

## Cinedi, femelli e donne perdute. I personaggi di Tennessee Williams nell'Italia democristiana

Alessandro Clericuzio\*

Il provincialismo, la sessuofobia e la xenofobia che caratterizzavano una parte della cultura italiana del secondo dopoguerra si possono evidenziare analizzando la ricezione delle opere di Tennessee Williams dal 1946 fino alla morte dell'autore, avvenuta nel 1983. Una tale prospettiva, sicuramente applicabile a numerosi altri scrittori, rivela quanto questo autore, in particolare, catalizzasse molte delle ansie che circolavano intorno alla ricostruzione dell'identità pubblica e privata dell'italiano medio dopo il periodo bellico, e quanto tali ansie si riflettessero nella percezione che certo pubblico aveva degli spettacoli teatrali. La prima reazione negativa a un'opera del drammaturgo americano ebbe le caratteristiche di xenofobia, nell'inverno del 1946, a guerra da poco terminata, quando venne messo in scena *Zoo di vetro* (*The Glass Menagerie*) all'Eliseo di Roma. Nonostante l'autarchia culturale del fascismo fosse stata superata, l'accettazione di commedie straniere sui palcoscenici italiani non fu immediata, né universale.

Al termine della prima rappresentazione, il 13 dicembre del 1946, un gruppo di contestatori fischiò ripetutamente la compagnia che salutava il pubblico, al grido collettivo di "A buffoni, fate Niccodemi!"<sup>1</sup> Secondo il recensore che riportava questi avvenimenti, qualcuno aveva sospettato che il tutto fosse stato organizzato da Guglielmo Giannini, controverso e polemico giornalista e drammaturgo dilettante, le cui opere più recenti erano state *Il miliardo*, del 1942 e *Tempesta*, del 1943. Che si trattasse di preferire il politicizzato Giannini o il ben più significativo Dario Niccodemi, che dai primi del Novecento aveva lavorato, oltre che come drammaturgo di un certo successo, come capocomico della compagnia più quotata degli anni Venti, l'atmosfera è inconfondibilmente quella del rifiuto di uno spettacolo straniero. L'aver chiamato in causa il fondatore del movimento del qualunquismo, l'anticomunista Giannini, dimostra anche quanto il teatro fosse in primo piano nell'arena politica dell'immediato dopoguerra. I tre *moschettieri* – così definiti dal critico Gerardo Guerrieri – che nell'atrio si erano apparentemente già organizzati ("Ao, ricordete che hai da fischià",<sup>22</sup> si erano detti), sembrerebbero la versione popolare di un disprezzo presente anche tra le schiere dei critici teatrali.

Sul settimanale *Vivere* fu pubblicata una recensione decisamente negativa della messinscena. Il giornalista elencava tre ordini di motivi: l'esiguità della trama, la piaggeria della critica nei confronti del regista, Luchino Visconti, e quel "sentimento di esterofilia" per il quale "i capocomici si sentono obbligati a ricorrere a lavori stranieri insipidi come quello di cui stiamo trattando".<sup>33</sup> Si era anche chiesto "quanto misera dev'essere la condizione del nostro teatro (leggete: autori), se i capocomici" a un testo italiano preferivano questo "agonizzante dramma". Lad-

dove il suo fastidio per tutto ciò che non gli appariva riconducibile alla tradizione italiana appare finanche rivolto al traduttore,<sup>44</sup> un altro critico si dichiarò disposto a riconoscere specificità positive della cultura teatrale americana: “pragmatismo” e una “agevole immediatezza”. Ma tali qualità le rinveniva “configura[te] sbrigativamente nelle vecchie forme del teatro europeo”, tanto che, continuava, “a noi gran parte di codesto teatro non può non apparire, nonostante i suoi ingegnosi travestimenti, come una specie di catalogica rielaborazione divulgativa”.<sup>55</sup>

Sebbene il dramma abbia collezionato un gran numero di recensioni positive e alcune addirittura entusiastiche,<sup>66</sup> la presunzione eurocentrica e il provincialismo culturale che di volta in volta sottostavano al senso di superiorità con cui l’opera veniva liquidata rivelavano i diversi livelli di xenofobia più o meno consapevole dei detrattori.

Simile, se non maggiore, fu il disappunto di alcuni recensori nei confronti della successiva opera di Williams rappresentata in Italia, *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*), messo in scena, anch’esso da Visconti all’Eliseo di Roma, nel gennaio del 1949. In una chiave più esplicitamente politicizzata, un recensore accusò il Piano Marshall di avere all’attivo anche la voce “teatro” poiché, scriveva, “nelle navi che arrivano nei nostri porti cariche di grano e di avariate mercanzie i copioni *made U.S.A.* (sic) devono occupare un rilevante posto”. Le condizioni del teatro italiano dell’epoca vengono nuovamente chiamate in causa, tre anni dopo che la stessa osservazione era stata fatta in occasione della messa in scena di *Zoo di vetro*, ma con maggiore asprezza rispetto al passato. Tali copioni, continuava il giornalista, “[c]ostituiscono il ‘soccorso’ americano alla nostra tanto immiserita scena di prosa: ma che un soccorso effettivamente rappresentino, abbiamo molte ragioni di dubitare, dopo aver assistito, negli ultimi tre anni, all’invasione sui nostri palcoscenici di tante e tante commedie sbocciate nei giardini del teatro d’oltre Oceano e serviteci [...] come autentici capolavori e nove volte su dieci apparseci merce assai scadente, di molto dubbia originalità e di ancor più dubbio gusto”.<sup>77</sup>

Sebbene non fosse una giustificazione per screditare il teatro straniero, non c’è dubbio che la produzione drammatica italiana nella seconda metà degli anni Quaranta fosse meno ricca di novità rispetto a quella americana, che nello stesso periodo esportava con successo nel nostro paese repliche o novità di Eugene O’Neill, Maxwell Anderson, William Saroyan e Clifford Odets nonché le prime assolute di due autori che stavano riscrivendo la storia del teatro della loro nazione, Arthur Miller e lo stesso Williams. Ma in Italia la ripresa delle attività teatrali, dopo l’arresto produttivo quasi totale del periodo bellico, fu molto lenta. Ciò accadde per una concomitanza di motivi, tra cui la crisi energetica e i danni materiali dei bombardamenti non sarebbero stati i più decisivi. L’atmosfera incerta della ripresa, ritengono gli storici, sembra infatti avere pesato di più sulla scarsità delle produzioni teatrali che hanno caratterizzato la scena italiana dal 1945 almeno fino al 1948: gli impresari non consideravano opportuno mostrare i propri soldi, rimasti intoccati dalla guerra, i capocomici non avevano le idee chiare su quali testi mettere in scena, il pubblico che andava a teatro – anch’esso non scalfito dalla povertà post-bellica – riteneva probabilmente poco etico darsi agli svaghi in un momento delicato per il resto della società.<sup>88</sup> E mentre in alcune grandi città si avvicenda-

vano esperimenti localizzati volti a cercare una nuova dimensione registica e un nuovo repertorio (non necessariamente contemporaneo ma, almeno, sfrondato da ideologie e censure), il varietà faceva il tutto esaurito. Nel 1946 Macario attirava in una sera dieci volte il pubblico del più riuscito spettacolo di prosa e tre anni dopo, a Roma, uno show di Wanda Osiris da solo riusciva a guadagnare il doppio di quanto incassavano ben sei spettacoli di prosa messi insieme (il *Tram* di Williams, un dramma di William Saroyan, uno di Goldoni, due di Giovanni Mosca e uno di Ugo Betti).<sup>9</sup> Della penuria di un repertorio di prosa in grado di attrarre il pubblico si lamentavano anche i redattori dell'editoriale apparso sul primo numero della neonata *Sipario*, che sarebbe diventata una delle riviste di riferimento del settore per decenni:

Un anno giusto è passato dalla riconquistata libertà. [...] Il teatro ha compiuto anch'esso il suo primo anno di vita libera. [...] Quali sono, ci chiediamo, gli autori italiani rappresentati in questo periodo? Si contano sulle dita di una mano: Betti con *Vento notturno*, un dramma di nobile fattura al quale ha arriso vita brevissima; Cataldo con il fortunato *Buon viaggio, Paolo*; De Benedetti con una commediola disinvolta e niente più, e infine Colantuoni, Greppi e Achille con due tonfi spettacolosi. E gli altri? Gli altri, chiediamo, i vecchi e i nuovi, ma i 'nuovi' soprattutto, quelli che un regime teneva compressi come il *baubau* nella scatola a sorpresa, dove sono? Che fanno? Che pensano di fare? [...] In un anno, non abbiamo visto proprio nulla. In un anno il nostro teatro s'è alimentato inizialmente di qualche 'pezzo' sensazionale tolto dal repertorio francese, eppoi ha trovato vita nelle opere di maggior respiro degli autori gallici – Sartre, Camus, Anouilh – e di qualche americano. Senza di loro si poteva comodamente morire d'inedia.<sup>10</sup>

Nel 1946, quando questo articolo – che, va notato, elenca drammaturghi italiani caduti virtualmente tutti nell'oblio – veniva stampato, era stato un regista in particolare, a presentare agli italiani il teatro francese e americano, senza il quale gli appassionati sarebbero "morti d'inedia" e i detrattori non avrebbero avuto bersagli da colpire, Luchino Visconti. Dopo aver diretto *Ossessione* nel 1943, impossibilitato a usare gli studi di Cinecittà, che erano stati trasformati in campo profughi per le migliaia di rifugiati causati dalla guerra,<sup>11</sup> il regista era tornato a una delle sue prime passioni, il teatro. Solo nel 1945 aveva messo in scena *Parenti terribili* e *La macchina da scrivere* di Jean Cocteau, *La quinta colonna* di Ernest Hemingway, *Antigone* di Jean Anouilh, *A porte chiuse* di Jean-Paul Sartre, *La via del tabacco* di John Kirkland (dal romanzo di Erskine Caldwell) e *Adamo* di Marcel Achard. Tutti questi testi suscitarono un nugolo di polemiche che si trascinarono per mesi su quotidiani, periodici e riviste del settore. Sotto accusa c'erano le scelte esterofile di Visconti, la sua regia rivoluzionaria fatta di dettagli scenografici e recitazione realistica, nonché la sfrontatezza con cui il giovane regista affrontava temi quali un amore materno con tinte incestuose (*Parenti terribili*), ma più di ogni altra cosa l'omosessualità femminile (*A porte chiuse*) e maschile (*Adamo*). Data la mole di disordini provocati nei teatri in cui si rappresentava quest'ultimo, era intervenuta a difesa di Achard e del suo dramma finanche l'Ambasciata di Francia.<sup>12</sup>

Quando Visconti mise in scena *Zoo di vetro* e *Un tram che si chiama desiderio*, Williams si dovette confrontare, quindi, con una serie di pregiudizi non solo relativi alla propria opera, ma anche all'ingombrante nome del più controverso intellettuale dell'epoca. Di volta in volta, i censori denigravano il dramma ed esaltavano la regia<sup>13</sup> o emettevano sentenza doppia contro entrambi,<sup>14</sup> mentre molto raramente apprezzavano l'opera a discapito della regia,<sup>15</sup> o, per polemica, semplicemente del nome di Visconti. Da notare come la xenofobia di alcuni recensori non si limitasse a far mettere testo e drammaturgo in cattiva luce, ma si insinuasse anche in una singolare percezione dei personaggi: "Gli americani che Tennessee [sic] Williams ha tolto ad eroi di questo suo piccolo, disfatto, putrefatto mondo sono, come e più di tutti i loro cosiddetti connazionali, di immediate provenienze straniere: sangue stanco, in estremo, disperato fermento, un energumeno polacco e due femmine oriunde francesi, con contorno di negri, d'un fachiro, d'una messicana, eccetera", scriveva Silvio D'Amico, mentre Raul Radice accusava l'autore di mostrare l'America come un luogo popolato dai "rifiuti" della società europea.<sup>16</sup> A causa delle tematiche preferite dal regista e dei personaggi ricorrenti in Williams, alla xenofobia si aggiunse ben presto una sessuofobia che si esplicava in due filoni distinti ma assimilabili entrambi all'egemonia patriarcale che costituiva uno dei baluardi ideologici dell'Italia democristiana: la misoginia e l'omofobia.

Se per i personaggi femminili bastava esprimere il proprio desiderio sessuale per essere catalogate come ninfomani o prostitute, per i personaggi omosessuali – o per lo stesso Williams – ci fu uno sfoggio di retorica che andava dalla ricerca dell'eufemismo più cauto (*cinedi* erano i ballerini effeminati che nell'antica Grecia e a Roma intrattenevano – anche sessualmente – gli ospiti) all'uso del termine più esplicitamente denigratorio (*vizio* era definizione quasi immancabile), fino all'inventiva di un Bragaglia, che definì l'autore un *femello*. Williams aveva voluto incontrare Anton Giulio Bragaglia a Roma già alla fine del 1947, poiché di lui "aveva letto come di una delle più significative personalità teatrali d'Europa".<sup>17</sup> Quando, molto più tardi, fu portato in scena un breve atto unico dell'autore americano, *Ritratto di Madonna*, Bragaglia, in veste di critico, si sbizzarrì con dei commenti davvero originali:

Nel [dramma] una zitellona sogna di restare incinta dalla immaginaria visita d'un suo antico amore che la abbandonò. Soggetto molto bello, e sono contento che si tratti di una donna. Williams avrebbe potuto esasperare il caso, presentando un maschio, femello come lui, che per fantasia perversa si sentisse impregnato da un amore fantastico ma invertito. Un sodomita gravido immaginario sarebbe, invero, poetico tema surrealista per un tipo come Tennessee Williams.<sup>18</sup>

Ma nel 1949, quando viene allestito *Un tram che si chiama desiderio*, il bersaglio immediato è Allan Gray, marito omosessuale di Blanche, morto suicida. Già recensendo da Broadway il dramma l'anno precedente, Giuseppe Prezzolini aveva avvertito: "senza un tocco di sodomia il quadro della decadenza non sarebbe completo",<sup>19</sup> mentre il florilegio di definizioni prende il via con l'approdo del dramma a Roma. Blanche sposa "un ragazzo, che per colmo di sventura scoprirà essere un invertito",<sup>20</sup> un "vizioso e degenerato",<sup>21</sup> affetto da "ignobile vizio",<sup>22</sup> o,

più precisamente da “bestiali vizi”;<sup>23</sup> se per il drammaturgo Rosso di San Secondo Allan era “un malato di omosessualità”,<sup>24</sup> per Giorgio Prosperi il dramma di Blanche deriva da un rapporto che cancellava “dall’amore il nome di Dio, o se volete della natura e della carità”.<sup>25</sup> All’estremo opposto di una gamma di resoconti della trama che, ovviamente, comprende anche numerose recensioni positive e prive di pregiudizi xenofobi o omofobi, c’è virtualmente quella di Salvatore Quasimodo, che pesca anche come critico dall’ampolla della poesia: Blanche fu “[i]ncantata dalla bellezza efebica d’un ragazzo – avrebbe baciato la terra su cui passava il suo piede leggero –, a sedici anni sposa quel dio che scrive madrigali. Ma il matrimonio rivelò una incomunicabilità fisica tra i due esseri. Delusi furono e l’angelo femmina e l’angelo di opposto sesso”.<sup>26</sup>

Non è da meno, agli occhi dei critici più conformisti, la colpa morale di Blanche, che, in alcuni casi, svetta sulle colpe arbitrariamente affibbate anche agli altri protagonisti del *Tram*, tanto che Mitch viene presentato come “un bravo, onesto giovane, capitato per isbaglio fra i personaggi di Tennessee Williams”.<sup>27</sup> Uno dei motivi per cui Williams risulta catalizzare taglienti giudizi moraleggianti è che il suo teatro lascia molto spazio all’interpretazione dello spettatore, in quanto fa dell’ambiguità una cifra stilistica costante e addirittura strutturale. Lasciando molto del vissuto dei personaggi nel non detto e nel fuori-scena, e dando raramente informazioni nette e univoche, l’autore involontariamente prestava il fianco a letture condannatorie. Accusata di essersi prostituita o di essere ninfomane, poiché, dopo la perdita dell’avita casa familiare Blanche albergava in un hotel di bassa lega, ciò che il pubblico del 1949, in realtà, la sentiva ammettere, era: “Sì, ho avuto molte intimità con estranei. Dopo che morì Allan, l’intimità con gli estranei era l’unica cosa che mi aiutava a riempire il vuoto del cuore. La paura, la paura mi spingeva dall’uno all’altro, in cerca di protezione, di qua, di là, nei modi più assurdi – perfino, in ultimo, da un ragazzino di diciassette anni”.<sup>28</sup> Ad aumentare l’ambiguità testuale, in questo teatro all’azione scenica si affianca spesso una “ricostruzione” degli avvenimenti, tentata con versioni a volte contrastanti dei fatti. Questa dinamica è fondamentale nella *Gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) e in *Improvvisamente l’estate scorsa* (*Suddenly Last Summer*, 1957), ma non ne è esente il *Tram*, in cui i due amici, Stanley e Mitch, impongono la loro ricostruzione del passato di Blanche con una violenza verbale e fisica che è stata vista dalla critica femminista come il processo intimidatorio per eccellenza, il segno dell’autorità patriarcale nella vittimizzazione pubblica e privata della donna.<sup>29</sup>

Nella sua ricostruzione del passato della cognata, Stanley racconta alla moglie Stella che a Blanche è stato “ordinato di evacuare” dal sindaco di Laurel, la cittadina in cui ella viveva, poiché vi era un accampamento di soldati, per i quali il luogo dove abitava la donna era “off-limits”. Per Mitch arriva la confessione di Blanche:

A pochi passi da Belle Rêve, prima di perderla, c’era un accampamento di giovani soldati. Il sabato sera andavano in città a ubriacarsi [...] e al ritorno si trascinavano nel mio prato e chiamavano “Blanche! Blanche!” L’ultima vecchia superstite, sorda, non si accorgeva di nulla. Ma io qualche volta scivolavo nel prato a rispondere ai loro richiami. Più tardi il cellulare li tirava su come margherite... sulla strada di casa.<sup>30</sup>

Per buona parte degli spettatori del 1949 il comportamento della protagonista era sicuramente "off-limits" senza bisogno di ulteriori supposizioni, ma non sempre lo era quello di Stanley, che la violenta – e di Mitch che tenta, a sua volta, di possederla contro la sua volontà. Nell'ottica dell'epoca, Blanche può finanche diventare "una creatura morbosa, attirata ciecamente verso il mondo dei sensi, [che] vede compiersi finalmente il desiderio che fin dal primo istante ebbe venendo a New Orleans: farsi amare dal cognato, da quel gorilla di Stanley, gigantesco, rozzo, ma capace di soddisfarla";<sup>31</sup> spinta "di gradino in gradino nell'abisso della perdizione, [...] cerca di stordirsi cedendo ai richiami di un torbido desiderio" e poi, a casa della sorella, "cerca di soffocare gli impulsi del vizio" senza riuscire a redimersi.<sup>32</sup> E se il suo ambiguo passato si presta a ricostruzioni fantasiose ("l'insegnamento in una scuola mal nascondeva la sua clandestina prostituzione")<sup>33</sup> non è da meno il suo presente. Quando non viene vista come una "sgualdrina"<sup>34</sup> o una "donna perduta",<sup>35</sup> o non deve, grazie al potere degli eufemismi, "soggiacere all'estrema onta dell'abbraccio" di Stanley,<sup>36</sup> Blanche "si dà perfino al violento cognato",<sup>37</sup> nella visione decisamente poco obiettiva di uno dei maggiori critici teatrali dell'epoca, oppure sarà lei a "contaminarlo" con la propria pazzia.<sup>38</sup>

La percezione della "colpa" di Blanche cambia con gli anni che vedono le successive rappresentazioni del *Tram*. Nel 1955, in occasione di una messinscena diretta da Diana Torrieri (che interpreta anche l'eroina), Blanche è ancora "abbruttita dal vizio, svergognata, alcoolizzata", in altre parole una "donna".<sup>39</sup> Leggermente più cauti i recensori della successiva produzione di rilievo, quella della stagione 1972-73, che la definiscono "un povero essere alla deriva", ma non dimenticano la lezione precedente secondo la quale "si è prostituita in miseri alberghetti e sul volto devastato reca i segni del fallimento"<sup>40</sup> o sminuiscono lo stupro definendolo "il brusco incontro con il cognato volgare ed egoista", pur ammettendo, ormai, che il suo "è uno di quei personaggi che restano nella storia del teatro".<sup>41</sup> Negli stessi anni c'è chi, quasi prematuramente, capovolge la prospettiva e accusa i lettori/recensori maschilisti. È, alquanto inaspettatamente, lo stesso Prospero che venticinque anni prima aveva invocato la religione per definire l'orientamento sessuale di Allan, a scrivere – su un quotidiano di destra – un lungo articolo in cui dichiara che "lo sviluppo e la liberalizzazione della società italiana in questi ultimi anni, con gli inevitabili corollari di contraddizioni più acute [...], gli esaurimenti nervosi che accompagnano una trasformazione profonda dei rapporti umani e che non risparmiano le anime delicate e indifese [...] ci fa sembrare questo dramma più vicino, più nostro, suscitando un consenso più intimo di quello che ebbe al suo apparire" e Blanche è "l'estenuata, sofferente, alienata protagonista del dramma, vittima di un terribile trauma affettivo, in seguito al quale disperatamente ricerca un contatto umano, sia pure al livello sessuale; e tutto ciò è motivo d'accusa, di scandalo e di irrisione da parte dei maschi volgari, bigotti e vendicativi di una società sottosviluppata (non ne sappiamo niente noi italiani?)".<sup>42</sup> Con il gusto del paradosso e ancora con una velata nota di misoginia, prima del vero cambiamento di prospettiva, nel 1978 si scriverà anche che "oggi una ragazza di trent'anni considera un passato di questo tipo un'esperienza quasi scolastica".<sup>43</sup> Complice il femminismo che comincia anche in Italia a riequilibrare il doppio standard di ge-

nera, dalle edizioni degli anni Settanta in poi – e ancor di più con la canonizzazione definitiva del dramma dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1983 – sarà fatta definitivamente giustizia delle ambiguità testuali e della ricchezza drammaturgica che le dinamiche di genere insite in questa storia di seduzione e repulsione, di violenza e disperazione offrono al palcoscenico e il dramma sarà valutato unicamente su basi estetiche e non moralistiche.

Parallelamente alla figura dell'eroina, Allan e i successivi personaggi omosessuali del teatro di Williams causeranno oscillazioni nelle reazioni di pubblico e critica. Il 1945 è virtualmente l'anno zero per la questione omosessuale nei teatri italiani. Sui quotidiani, sulle riviste di settore e ovunque ci fosse la possibilità di argomentare, si dibatteva dell'opportunità o meno, della "decenza" o meno, di presentare l'argomento in pubblico, seppure in veste di spettacolo. All'origine del caso c'era la rappresentazione di due opere, entrambe allestite nel 1945, *Fior di pisello*, di Edouard Bourdet, una farsa sui salotti parigini degli anni Trenta in cui tutti vanno a letto con tutti, ma ancor di più per il già citato *Adamo* di Marcel Achard, diretto da Luchino Visconti, in cui Vittorio Gassman impersonava Ugo Saxel, che si contendeva con una donna l'amante Maxim. La rassegna teatrale viene definita "la settimana pervertita",<sup>44</sup> esponenti della Democrazia Cristiana tentano di impedirne la messa in scena,<sup>45</sup> giornalisti suggeriscono di ribattezzare il teatro a tematica gay il genere "teatro di Luchino Visconti",<sup>46</sup> il pubblico plaude o fischia disgustato. Risulta, quindi, relativamente mite la reazione dei critici al personaggio di Allan quattro anni dopo: anche la censura, sia quella teatrale, sia quella cinematografica al momento della distribuzione italiana, nel 1954, dell'omonimo film diretto da Elia Kazan (tre anni dopo l'uscita americana), è meno preoccupata per i "non regolari amori"<sup>47</sup> dell'uomo di quanto non lo sia per le scurrilità del dialogo teatrale e per la figura di donna dal torbido passato di Blanche nella versione filmica. Già ridimensionata nel passaggio dal palcoscenico al film, in realtà, l'omosessualità di Allan diventa ancor più vaga nella versione italiana dei dialoghi del film, nella quale i disagi di Blanche sono attribuiti – su richiesta degli uffici della censura – solo e unicamente all'alcolismo e dei suoi rapporti con gli estranei, nonché della relazione con l'allievo diciassettenne, non restano tracce.<sup>48</sup>

Nel 1951, in occasione della versione milanese dell'allestimento viscontiano, si deve a Carlo Terron, giornalista e drammaturgo successivamente osteggiato dai colleghi di destra a causa della sua omosessualità – ma in realtà più per la sua affiliazione politica<sup>49</sup> – una lettura del personaggio di Allan che lo inserisce nei contemporanei dibattiti di sessuologia, citando il rapporto Kinsey e segnalando i suoi tre errori: essersi sposato, essersi fatto "cogliere nell'atto" ed essersi suicidato, "una reazione esagerata".<sup>50</sup> Nel 1955 si affacciano gli eufemismi, poiché l'uomo – in quanto evidentemente percepito come poco virile – viene definito "imberbe", ma al tempo stesso "invertito" e parte della "sudiceria che [...] si sciorina" nel dramma.<sup>51</sup> Un salto di quasi vent'anni e lo stesso recensore aggiorna la terminologia, definendolo "un anormale".<sup>52</sup> Nel 1973, con orizzonti probabilmente ampliati, Allan è "anche omosessuale".<sup>53</sup> Nel frattempo, Tennessee Williams scrive una grande quantità di altri drammi, buona parte dei quali vedono anche produzioni italiane. *Portrait of a Madonna*, del 1946, viene rappresentato per la prima volta nel-

lo stesso anno del *Tram* come *Il misterioso intruso*, poiché gli ufficiali della censura non avevano autorizzato la connessione “blasfema” tra “la Vergine” e una “zitella che impazzisce per il suo digiuno erotico”.<sup>54</sup> Viene imposto di cambiare il titolo in *Ritratto di donna*, che la compagnia – con un giovane Giorgio Albertazzi tra gli attori – rifiuta, mentre dalla metà degli anni Cinquanta in poi le repliche porteranno una traduzione letterale del titolo.

Del 1948 è *Summer and Smoke*, messo in scena nel 1950 da Giorgio Strehler come *Estate e fumo*, nel quale Alma, una ragazza timida e inibita, è innamorata del vicino, uno scavezzacollo. Già è molto disdicevole che lei, figlia di un pastore protestante, sia attratta da questo giovane che “si dà ai bagordi più vergognosi, imbracandosi con donnacce di ogni risma” e “[i]nvece di fuggirlo lo cerca come il raggio di sole cerca il putrido stagno”.<sup>55</sup> Quando, poi, deciderà di ascoltare i propri bisogni erotici, Alma si scontrerà con un parallelo e opposto cambiamento nell’uomo, diventato morigerato. Siccome nell’ultima scena la protagonista accetta le *avances* di uno sconosciuto, bisogna dedurre che “si dà alla bella vita”,<sup>56</sup> “si immola nelle vampe della propria estate”,<sup>57</sup> o “sbanda bruscamente verso la ninfomania”.<sup>58</sup> Finale aperto, ma con previsioni di vita extratestuale a portata di mano: “[s]i comprende come finirà Alma: come Blanche, come la signorina Collins, ossessionate dal sesso, tra le squalide pareti di un manicomio”,<sup>59</sup> o, meglio, “quale altro destino può attenderla che la dissipatezza? La dissipatezza o la follia, che poi sono la stessa cosa”, informava un giornalista i suoi lettori.<sup>60</sup> D’altronde, e sempre con un tocco di patriarcale scientificità, un altro recensore ricordava che non solo Alma, ma tutte le eroine di Williams avevano ben poca cittadinanza nella società civile, in quanto donne “sospese tra vizio e patologia”.<sup>61</sup> Ancora nel 1959, un giornalista che temeva probabilmente di non esprimere il parere del pubblico con le proprie reazioni al dramma, diede voce a chi andava a teatro non per lavoro, come lui, ma per svago: “non aveva torto, ieri sera, quella spettatrice che commentava quest’amaro finale notando come esso fosse l’equivalente del suicidio di Alma, per lo meno il suo suicidio morale”.<sup>62</sup> Partendo da *Estate e fumo*, ma con uno sguardo che mirava a dar conto del *corpus* letterario del drammaturgo, un giornalista sentenziava: “a ogni nuovo dramma del povero Williams il Sud diventa sempre più sfatto, infoiato e invertito”.<sup>63</sup>

Questa osservazione faceva riferimento, in particolare, ai due drammi degli anni Cinquanta in cui l’autore presentava personaggi e trame audaci per l’epoca: *La gatta sul tetto che scotta* e *Improvvisamente l’estate scorsa*. Pur se strutturati, come già accennato, su una ambiguità che si presterà alle più fervide interpretazioni, i due testi avevano in se stessi sufficiente materiale provocatorio. Il primo mette in scena Brick, marito della gatta del titolo, che rifiuta ogni contatto fisico con la moglie poiché è in uno stato depressivo a causa della morte per suicidio di un amico che era innamorato di lui. Il secondo dà voce a un’anziana milionaria che è disposta a pagare purché sia eseguita una lobotomia sulla nipote, nella speranza che quest’ultima dimentichi che il figlio della donna, Sebastian, usava prima la madre e poi lei stessa come esca per avvicinare giovani partner sessuali durante esotici viaggi in giro per il mondo.

Rappresentato in Italia solo nel 1991, *Improvvisamente* raggiunge il pubblico italiano in versione cinematografica, per la regia di Joseph Mankiewicz, nel 1960,



poco dopo l'uscita americana. Ma la stampa non si faceva sfuggire la possibilità di gridare allo scandalo, e spesso pubblicava recensioni degli ultimi drammi di Williams per mano di corrispondenti esteri che vi assistevano a Londra, Parigi o New York. In un lungo articolo altalenante tra il fascino per la potenza drammaturgica e il ribrezzo per la specificità del tema, un giornalista scrisse che si trattava di "un dramma di pervertimenti, di situazioni impossibili e di personaggi che è difficile immaginare nel nostro mondo europeo", definì Sebastian "un *dandy* vizioso e viziato", e terminò deprecando di "dover constatare che il miglior teatro americano ci appare o ossessionato di comunismo nei drammi di Arthur Miller o, come in questi lavori di Tennessee Williams, ossessionato di sodomia".<sup>64</sup> Un tentativo di eufemismo ("era un ammalato di estetismo") non evita uno scivolone omofobo a un altro recensore dello spettacolo londinese, secondo il quale Sebastian "è morto, vittima delle sue tendenze omosessuali."<sup>65</sup> All'arrivo del film nelle sale italiane, per un Gian Luigi Rondi che parla di "dubbie inclinazioni sessuali"<sup>66</sup> del protagonista, c'è l'illuminante rivelazione secondo cui "Sebastian, lo spiritualissimo cugino, era un cinedo." Nella fatidica spiaggia "il preoccupante efebo obbligò Catherine a indossare un balbettio di costume da bagno che la rendeva quasi nuda [...], la marmaglia della zona insegue (perché?) Sebastian. L'invertito fugge: ma è circondato, sommerso e 'quasi mangiato'". Abbandonata la xenofobia (certo tipo di abominio, evidentemente, non conosceva confini), in questo articolo campeggia l'omofobia, poiché il giornalista si preoccupa anche, in apertura, di informare i lettori che Williams ha "gli stessi problemi" di Pier Paolo Pasolini.<sup>67</sup>

La *Gatta* raggiungerà il pubblico italiano non molto dopo la prima americana, arrivando contemporaneamente sul palcoscenico e nelle sale cinematografiche nel 1958. Dall'estero, come d'usanza, fu recensita da un corrispondente, che in questo caso era Guido Piovene. Ex fascista e noto antisemita, lo scrittore continuava a essere infastidito da alcune caratteristiche umane: "ne abbiamo abbastanza di questo profluvio di drammi con i quali siamo chiamati a partecipare delle angosce dei giovanotti puritani che scoprono in sé inclinazioni irregolari", scrisse, convinto che tali vicende fossero di dominio di medici specialisti. Finanche la visione di uno spettacolo che ne parlava, per di più, gli provocava "lo stesso disagio che si ha se si è costretti a bere nello stesso bicchiere di una persona ripugnante".<sup>68</sup> La compagnia di Visconti aveva presentato il copione agli uffici preposti per avere il visto della censura già nel settembre del 1955, in una traduzione di Gerardo Guerrieri intitolata *Una gatta sui carboni ardenti*. Il progetto, apparentemente, non fu né approvato né rifiutato, poiché la stessa compagnia lo ritirò poco dopo, convinta che il tema fosse troppo *osé*. Per molto meno, infatti, *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*), sottoposta agli stessi uffici da Visconti due anni prima, non aveva ricevuto il visto e le rappresentazioni furono vietate. Le scene condannate vedevano la protagonista rivolgersi a tu per tu a una statua della Madonna, peraltro scritte da Williams in chiara imitazione di una scena di *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo, testo del 1946 che non solo era stato approvato dalla censura, ma la cui scena con la Madonna fu recitata da Titina De Filippo davanti a Papa Pio XII in occasione di un'udienza privata. Una cosa, evidentemente, era un autore italiano e quindi, presumibilmente cattolico, altra cosa era uno scrittore protestante che, già sotto

osservazione per i precedenti temi scabrosi, in questo caso poteva dare l'idea di prendersi gioco della religiosità di un'italoamericana.<sup>69</sup>

La *Gatta* provoca, prevedibilmente, un diffuso disgusto. Il termine "sgradevole" è ricorrente, "sordida" e "volgare" a volte vi si aggiungono. Le inclinazioni irregolari che avevano infastidito Piovene disturbano chi in teatro vuole vedere esaltata la moralità: "il teatro è per noi un inno, anche nel dolore e nell'orrore, è un inno alla bellezza, alla santità, alla verità", scrive un giornalista. "Nell'opera teatrale si esalta e si adempie ciò che vi è di più sacro e misterioso e puro nell'uomo, [...] [non la] immoralità, [il] peccato contro lo spirito di un'opera come *La gatta sul tetto che scotta*".<sup>70</sup> Una rivista fondata da Don Bosco, *Letture teatrali*, che aveva un'edizione per le ragazze e una per i ragazzi, in quest'ultima pubblica un resoconto indignato dello spettacolo, giocando anche la carta dei fondi pubblici con l'accusa di veder spesi i soldi dei contribuenti per uno spettacolo così sporco, "immorale, mal costruito, volgarmente dialogato".<sup>71</sup> Ma il quadro generico della ricezione di questo testo si fa interessante per un altro motivo. Oltre all'ormai ripetitiva lista di definizioni per il personaggio omosessuale – Skipper e non Brick, che, viene spesso ribadito, non è come "l'altro", è un "uomo normale",<sup>72</sup> – sembra infatti regnare una notevole confusione in ambito sessuale. Conviene, innanzitutto, ricordare cosa diceva Maggie – interpretata da Lea Padovani nel primo allestimento italiano – al marito Brick, che tenta di affogare nell'alcool il suo disagio:

Io sono certa che se qualcosa esisteva di equivoco fra voi, ma vago, capiscimi!, inconscio, questo era in Skipper, ma non in te! [...] E io sono andata da Skipper [...] e gli ho detto: Skipper, tu sei innamorato di mio marito, glielo confessi e vattene. (*Brick picchia la stampella sul letto in modo minaccioso*). M'ha dato uno schiaffo sulla bocca, s'è voltato ed è andato di corsa in camera sua. E più tardi, quando sono andata a graffiare timidamente alla sua porta, tremando come un topo, lui ha fatto quel meschino, pietoso tentativo di dimostrarmi che quello che avevo detto non era vero. [...] Io l'ho distrutto, capisci?, rivelandogli una verità che non avrei dovuto mai dirgli, perché il suo mondo, che è anche il tuo, gli aveva insegnato a nascondersela! Anche a se stesso! Da quel giorno è affogato nell'alcool, nelle droghe. Chi ha ucciso Skipper? Io!<sup>73</sup>

È su questa triangolazione di attrazioni, seduzioni, ammissioni, colpe e recriminazioni tra Brick, Maggie e Skipper che si carica buona parte della tensione del dramma ed è essa che provocherà le più strane deduzioni a partire dall'ufficiale della censura, che autorizza la messinscena, riportando in sintesi la trama. Skipper si sarebbe "ucciso non sopportando di essere sul punto di tradire l'amico, perché infatti nella realtà non è successo 'il fatto' tra l'uomo e la donna, perché egli si è ritirato al contatto di Margaret e questo ha fatto credere a Skipper di essere veramente un anormale." Dopodiché Maggie, (citata sempre come Margaret) "vuole dimostrare [al marito] che l'incontro, del tutto casuale, con Skipper e la sua civetteria portata magari fino alle più estreme conseguenze, sono state causate da Brick e che mai essa ha pensato di poterlo veramente tradire".<sup>74</sup>

Ciò che risalta, in questo come in altri resoconti della trama, è una volontà di leggere il triangolo come una questione di lealtà virile in cui c'è in gioco Maggie,

nel bene e nel male. Molto più nel male, in realtà, che nel bene: a lei, infatti, veniva attribuita la colpa di aver rovinato il rapporto tra i due amici maschi con le sue insinuazioni maliziose e mendaci,<sup>75</sup> lei era una pessima moglie per Brick, il quale “in una creatura sensuale come Maggie non ha trovato quella comprensione che invece gli veniva dall’amicizia di Skippie [sic]”, al punto che lei, “offesa, ha dubitato e infine si è convinta che quell’amicizia nascondeva un’illecita attrazione fisica.” L’autore di questa recensione continuava: “Ma, nonostante le apparenze, i rapporti fra i due uomini erano improntati a un’amicizia pura, non improbabile del resto fra due atleti portati dal loro orgoglio di sportivi a vedere nella donna [...] la minaccia della loro vigoria fisica e quindi della loro gloria. Maggie ha travisato il significato di quella amicizia e conseguentemente della frigidità del marito; ma quando Brick si confida col padre, [...] rivela che il vizio occulto attribuitogli dalla moglie è solo una supposizione”.<sup>76</sup> Sebbene sembri il delirio di un recensore improvvisato, questo testo è stato scritto da un critico di professione, attivo fin dagli anni Trenta. Basterà questa lunga citazione per dar conto delle numerose occasioni in cui tutte le colpe sono di Maggie, “cattiva”, “malvagia” e “tentatrice”. Il punto è che omofobia e misoginia alla fine degli anni Cinquanta sono ancora talmente radicate che per molti recensori è assolutamente inconcepibile che ci sia stata un’effettiva attrazione tra i due uomini, specialmente perché uno dei due è sposato: la causa di ogni male non può essere che la donna, Maggie “dal sangue caldo, esasperata dalla brama insoddisfatta”, “perfida” nelle sue insinuazioni<sup>77</sup> e colpevole di aver rovinato l’idillio tra i due uomini, lei che “incrinò mortalmente una cara amicizia [del marito] con un dolce compagno di studi”.<sup>78</sup>

C’era, sicuramente, anche chi aveva le idee più chiare su questo dramma. Da una parte Sandro De Feo, che aveva recensito con esplicito disprezzo altre opere di Williams. Dall’altra Carlo Terron, che aveva precedentemente sdoganato il marito di Blanche. Per il primo – il cui livore nei confronti dell’autore americano sembrerebbe causato anche dall’invidia per il suo successo (De Feo fu sceneggiatore privo di riconoscimenti) – Maggie è una ninfomane, il papà di Brick, “a sessantacinque anni è preso da un eccesso violento di satiriasi senile”, la madre una “venere maligna”, il dramma pieno di “moribondi, invertiti, animali da foia e animali da preda”.<sup>79</sup> Per il secondo “Brick farebbe bene a passare da uno psicanalista. In una mezz’oretta gli si chiarirebbero le idee. [...] Per persuadere la sospettosa [Maggie] e se medesimo insieme, [Skipper] fece una cosa che non avrebbe mai dovuto fare: volle dare, proprio a lei, sul momento – capitemi – la prova materiale del contrario; come se potesse valere qualcosa, con tanta gente che procede su doppio binario”.<sup>80</sup> Ma il parossismo non era lontano: nonostante apprezzasse la “potenza drammatica esemplare” della *Gatta*, un giornalista non si peritò di dare esplicitamente voce alle proprie fobie, sostenendo che “[f]orse Tennessee Williams lo crede possibile, ma oggi come oggi, l’amicizia disinteressata, l’amicizia romantica, l’amicizia virile tra due uomini non esiste più. Noi stessi abbiamo un curioso, indistinto rispetto umano che ci consiglia di non farci vedere troppo spesso con un amico. Non si sa mai: la gente parla o sparla a vanvera, per cattiveria o per imbecillità”.<sup>81</sup>

Dopo *La notte dell’iguana* (*The Night of the Iguana*), del 1961, i nuovi drammi di Williams destarono sempre meno interesse e ancor meno scandalo. Ciò non toglie

che, per le repliche delle opere citate o per altre – in particolare per *Baby Doll*, il film del 1956 diretto da Elia Kazan su sceneggiatura di Williams e per *La primavera romana della Signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*), romanzo del 1950 – giornalisti e critici si esprimessero con dubbie interpretazioni o commenti talmente soggettivi e ideologizzati da far cadere nel ridicolo chi li scriveva. Trasformato in un classico del teatro del Novecento con il prevalere di quel *milieu* culturale che lo aveva apprezzato da subito, Williams ha comunque continuato a provocare, sebbene sempre meno frequentemente, affermazioni avventate o reazioni poco ortodosse. Già è insolito che Alberto Moravia lo accusasse di misoginia nel 1962,<sup>82</sup> ma diventa più grave che il concetto sia ripetuto un decennio dopo,<sup>83</sup> continuando a fraintendere i suoi scritti. E se la critica militante gay in modo ingenuo e immaturo lo ha tacciato di omofobia in concomitanza con le lotte per i diritti civili è troppo sbrigativo – nonché infondato – definirlo omofobo ai giorni nostri.<sup>84</sup> Da una parte, quindi, le sue opere sono state una cartina di tornasole per ansie, preconcetti e moralismi di un'Italia in evoluzione nei trent'anni circa che hanno seguito la fine della Seconda guerra, dall'altra l'ambiguità del suo stile – nonché la sua trasformazione in fenomeno spettacolare (egli stesso come artista e le sue opere a vastissima diffusione anche tramite il cinema) e non meramente letterario – hanno fatto di lui un soggetto spendibile sugli organi di stampa e sui mass-media in generale con più curiosità sensazionalistica di qualsiasi altro scrittore americano.

#### NOTE

\* Alessandro Clericuzio insegna Lingua e Letteratura angloamericana all'Università di Perugia. Tra i suoi lavori recenti, *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*, Palgrave, 2016; "La poesia Beat in Italia, uno studio *translocal*", in *Annali di Ca' Foscari* 18, 2018 e "Palcoscenici a confronto. Teatro e spettacolo in Italia e negli Stati Uniti nelle stagioni di guerra", nel volume da lui curato, *Italia e Stati Uniti nella Grande Guerra. Uno sguardo multidisciplinare*, Carocci, 2018.

1 Gerardo Guerrieri, "Tre Moschettieri a Zoo di vetro", *L'Unità*, 14 dicembre 1946.

2 *Ibidem*.

3 G. Aldo Rossi, "Zoo di vetro", *Vivere*, 30 gennaio 1947, p. 4.

4 "Al traduttore vorremmo chiedere su quale dizionario italiano ha rinvenuto la parola 'zoo' e che cosa ne ha fatto dell'articolo che essa, pur essendo estranea alla nostra lingua, pretendeva con indiscutibile ragione". *Ibidem*.

5 Giuseppe Lanza, "Zoo di vetro", *L'illustrazione italiana*, 6 aprile 1947, p. 298.

6 Non proponendo qui un'eshaustiva storia della ricezione dei drammi di Williams in Italia, rimando solo alle più significative: Tito Guerrini, "'Lo zoo di vetro' di Tennessee Williams", *L'Unità*, 19 gennaio 1947; Vito Pandolfi, "Significato di un'opera che il pubblico romano non ha capito: *Zoo di vetro*", *Il dramma* XXIII, 27-8 (1 gennaio 1947), pp. 120-22; Silvio D'Amico, recensione radiofonica del 17 dicembre 1946, ora in *Idem, Palcoscenico del dopoguerra*, ERI, Torino 1953, vol. 1, pp. 258-61.

7 M. C., "Un Tram che si chiama desiderio", *Il Paese*, 23 gennaio 1949.

8 Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 90.

9 Vito Pandolfi, "Classico e moderno, nazionale e internazionale", *Il dramma* XXII, 6-7 (1 e 15 febbraio 1946), p. 84; Gaspare Cataldo, "Ribalta di Roma. Mosca, Betti e Williams", *La Gazzetta del Popolo*, 30 gennaio 1949.

- 10 Enrico Bassano, "E gli autori italiani?", *Sipario* I, 1 (giugno 1946), p. 9.
- 11 Cfr. il documentario di Marco Bertozzi, *Profughi a Cinecittà*, Vivo Film, 2012.
- 12 Cfr. "Adamo-Achard e l'intervento dell'Ambasciata di Francia", *Il dramma XXII*, 5 (15 gennaio 1946), p. 48.
- 13 "[L]'estro di Luchino Visconti lo ha arricchito di eleganze superando il testo con un arbitrio che solo il virtuosismo del regista rende legale", Silvio Giovaninetti, "Zoo di vetro", *Ovest*, 6 gennaio 1947. "[Il *Tram*] ha avuto la ventura forse ancor più felice di una rappresentazione mirabilmente costruita da Luchino Visconti con un fremente impulso poetico su ogni più futile pretesto offerto dal testo", Giovanni Calendoli, "*Un tram che si chiama desiderio* dopo Broadway, a Roma per la prima volta in Europa", *La Repubblica d'Italia* 22 gennaio 1949. Si veda anche Carlo Trabucco, "Un tram che si chiama desiderio", *Il Popolo* 23 gennaio 1949; Pier Maria Rosso di San Secondo, "Successo all'Eliseo di *Un tram che si chiama desiderio*", *Il Giornale d'Italia* 23 gennaio 1949; Giovanni Mosca, "L'America manda un tram", *Oggi* 3 febbraio 1949, p. 22.
- 14 Achille Fiocco, "Visconti all'Eliseo", *La fiera letteraria*, 30 gennaio 1949, p. 8.
- 15 Ermanno Contini, "Tennessee e Visconti", *Mercurio* 29 (gennaio 1947), pp. 103-7.
- 16 Silvio D'Amico, "T. Williams all'Eliseo", *Il Tempo*, 23 gennaio 1949; Raul Radice, "La regia di Luchino Visconti per *Un tram che si chiama desiderio*", *Europeo*, 30 gennaio 1949, p. 11. In un'altra recensione sono i "cattivi esempi" – sempre stranieri – di Jean Paul Sartre e Arthur Miller ad aver "intorbidato [il] tumultuoso e fangoso materiale" del *Tram*, Ermanno Contini, "*Un tram che si chiama desiderio*, di T. Williams", *Il Messaggero*, 23 gennaio 1949. Xenofobia e una velata polemica nei confronti di Visconti si uniscono in un'altra recensione: "No, signor Tennessee Williams, se questo è il realismo americano preferiamo gli autori di casa nostra, questi poveri autori che non trovano o trovano con troppa fatica non diciamo un Luchino Visconti, ma neppure un regista filodrammatico che voglia rappresentarli e che, se arrivano alla ribalta, vi rimangono poche sere fra il disinteresse generale". Angelo Spadavecchia, "Troppo desiderio in un tram che viene da Roma", *Grazia*, 23 aprile 1949, p. 24.
- 17 Tennessee Williams, intervista con Ettore G. Mattia, *La fiera letteraria*, 27 febbraio 1948, p. 1.
- 18 Anton Giulio Bragaglia, "Un monologo per la Brignone", *Lo Specchio*, 5 febbraio 1959, p. 21. Il termine *femello* sembrerebbe un *hapax legomenon* nell'*Hyperotomachia Poliphili*, testo del 1499 attribuito a Francesco Colonna. Come *femella* appare nel *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia (Torino, Utet 1968, vol. 5, *sub voce*) con il significato di "animale di sesso femminile". È probabile, quindi, che Bragaglia lo usi come italianizzazione del termine dialettale "femminello" o come propria estrosa coniazione.
- 19 Giuseppe Prezzolini, "Un carrozzone chiamato desiderio", *Il Tempo*, 16 aprile 1948.
- 20 Carlo Trabucco, "Un tram che si chiama desiderio", cit.
- 21 Antonio Meocci, "Questa è l'America", *Mondo operaio*, 12 febbraio 1949, p. 8.
- 22 Calendoli, "*Un tram che si chiama desiderio* dopo Broadway", cit.
- 23 Angelo Spadavecchia, "Troppo desiderio in un tram che viene da Roma", cit.
- 24 Rosso di San Secondo, "Successo all'Eliseo di *Un tram che si chiama desiderio*", cit.
- 25 Giorgio Prosperi, "Ritorno ad Itaca", *L'elefante*, 16 febbraio 1949, p. 7.
- 26 Salvatore Quasimodo, "Il tram di Luchino", *Tempo*, 12 maggio 1951, p. 35.
- 27 Mosca, "L'America manda un tram", cit. pp. 196-7.
- 28 Tennessee Williams, *Un tram che si chiama desiderio*, in idem, *Teatro*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Einaudi, Torino 1963, pp. 196-7.
- 29 Cfr. Anca Vlasopolos, "Authorizing History: Victimization in *A Streetcar Named Desire*", *Theatre Journal* III, 8 (ottobre 1986), pp. 322-38, ora in *Feminist Rereadings of Modern American Drama*, a cura di Jane Schlueter, Farleigh Dickinson Press, Rutherford 1989, pp. 149-70.
- 30 Williams, *Un tram che si chiama desiderio*, cit., p. 198.
- 31 Paolo Masserano Taricco, "Visconti non ha fatto deragliare 'Un tram che si chiama desiderio'", *L'Italia socialista*, 23 gennaio 1949.
- 32 Ermanno Contini, "'Un tram che si chiama desiderio' di T. Williams", *Il Messaggero*, 23 gennaio 1949.
- 33 Mario Gromo, "Un tram che si chiama desiderio", *La Stampa*, 11 settembre 1951.
- 34 Meocci, "Questa è l'America", cit.

- 35 Rosso di San Secondo, "Successo all'Eliseo di *Un tram che si chiama desiderio*", cit. "Donna perduta" è la definizione che ricorre più frequentemente in gran parte delle recensioni.
- 36 Achille Fiocco, "Visconti all'Eliseo", *La fiera letteraria*, 30 gennaio 1949, p. 8.
- 37 Silvio D'Amico, recensione radiofonica del 22 gennaio 1949, ora in Idem, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., vol. 2, p. 18.
- 38 Vincenzo Talarico, "Un tram che si chiama desiderio", *Momento*, 23 gennaio 1949.
- 39 E. P., "Un tram che si chiama desiderio", *Corriere della sera*, 8 luglio 1955.
- 40 "'Tram' al San Babila", *Corriere della sera*, 21 novembre 1972.
- 41 Vice, "Un tram che si chiama desiderio", *Il Messaggero* 15 febbraio 1973.
- 42 Giorgio Prosperi, "'Un tram che si chiama desiderio' conserva intatti tutti i suoi valori", *Il Tempo*, 15 febbraio 1973.
- 43 Domenico Rea, "Commedia con eroi stanchi", *Il Mattino*, 11 gennaio 1979.
- 44 "Sette giorni di teatro", *Corriere della sera*, 28-29 dicembre 1945.
- 45 Mauro Giori, "L'esperienza artistica di Luchino Visconti in chiave performativa", *Mantichora* 1, 1 (dicembre 2011), p. 337.
- 46 "'Moralità' e 'vizio' sulla scena", *Il dramma XXI*, 2/3 (1 e 15 dicembre 1945), p. 52.
- 47 Gromo, "Un tram che si chiama desiderio", cit.
- 48 Per le vicissitudini del *Tram* con la censura, sia teatrale, sia cinematografica, rimando al mio *Tennessee Williams and Italy. A Transcultural Perspective*, Palgrave Macmillan, Basingstoke e Cham (CH) 2016, pp. 55-94.
- 49 Cfr. Tommaso Spalti, "La roccaforte dell'ambiguo", *Lo Specchio*, 25 gennaio 1959, pp. 19-21.
- 50 Carlo Terron, "Tragedia ginecologica al *Tram* di Williams", *Il Corriere lombardo*, 2-3 maggio 1951.
- 51 E. P., "Un tram che si chiama desiderio", cit.
- 52 E. P., "Sul 'tram' di Williams non c'è posto per la speranza", *La Nazione*, 12 dicembre 1972.
- 53 Vice, "Un tram che si chiama desiderio", *Il Messaggero*, 15 febbraio 1973.
- 54 Documento 3823 dell'Archivio Centrale dello Stato, sezione censura teatrale.
- 55 E. P., "Estate e fumo, dramma di Tennessee Williams", *Corriere della sera*, 18 ottobre 1950.
- 56 Achille Colombo, "Estate e fumo", *Letture*, 15 (dicembre 1960), p. 853.
- 57 Lin. C., "Estate e fumo", *Stampa sera*, 19 ottobre 1950.
- 58 Alberto Moravia, "L'ossessione amorosa della figlia del pastore", *L'Espresso*, 21 gennaio 1962, p. 27. Le osservazioni di Moravia sono relative al film omonimo di Peter Glenville, pedisse-qua trasposizione del dramma presentata in prima mondiale alla ventiduesima mostra internazionale del cinema di Venezia.
- 59 Giorgio Prosperi, "Estate e fumo alla Cometa", *Il Tempo*, 21 novembre 1959.
- 60 Nicola Ciarletta, "'Estate e fumo' di Williams", *Paese*, 21 novembre 1959.
- 61 Mario Roberto Cimnaghi, "Quasi un gotico americano", *Il Popolo*, 21 novembre 1959.
- 62 Ferdinando Virdia, "Le prime del teatro a Roma", *La Voce repubblicana*, 23 novembre 1959.
- 63 Sandro De Feo, "I complessi della zitella", *L'Espresso*, 6 dicembre 1959, p. 30.
- 64 C. M. Franzero, "Il teatro americano in bilico tra la furia orgiastica e il sublime", *Il Tempo*, 14 ottobre 1958.
- 65 Alberto Bianchi, "Tennessee Williams sotto il segno del sadismo", *Maschere*, 11, novembre 1958, p. 20.
- 66 Gian Luigi Rondi, "Le 'prime' a Roma", *Il Tempo*, 19 marzo 1960.
- 67 Giuseppe Marotta, "Da Pasolini a Williams, nonostante le apparenze, il passo è breve", *L'Europeo*, 27 marzo 1960, p. 50.
- 68 Guido Piovene, "La gatta su un tetto che scotta", *La Stampa*, 30 dicembre 1956.
- 69 Il faldone 11435 dell'Archivio Centrale dello Stato, sezione censura teatrale, contiene tutte le informazioni relative alla richiesta di visto per *La rosa tatuata*. Il primo copione della *Gatta* sottoposto nel 1955, invece, non è sopravvissuto e il faldone relativo (14179) contiene solo carte varie prive di grande interesse.
- 70 Francesco Berardinelli, "La gatta sul tetto che scotta all'Alfieri", *La Stampa*, 17 maggio 1958.
- 71 Massimo Marcelli, "La gatta di Tennessee Williams", *Letture drammatiche*, 6-8 (estate 1958), pp. 78-9.

- 
- 72 Roberto De Monticelli, "Sotto il tetto che scotta amore e morte, cupidigia e ipocrisia", *Il Giorno*, 19 gennaio 1958.
- 73 Tennessee Williams, *La gatta sul tetto che scotta*, in Idem, *Teatro*, cit., pp. 314-5.
- 74 Documento 16214 dell'Archivio Centrale dello Stato, sezione censura teatrale.
- 75 De Monticelli, "Sotto il tetto che scotta amore e morte, cupidigia e ipocrisia", cit.
- 76 Gastone Toschi, "La gatta sul tetto che scotta", *Letture*, febbraio 1958, pp. 121-2.
- 77 E. P., "La gatta sul tetto che scotta, 3 atti di Tennessee Williams", *Il Corriere della sera*, 19 gennaio 1958.
- 78 De Monticelli, "Sotto il tetto che scotta amore e morte, cupidigia e ipocrisia", cit.
- 79 Sandro De Feo, "La gatta perde il trucco", *L'Espresso*, 9 marzo 1958, p. 23.
- 80 Carlo Terron, "Vittoria di Pirro di una gatta in amore", *Il Corriere lombardo*, 20-21 gennaio 1958.
- 81 Ernesto Grassi, "La gatta sul tetto che scotta di Tennessee Williams", *Roma*, 28 maggio 1958.
- 82 Alberto Moravia, "Il cannibale e la donna matura", *L'Espresso*, 21 gennaio 1962, p. 23.
- 83 Fr. C., "Williams l'antifemminista", *La Repubblica*, 11 novembre 1973.
- 84 Walter Siti, "Tennessee Williams. Uno scrittore chiamato desiderio", *La Repubblica*, 23 febbraio 2013. Sul dibattito relativo alle accuse di omofobia erroneamente rivolte all'autore, rimando al mio "Tennessee Williams 1940: la fucina drammaturgica di *Battle of Angels*", *Letteratura & Letterature* 13, 2019, pp. 77-91 e in particolare agli studi di John M. Clum, David Savran e Dean Shackelford.