo di dominio pubblico, e avessero costituito dunque una seria minaccia alla carriera politica del padre, la vigorosa reazione dei coniugi Wyeth (e di Polly in particolare) li aveva svincolati politicamente da ogni possibile accusa di corresponsabilità nelle azioni del figlio:

LYMAN: (...) Your mother reminded them all who we really were, and of their obligations to honor loyal friends—Nancy went to Ronnie and sat him down, they had a dinner for us at the L.A. Country Club and everybody came out. Yes. Now they were our friends again. And by the time Ronnie was president, they made me ambassador... (40)

A questa riconciliazione con la propria parte politica segue necessariamente, tanto nella percezione di Brooke quanto nelle manifeste intenzioni dei Wyeth, una sorta di *damnatio memoriae* sulla figura del proprio primogenito, quasi a cancellare, mediante ingiunzione al silenzio, non solo l'ignominia dell'atto terroristico da lui compiuto ai danni del proprio paese, ma anche il dolore e la perdita causati dal suo suicidio. Quest'ultimo costituisce infatti una macchia troppo grande sull'immagine della famiglia americana modello che, come sottolinea Lyman, non deve semplicemente sopravvivere alla propria tragedia, ma prosperare: "I could have died then, I really didn't care. Your mother insisted that I live. And that we thrive." (62)

Promuovendo sia nella vita pubblica sia nel privato delle relazioni con i figli e con Silda l'immagine di una famiglia che "has so valued discretion and our good name in the past three decades" (36), e avallando così l'impressione esterna che siano completamente dediti al culto di una vuota apparenza, i coniugi Wyeth ottengono che la colpa del figlio e la vergogna generata dal suo suicidio assumano i contorni di una verità dolorosa, segreta, indicibile, e proprio per questo rivelatrice, e sottraggono così intenzionalmente a qualsiasi indagine, giudiziaria ed epistemologica, la versione autentica di quegli eventi. Come si scopre nel climax che chiude la prima scena del secondo atto, infatti, i Wyeth non hanno abbandonato il figlio Henry, ma lo hanno scortato fino al traghetto nello stato di Washington, dove hanno inscenato il suo suicidio al fine di proteggerne la latitanza. Una fuga che prosegue ancora trenta anni dopo, con periodiche visite del Dipartimento di Stato (poiché il caso, mancando il ritrovamento del corpo, rimane aperto) e altrettanto periodiche telefonate mute da cui i Wyeth deducono che il figlio è ancora vivo sta dando loro un segno della propria presenza nel mondo.

Da questo momento, l'intera esistenza di Polly e Lyman, e persino quella degli altri, ignari membri della famiglia, è asservita alla custodia di questo segreto, alla protezione di Henry, a qualunque costo, come aveva obliquamente suggerito Polly nello scambio citato in precedenza ("one is supposed to do anything for one's child, whatever one can to make them happy, to save them"), inclusa la salute mentale della figlia, persa nel labirinto creato dalle menzogne dei genitori. All'oscuro di questi eventi, disgustata e insieme spaventata all'idea che essi abbiano saputo voltare le spalle all'amato fratello nel momento del bisogno, preferendo i propri ideali politici alla vita del figlio, è al primo, "falso" segreto che Brooke rivolge in modo ossessivo le proprie energie ermeneutiche e la propria volontà di sapere e raccontare: "I want to talk about Henry until it makes sense. The silence where he once was. His part in something terrible. (*a growing anger*) How when he came to you for help, you didn't. You sent him away. He was your son. No matter what he did. He was your son!" (35). Per Brooke, l'atto reiterato del dire ad alta voce la colpa della famiglia è l'unico modo per cercare un senso all'inspiegabile perdita del fratello, e insieme è necessario per esorcizzare la rabbia e la paura generate dal sapere che l'amore dei propri genitori possa di fatto venire meno a favore della fedeltà allo Stato. La scelta di raccontare la storia familiare attraverso la forma del *memoir* le permette inoltre di mettere in discussione "who owns the past—and who defines it" (Siegel), rivendicando autorevolezza e legittimazione pubblica per sé e per la propria posizione di figlia in contrapposizione all'autorità genitoriale.



Brooke irrompe quindi nel silenzio in cui è avvolto il passato della famiglia come una Antigone vendicatrice,⁷ consumata dalla solitudine esistenziale in cui l'ha precipitata la scomparsa del fratello, una solitudine da cui pensa di potere riemergere soltanto se salderà il debito simbolico che sente di avere nei suoi confronti per il fatto stesso di essere ancora viva: "You are asking me to shut down something that makes me possible. Your arguments for suppression mean I would die." (57) La percezione della connessione inscindibile tra la propria identità profonda e il fardello di responsabilità verso il fratello defunto è reiterata da Brooke in varie occasioni nel testo, e in modo assolutamente eloquente nel momento in cui si rifiuta anche solo di posporre la pubblicazione del *memoir* a un momento successivo alla morte dei genitori:

BROOKE: There *will* be a book. Maybe it will be the last thing I ever publish, but there will be a book. It is the last six years of my life on those pages. And it's for Henry. I have no choice. What happened to Henry will have been seen. Everything. Everything in life is about being seen, or not seen, and eventually everything IS seen. (58)

L'oblio cui è condannato Henry esige per Brooke riparazione mediante una parabola pubblica di elaborazione del lutto che vada dall'accusa, all'ammenda, fino alla redenzione: il suo *memoir* si intitola, non a caso, *Love and Mercy*. Il titolo resterà significativamente invariato anche alla fine del dramma, quando però scopriamo che la storia da lei presentata ai lettori solo nel 2010 (ovvero, in seguito alla scomparsa dei genitori, come loro avevano chiesto) è profondamente diversa da quella contenuta nel manoscritto del Natale del 2004 e Brooke è passata dal desiderio compulsivo di rivelare un non-segreto al compito di essere, con uguale energia e dedizione, la custode fedele di una verità taciuta (la latitanza del fratello).

Other Desert Cities porta in scena dunque due distinti tentativi di rimozione, uno in qualche modo puramente performativo, l'altro autentico e quindi efficace sul piano delle sue ricadute tanto individuali (psichiche) quanto collettive (politiche). La prima istanza di rimozione, quella cioè che riconfigura la presunta tragica morte di Henry quale segreto familiare, si attua solo verbalmente, attraverso la rievocazione continua dell'ingiunzione al silenzio, ma si tratta di un gesto così vistoso e conscio da lasciare scoperti i propri meccanismi di funzionamento, tanto da produrre la trasgressione altrettanto plateale e vuota di Brooke. La seconda istanza di rimozione è invece non solo autentica nel suo oggetto, ma proietta la possibile lettura del dramma in chiave psicanalitica in una dimensione molto più ampia di quella suggerita dalla depressione di Brooke e dai suoi conflitti irrisolti con i genitori. Si tratta, ovviamente, della rimozione di Henry dalla scena familiare: non la tabuizzazione del suo (finto) suicidio, ma la rimozione, *per mezzo* del finto suicidio, della sua persona e dei suoi ideali. Henry, non a caso, è "osceno" (nel senso žižekiano di "fuori scena") dall'inizio alla fine del dramma, e nello stesso tempo è costantemente presente quale schermo su cui si proietta una collettiva nostalgia di edenica felicità: invisibile e denegato, ma implicito, come la struttura fantasmatica che sorregge la realtà simbolica nella formulazione che ne dà Žižek. Un indizio in questo senso è dato dall'accuratezza con cui il testo descrive la stanza in cui si svolge quasi per intero l'azione, vale a dire un soggiorno arredato con uno stile da celebrità hollywoodiana risalente all'incirca al 1965: se è vero, come nota Brooke, che "There are no pictures of him" (39), è altresì vero che l'intera casa è un'immagine del periodo storico che precede la contestazione giovanile e l'allontanamento del ragazzo dalla famiglia, ed è dunque un modo di perpetuarne la presenza fantasmatica, rimuovendo dalla scena i conflitti irrisolti.

Una simile apparente contraddizione si può notare anche nel modo in cui Brooke, da una parte, desidera assumere su di sé l'onere di mantenere viva e operante la coscienza del fratello attraverso il proprio allineamento ideologico al suo radicalismo, mentre dall'altra schiaccia la potenziale carica oppositiva di quelle idee politiche su dinamiche psicoaffettive familiari mirate a risolvere i propri drammi individuali, perdendo così di vista il più ampio orizzonte sociale della contestazione messa in atto da Henry. La deflagrazione dell'ordigno con cui i suoi compagni del gruppo miravano a fare esplodere l'ideologia del consenso intorno alla guerra in Vietnam viene replicata da Brooke, attraverso il suo *memoir*, principalmente sul piano simbolico e all'interno del microcosmo familiare, al punto che la sua indignazione politica può apparire, come puntualizza Trip, alla stregua di una ipocrita performance: "You're rich, you're smart, absurdly white, Ivy League, New York, and your parents are rich and you know it —" (44).

⁷ Il personaggio di Brooke è stato letto anche in relazione al mito di Elettra (Nolan).



Come diventa sempre più chiaro scena dopo scena, di fatto Henry esiste soltanto nei discorsi che trasgrediscono l'ingiunzione al silenzio, discorsi a cui Brooke costringe gli altri membri della famiglia, come proiezione dunque di una sua istanza predicata su una falsa premessa, cioè l'ingiusta morte di Henry, che viene glorificato, nelle parole di Trip, come "a saint of the seventies, all patchouli and innocent questioning" (43). Brooke rimane così nevroticamente intrappolata nel reiterato e compulsivo tentativo di divenire l'oggetto del desiderio di Henry, che assume quale proprio Altro tanto nel teatro familiare come nel quadro degli antagonismi politici nazionali.⁸ Scrivendo di Henry, Brooke sembra essere alla ricerca di una narrazione che risolva "some fundamental antagonism by rearranging its terms into a temporal succession" (Žižek, 11), come sembra notare anche sua madre: "you have written an entire book based on the premise that we drove our son to suicide, but only after years of incubating him as a murderer" (52). Questa narrazione si oppone a quella dei genitori di Brooke, secondo la quale il figlio si è perduto, non in conseguenza della loro intransigente difesa di un'ideologia che, in piena guerra fredda, coniugava in modo inscindibile militarismo e valori borghesi, ma a causa dell'effetto devastante delle droghe su una personalità fragile:

POLLY: It runs in the family. The despair. Your brother. He couldn't outrun it. It made him crazy (19).

POLLY: The story of your brother. It's drugs. (...) He was stoned from the age of fifteen on, it made him dumb and it triggered his depression. (34)

E ancora:

LYMAN: It wasn't the *politics* he was protesting, it was US! It was LIFE! He was ill, sick! Just like you, with a lot of anger just like you, and he had been a happy child, *just like you*. (54, enfasi nell'originale)

L'uscita da questa irrisolvibile impasse non può avvenire che mediante un più efficace dispiegamento delle norme costitutive del legame familiare, un dispiegamento che consenta l'emergere di una narrazione davvero capace di incorporare, e così di neutralizzare, gli antagonismi di partenza. Tale narrazione ha anche il compito di ribadire, con particolare riferimento a Brooke, come la perdita di Henry, potremmo dire la sua "oscenità," sia non un danno o un'ingiustizia da riparare, ma ciò che consente l'esistenza stessa del nucleo familiare in quanto struttura di relazioni. In termini psicanalitici, si tratta di completare un processo di castrazione simbolica che la menzogna circa le reali motivazioni dell'assenza di Henry aveva minato in modo cruciale. La reazione di Brooke nel momento in cui viene a conoscenza della verità rivela le strutture psichiche profonde che hanno a lungo condizionato la sua vita:

BROOKE: I have spent years trying to—I have spent YEARS! YEARS! Of my life! In the fucking... (*a rush of words*) When I was in the hospital I tried to hold on and not kill myself because it would have been too much for you to have lost *two* children that way, and he gave me permission to do it, by having done it, he paved the way and I wanted to follow him! Every day I have to find my footing and not do— (62)

Sapere che Henry è vivo e che debba tuttavia rimanere inaccessibile, rimosso dalla scena familiare, produce innanzitutto una crisi del linguaggio per Brooke, un momento significativo considerando il suo essersi rappresentata, tanto a se stessa quanto al mondo esterno, come scrittrice. Tuttavia, questa momentanea sospensione della razionalità del discorso illumina retrospettivamente altri momenti nel testo in cui ella

⁸ Non è un caso che Brooke trovi un'alleata in questa sua battaglia per il recupero della memoria del fratello in Silda, che legge, unica della famiglia, il manoscritto in fase di stesura e lo influenza al punto che sia Trip che Polly riconoscono la sua voce tra le righe. Silda nasconde infatti a Brooke di essere stata tra le persone a cui Henry si era rivolto per essere aiutato, ma essendo in una fase acuta di alcolismo, non aveva risposto al suo appello. Il suo senso di colpa la porta a cercare di costruire una narrazione alternativa della vicenda attraverso Brooke, una versione in cui lei era alleata di Henry nelle sue battaglie contro il sistema, e in cui è tale l'oppressione da lui subita da parte dei genitori conservatori, che lei può assolversi per non essere stata in sé quando il ragazzo aveva avuto bisogno di aiuto. Quanto sia fallimentare questo tentativo lo si può evincere dal fatto che è proprio durante la stesura del manoscritto di Brooke che Silda ricade nell'alcolismo.



sembra faticare a trovare una voce autentica.⁹ Immediatamente dopo, con il recupero della capacità di esprimersi in modo intellegibile, arriva un primo momento di parziale consapevolezza per Brooke: l'idea del suicidio di Henry ha finito con il legittimare la sua pulsione di morte, promessa di *jouissance* suprema, e, insieme a tale pulsione, ha installato al centro della sua psiche il desiderio nevrotico di recuperare la pienezza di un Reale familiare precedente alla perdita del fratello. Nel dire come il suicidio di Henry abbia però simultaneamente interdetto il suo nel momento stesso in cui ne legittimava il desiderio ("it would have been too much for you to have lost *two children that way*"), Brooke intuisce, ma ancora non coglie appieno, lo slittamento continuo dell'appagamento del desiderio che accompagna l'ingresso nel Simbolico. Il suo desiderio per il fratello (ovvero il suo voler essere riconosciuta da lui in quanto Altro che la desidera) non può trovare appagamento non perché Henry sia morto (e infatti non lo è), ma perché è proprio la sua perdita a costituirlo quale Altro e a strutturare i legami familiari dei Wyeth. Con la rivelazione che "he's alive somewhere in this world!" (62), Brooke entra definitivamente nell'ordine del Simbolico ed è dunque in grado di accettare la rimozione del Reale (Henry) quale preconditione della propria esistenza di soggetto desiderante.

Nella brevissima scena che chiude il dramma, Brooke legge estratti del proprio *memoir* in una libreria di Seattle, il luogo in cui i genitori avevano dato l'addio al figlio e in cui si era dunque compiuta la sua morte simbolica. I brani che legge raccontano il dolce declino e la morte di Lyman e Polly, in un'atmosfera di riconciliata serenità familiare, sancita dal fatto che lei sia tornata a vivere in California, divenendo così la testimone attiva degli ultimi anni di vita dei suoi genitori e la custode della loro memoria. E del loro segreto. Salutando Trip tra il pubblico che la ascolta, Brooke decide di chiudere il proprio *reading* con un brano sul loro "late brother," rivelando così come ella parli ormai, senza esitazioni, il linguaggio del Padre:

BROOKE: Henry is showing me a short cut through the backyards of Bel Air, and he is expert at fourteen, tan and stealthy, a subversive, knows where fences have holes in them, (...) and he is ahead of me, his long hair, his multicolored jeans flashing between the leaves of lush Bel-Air Jacaranda trees, and he is beckoning me to follow him, but I am losing him, I am not as fast as he is. I am not as fast, not as brave, not as adventurous, not as easy with neighborhood dogs, not as fearless ... (*beat*) And he turns around to wait for me for one moment, while hanging on the branches of a tree over a long white wall that separates the seclusion of Bel Air from Sunset Boulevard, and he can wait no longer. And he drops from the tree, on the other side of the wall, and I think ... "Now he is gone. How will I find him..." (65)

In questo ritratto Henry non è più l'oppositore politico, né l'espressione della controcultura, né la personalità fragile e turbata rievocata dai genitori, ma un ragazzino felice, innocente, puro, coraggioso. La narrazione di Brooke riconfigura la sua scomparsa come un momento lieto di gioco, eliminando i toni della tragedia e portandovi invece quelli di una malinconica nostalgia per una stagione felice, irrimediabilmente perduta, ma ancora presente nella forma di una struttura di desiderio: "How will I find him..."

In altre parole, la struttura simbolica della famiglia Wyeth si è ricompattata intorno a questa nuova narrazione, dimostrando come "a shared lie is an incomparably more effective bond for a group than the truth" (Žižek 30). Sul piano traslato delle vicende politiche degli Stati Uniti, più volte evocate nel corso di questa analisi, Henry rappresenta il Reale di un'impossibile piena realizzazione degli ideali americani di democrazia e libertà, ideali che, come dimostra il testo, non possono restare puri e innocenti all'interno dell'ordine simbolico costituito dallo stato-nazione. Nel corso della fuga in auto con la madre verso il nord, Henry lentamente prende coscienza delle conseguenze morali delle proprie azioni:

POLLY: (...) And then he talked. Most of it, still entirely self-deluded, at first, but finally, he just cried. "I have blood on my hands now, too." (*beat*) "Everyone has blood on their hands today." And more silence. (61)

⁹ Significativo in questo senso che dal suo manoscritto emerga chiara la voce di Silda, il suo "patois" come lo definisce Polly (p. 51)



L'innocenza e la purezza di Henry non sono qualità perdute che vadano recuperate, e per questo non c'è redenzione che possa salvarlo e farlo tornare a una condizione originaria che di fatto non è mai esistita. Come sostiene Žižek, infatti, "when a certain historical moment is (mis)perceived as the moment of loss of some quality, upon closer inspection it becomes clear that the lost quality emerged only at this very moment of its alleged loss" (Žižek 14-15). Henry può dunque divenire puro e incarnare l'aspirazione suprema alla libertà e alla democrazia solo nel momento in cui viene espulso dalla struttura simbolica della famiglia/nazione, e riconfigurato come residuo osceno del Reale perso con la castrazione.

L'immagine di un Henry ancora intatto nella sua innocenza che Brooke produce in chiusura del suo *reading* non è allora che una fantasia, intesa come struttura fantasmatica che sostiene l'ordine simbolico, in cui la famiglia/nazione non è mai stata toccata da alcun conflitto o antagonismo, mentre nella sua struttura simbolica la famiglia/nazione è riconciliata e compattata intorno alla narrazione della necessità di imbrigliare la ribellione prima che sia tardi, prima che "Henry" si sporchi le mani di sangue.

È particolarmente significativo che il dramma si chiuda non con una battuta, ma con precise istruzioni di scena che suggeriscono al personaggio di Brooke di volgere lo sguardo verso il pubblico, in un momento di mutuo riconoscimento:

Brooke closes the book. She looks out at the audience, smiling.

BROOKE: (cont.) (a small laugh) How will I find him?

She smiles, and looks out at the crowd. Making contact with the audience, watching...(65)

Come a mimare una lacaniana fase dello specchio, il pubblico è funzionale qui a dare conferma a Brooke che la narrazione risolutiva con cui ha esplicitato i confini della struttura simbolica, dell'immaginario fantasmatico implicito che la sorregge e del Reale è andata a buon fine.

OPERE CITATE

Baitz, Jon Robin. *Other Desert Cities*. New York: Grove Press, 2010.

Gray, Margaret. "Jon Robin Baitz Gets Back to Basics at Ojai Playwrights Conference." *Los Angeles Times* 10 Agosto 2010 <http://articles.latimes.com/2010/aug/10/entertainment/la-et-jon-robin-baitz-20100810> Visitato il 23/11/2014.

Kennedy, Mark. "Jon Robin Baitz, Former TV Writer, Is A Hit On Broadway." *Huffington Post* 22 Febbraio 2012 http://www.huffingtonpost.com/2012/01/11/jon-robin-baitz_n_1198790.html Visitato il 22/11/2014.

Nolan, Ernest I. "Electra in Palm Springs: A Daughter's Vengeance in Jon Robin Baitz's *Other Desert Cities*." *International Journal of Humanities and Social Science* 15.2 (August 2012): 136-142.

Siegel, Fern. "Stage Door: *Other Desert Cities*." *Huffington Post* 13 Novembre 2011 http://www.huffingtonpost.com/fern-siegel/stage-door-iother-desert_b_1090975.html Visitato il 23/11/2014.

Weinreich, Regina. "*Other Desert Cities*' Other Secret." *Huffington Post* 17 Febbraio 2012 http://www.huffingtonpost.com/regina-weinreich/other-desert-cities-other_b_1285337.html Visitato il 20/11/2014.

Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Londra: Verso, 2008.