



# MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

n. 3

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

## COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

## COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Averna (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)



# TRANSATLANTIC VISIONS

Culture cinematografiche italiane  
negli Stati Uniti del secondo dopoguerra

a cura di  
Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis,  
Veronica Pravadelli

Il presente volume è pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e con un contributo dell'Università degli Studi Roma Tre, del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Traduzioni a cura di Lorenzo Brugo e Alice Arianna Selene Gualandris, per Luigi Genta Traduzioni.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
www.mimesisedizioni.it  
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 3  
Isbn: 9791222303987

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

# INDICE

IL CINEMA COME OGGETTO E COME MEDIATORE UN'INTRODUZIONE AGLI SCAMBI TRA ITALIA E STATI UNITI, DAL SECONDO DOPOGUERRA AGLI ANNI SETTANTA <i>Enrico Carocci</i>	7
PER UNA STORIA TRANSATLANTICA DELLA MODA E DEL CINEMA I <i>FASHION FILM</i> DELLA "SETTIMANA INCOM", 1946-1953 <i>Eugenia Paulicelli</i>	31
HOLLYWOOD E IL TEVERE. CAPITALI E FILM DI INTERESSE AMERICANO IN ITALIA, DAL 1946 AL 1973 <i>Federico di Chio</i>	51
LA DONNA TRANSATLANTICA SECONDO LE SORELLE FONTANA IL TOUR PROMOZIONALE DE <i>LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA</i> NEGLI STATI UNITI <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	71
RETROMODERNITÀ. NOSTALGIA E INNOVAZIONE NEL CINEMA ITALIANO E AMERICANO, 1964-74 <i>David Forgacs</i>	91
LO SPAGHETTI WESTERN, IL GENERE TRANSATLANTICO PER ECCELLENZA <i>Mary Ann McDonald Carolan</i>	105
IL CINEMA NEOREALISTA E LA LIBERAZIONE SESSUALE IN AMERICA <i>Giuliana Muscio</i>	123
DAL FOTOGIORNALISMO MAGNUM ALLA HOLLYWOOD SUL TEVERE IL CINEMA ITALIANO RACCONTATO DA "LIFE" <i>Massimiliano Gaudiosi</i>	137

IL SUD DI TENNESSEE WILLIAMS E ANNA MAGNANI A HOLLYWOOD <i>Sabrina Vellucci</i>	149
LA RICEZIONE DEL CINEMA ITALIANO DEL DOPOGUERRA NELLA PENNSYLVANIA OCCIDENTALE <i>Chris Hite</i>	163
LA DISTRIBUZIONE TRANSATLANTICA DE <i>LA DOLCE VITA</i> : CINERIZ, PATHÉ, ASTOR <i>Valerio Coladonato, Luana Fedele, Damiano Garofalo</i>	175
“A SYMBOL OF SOMETHING FOR ALL THE GIRLS”. LA MASCOLINITÀ ITALIANA SULLE PAGINE DI “LIFE” <i>Gabriele Landrini</i>	193
CINEMA E SNODI TRANSATLANTICI IL CASO DE <i>LA DECIMA VITTIMA</i> <i>Giuseppe Gatti</i>	205
TRA MONDI E ARTI. SPAZI, IMMAGINI, OGGETTI E SUONI NELLA SINTESI FILMICA NELLA COSTRUZIONE DELL’IDENTITÀ OLIVETTI <i>Marta Averna</i>	225

SABRINA VELLUCCI

## IL SUD DI TENNESSEE WILLIAMS E ANNA MAGNANI A HOLLYWOOD

Della lunga consuetudine di Tennessee Williams con l'Italia, che è stata definita una “storia d’amore con il Paese e la sua gente”, solo di recente sono stati messi in luce quegli elementi della cultura italiana che hanno contribuito a plasmare la produzione letteraria del drammaturgo. Tra questi, Alessandro Clericuzio (2016) annovera i ruoli cinematografici di Anna Magnani negli anni Quaranta, il cinema neorealista<sup>1</sup>, il teatro di Eduardo De Filippo e di Salvatore Di Giacomo, nonché l’esperienza concreta della vita italiana durante i ripetuti soggiorni di Williams nel nostro Paese e il suo rapporto con il compagno di origini siciliane, Frank Merlo, che gli fece conoscere l’Italia<sup>2</sup> (Bak 2016, p. vii).

In questa sede mi concentrerò sui ruoli cinematografici di Magnani nei film tratti da Williams, con particolare riferimento a *The Rose Tattoo*, estendendo l’indagine agli anni Cinquanta, quando il drammaturgo instaura un rapporto privilegiato con l’attrice, scrivendo per lei personaggi che trasgrediscono le convenzioni del teatro e del cinema statunitense. È difficile oggi leggere opere come *The Rose Tattoo* (1951) o *Orpheus Descending* (1957)<sup>3</sup> senza pensare ai ruoli interpretati da Magnani sul grande schermo nei panni di Sera-

---

1 In Italia Williams conobbe Luchino Visconti e collaborò con lui, e in seguito avrebbe adottato un’estetica neorealista non solo nelle sceneggiature scritte per i film interpretati da Magnani ma anche, per esempio, nella sceneggiatura tratta da due suoi atti unici, *27 Wagons Full of Cotton* e *The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper* (entrambi del 1946), per *Baby Doll*, il lungometraggio diretto da Elia Kazan nel 1956 che destò grande clamore e fu considerato un “*succès de scandale*”.

2 Williams, che non parlava l’italiano, iniziò a imparare la lingua durante i suoi viaggi con Merlo.

3 Tradotto in italiano come *La discesa di Orfeo*, il dramma è un riadattamento di *Battle of Angels*, scritto nel 1940 ma mai messo in scena prima del 1972. Dal play fu tratto il film *The Fugitive Kind* (*Pelle di serpente*) del 1959.

fina Delle Rose e di Lady Torrance, rispettivamente. Ma è *The Rose Tattoo* a segnare l'inizio di un'amicizia che sarebbe durata per oltre due decenni e avrebbe lasciato un segno nella produzione teatrale di Williams, così come nei modelli drammatici e divistici della Hollywood contemporanea (e non solo)<sup>4</sup>.

Il film ricevette recensioni contrastanti, ma ciò non impedì a Magnani di vincere l'Oscar per la migliore interprete nel 1956, quando il premio venne assegnato per la prima volta a un'attrice non di lingua inglese. Williams aveva concepito il ruolo di Serafina per Magnani anche nella versione teatrale del 1951, ma allora non era riuscito a convincere l'attrice, che non si sentiva pronta a recitare in inglese sul palcoscenico. Perciò, a Broadway il ruolo fu interpretato da Maureen Stapleton. Dopo *The Rose Tattoo*, Williams si ispirò ancora a Magnani, non solo per *Orpheus Descending*, ma verosimilmente anche per i personaggi femminili di *Sweet Bird of Youth* (1959)<sup>5</sup>, *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963)<sup>6</sup> e *The Night of the Iguana* (1961)<sup>7</sup>.

Come è noto dalle biografie di Williams e di Magnani, nonché dagli appunti e dalle memorie del drammaturgo, tra i due si instaurò un legame profondo e duraturo. Fu grazie a Merlo, che faceva da intermediario tra il riserbo di Williams e l'estroversione di Magnani, che l'autore riuscì ad avvicinarsi a quest'ultima rimanendo subito affascinato dal carisma di lei e dal suo essere "al di là delle convenzioni come nessuno che [...egli avesse] mai conosciuto" (citato in Lahr 2014, p. 336)<sup>8</sup>. Come egli osserva nei suoi *Memoirs*, era

4 Si veda a tal proposito il saggio di Marga Carnicé Mur (2016).

5 Al dramma è stato ispirato il film omonimo del 1962, tradotto in italiano come *La dolce ala della giovinezza*.

6 *Il treno del latte non ferma più qui* fu rappresentato in prima mondiale al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1962.

7 Tratta dall'omonimo racconto di Williams, la pièce ispirò l'adattamento cinematografico di John Huston dallo stesso titolo nel 1964.

8 Dove non indicato diversamente le traduzioni in italiano sono dell'attrice. La passione era ricambiata, come dimostra una lettera che Magnani scrive a Williams dopo aver letto *La notte dell'iguana*: "Tenn dear, you're right to say that in this latest work of yours there is all your heart. ONE FEELS IT! Once I said to a journalist... 'the characters of Tennessee Williams are always looking at the sky/heaven'. And it's true! They are always seeking salvation, in the purest and most noble sense" (citato in Lahr 2014, p. 417).



proprio il situarsi al di fuori della norma ad accomunarli (anche se, mentre tale condizione conferiva a lei un'orgogliosa padronanza di sé, per lui era all'origine di un'insicurezza e un senso di colpa che lo avrebbero sempre tormentato).

Williams scriveva spesso del tempo trascorso con lei; in un breve saggio intitolato *The Evenings of Magnani*, l'autore le rende omaggio in modo particolarmente sentito:

Mi chiedo spesso quanto coscientemente Anna Magnani sia riuscita a vivere nella società rimanendo però libera dalle sue convenzioni. Era la donna più anti-convenzionale che abbia conosciuto, all'interno e al di fuori del mio mondo professionale; e se capite cosa intendo, dovete sapere che nel dire questo io faccio la mia personale valutazione della sua onestà, che per me era totale (Williams 2006, pos. 3043).

Al di là delle considerazioni caratteriali, appare rilevante il fatto che Magnani incarnava per l'autore un'idea del Sud trans-storica e transculturale – un'idea che rimarrà fonte di ispirazione per Williams in una larga parte della sua opera. Quel Mississippi prevalentemente rurale in cui Thomas Lanier Williams nacque il 26 marzo 1911 era per molti versi un mondo che negli anni Cinquanta non esisteva più, un mondo “oscuro e, allo stesso tempo, ampio e aperto, in cui si poteva respirare”, come egli stesso lo descrisse. Un mondo nel quale egli continuò a tornare letteralmente e immaginativamente, rappresentandone spesso gli aspetti più cupi e grotteschi.

Se le città del Mississippi della sua infanzia continuarono a occupare l'immaginazione dell'autore, New Orleans, dove egli andò a vivere da adulto (e che rimase un luogo dove si sentirà sempre a casa) gli offrì una nuova libertà – a New Orleans sarà anche ambientato *The Rose Tattoo*. Come Williams dichiarò in un'intervista a Robert Rice, pubblicata sul “New York Post” nel 1958, “lo shock che ne ebbi a fronte della mia natura puritana mi ha dato un soggetto, un tema, che non ho cessato di sfruttare”. Il Sud ispirò a Williams non solo le ambientazioni dei suoi drammi, ma anche il mito di un'esistenza arcadica ormai scomparsa, un modo di guardare alla vita che comprendeva sia una radicata convinzione di stampo calvinista circa la realtà del male, sia quella che Eric Bentley ha definito una “peculiare combinazione di comico e patetico”. Il suo tema principale divenne perciò la difesa di un Sud ideale caratte-

rizzato da eleganza, amore del bello, un atteggiamento romantico verso la vita e una veemente protesta contro ciò che ne aveva causato la disfatta, ovvero la spietata durezza della società americana orientata al successo.

Nel teatro di Williams la precisione del dettaglio naturalistico si fonde con un simbolismo e una sensibilità poetica rara nella drammaturgia americana (Gassner 1960), dando vita a un romanticismo terragno e robusto, prodotto di una mente vitalmente infettata dai ritmi della parola umana (Tynan 1961). Tipicamente, i suoi personaggi si sforzano di abbracciare l'ideale, di evolversi come esseri umani, e la loro impresa non appare meno valorosa perché vana<sup>9</sup>. A proposito dei personaggi di *Rose Tattoo*, l'autore dichiarava, tradendo peraltro una visione decisamente stereotipata, "Credo che gli italiani siano come gli abitanti del Sud ma senza le loro inibizioni. Sono poetici, ma non hanno repressioni protestanti. O se le hanno, la loro vitalità è così forte da schiantarsi su di esse. Vivono di calore" (citato in Phillips 1980, p. 104). In questa visione, il Sud degli Stati Uniti e il meridione d'Italia (con le sue radici nella cultura mediterranea, sia greca sia africana) sarebbero accomunati da una tendenza al melodramma, all'eccesso e, allo stesso tempo, alla repressione degli impulsi, alla teatralizzazione della vita quotidiana e a una sottile, non sempre esplicita così da poter essere facilmente negata, messa in discussione dei ruoli di genere e degli assunti eteronormativi. In *The Rose Tattoo* il ritratto dei siciliani, e in particolare di Serafina Delle Rose, è una vivida incarnazione di questi impulsi, che spesso danno vita a una dialettica culturale irrisolvibile.

Williams iniziò a scrivere il dramma nel 1949, durante un lungo soggiorno in Italia, che, come egli stesso affermò, gli aveva fatto conoscere "un lato diverso della natura umana". In una prima bozza aveva annotato che il dramma doveva essere messo in scena

---

9 Alcuni dei suoi contemporanei – in particolare Arthur Miller – risposero alla condizione moderna con un teatro di protesta sociale, ma Williams scelse un altro approccio, presentando personaggi pieni di incertezze, misteri e dubbi. Tuttavia, lo stesso Miller scrisse che, sebbene Williams avesse scelto di non ritrarre la realtà sociale, l'intensità del suo sentire era così forte e profonda che il suo pubblico vi intravedeva un altro tipo di realtà, la realtà nello spirito. Sebbene Williams non facesse propaganda, il commento sociale era insito nei suoi ritratti.

“non con mero realismo, ma con quel trattamento poeticamente espressivo del dettaglio realistico che è stato detto ‘nuovo realismo’ e che possiamo vedere nei film italiani di Di Sica [*sic*] e Rossellini” (Parker 2003).

L’attrice che aveva in mente per la sua opera corrispondeva all’immagine e alla personalità della Magnani del dopoguerra, associata com’era, nella percezione alimentata dai media, “alla sregolatezza, alla dirompenza e all’eccesso” – lo stesso Williams l’avrebbe definita “la Tigre del Tevere”<sup>10</sup>. Dopo l’uscita di *Volcano* (1950), le discussioni sulla sua interpretazione furono inevitabilmente connotate da un lessico che ne sottolineava il carattere istintivo e primordiale: “vulcanica”, “tellurica”, “violenta” erano gli aggettivi impiegati per descriverla (O’Rawe 2011, 106)<sup>11</sup>. Così, per esempio, al suo arrivo negli Stati Uniti per la prima americana di *Bellissima* di Visconti, nel 1953, l’Associated Press nota il “saluto esplosivo” della Magnani (cfr. Ruberto 2017, p. 81). Quando l’attrice sbarca dall’Andrea Doria, al porto di New York, viene accolta da una folla di giornalisti che l’avrebbe rappresentata come esotica e desiderabile in virtù della “strana familiarità” derivante dal suo essere italiana (i media sottolineeranno a tal proposito la presenza di un gruppo di italoamericani che portano uno striscione con su scritto “Lunga vita ad Anna Magnani”).

Questa esperienza viene documentata in prima persona dalla stessa Magnani, in un diario di viaggio pubblicato sul settimanale “Tempo” il 9 luglio 1953, intitolato *40 giorni in America. Una lettura indimenticabile* (cfr. Carnicé Mur 2019). In quelle pagine Magnani scrive di aver compreso allora di essere il contrario di ciò che gli americani si aspettavano da un’attrice italiana. In quell’occasione, ad esempio, non solo rifiuta di alzarsi la gonna per mostrare le gam-

---

10 “Burrascosa, tempestosa, vulcanica, tigre del Tevere, questi gli epiteti e gli attributi che comunemente vengono usati per Anna Magnani. Ed è anche vero che nessuno oggi, meglio di lei, è capace di affondare i suoi denti con gusto e furia nella carne cruda di una scena importante” (Williams 1955).

11 Quando progetta di incontrare Alvaro di nuovo durante la notte, nella prima scena del terzo atto, Serafina borbotta selvaggiamente fra sé (come si legge nella didascalia), in italiano, “Sono una bestia, una bestia feroce!” (Williams 2010, p. 106). Si muove in modo violento, ansimando e con singulti. Corre dalla Madonna “e a lei si rivolge appassionatamente, con gesti esplosivi, sporgendosi al punto che il suo volto arriva al livello di quello della statua” (*ibidem*).

be ai fotografi, ma è vestita con abiti informali da viaggio, senza trucco, e non fa alcuno sforzo per abbellire la propria immagine a favore dei media. Tale “consapevolezza della propria differenza rispetto a un sistema di produzione straniero diventerà uno dei vertici creativi del suo soggiorno a Hollywood, durante il quale Magnani raggiungerà l’età di cinquant’anni” (Carnicé Mur 2021, p. 34).

E trascorrerà ancora del tempo prima dell’inizio delle riprese di *The Rose Tattoo*, che presentava un tema ricorrente in Williams: una donna di mezza età rifiuta di venire a patti con le circostanze della sua vita e cerca ostinatamente rifugio in un mondo di finzione. Serafina Delle Rose è una sarta senza pretese, il cui marito camionista viene ucciso durante uno dei suoi giri di contrabbando. Dopo la morte, Rosario (ovvero l’urna che contiene le ceneri del defunto) diventa l’oggetto di culto della moglie, suscitando la riprovazione del parroco e della sua comunità. Inoltre, volendo imporre il suo lutto pluriennale alla figlia adolescente, Serafina scatena un conflitto generazionale che riflette le tensioni più ampie tra il Vecchio Mondo, rappresentato dalle tradizioni italiane, e il Nuovo Mondo delle feste da ballo e dei picnic delle scuole superiori americane.

*The Rose Tattoo* è l’opera più ottimistica di Williams, il suo “love-play to the world”, come egli stesso lo definì nei suoi *Memoirs*. Mentre lo scriveva era nel momento più felice della sua vita: aveva da poco iniziato la relazione con Frank Merlo, che sarebbe durata molti anni. Questa tragicommedia è infatti dedicata “A Frank, in cambio della Sicilia”, e alla cultura siciliana Williams rende omaggio in un testo che passa dall’inglese all’italiano – ovvero a una variante italoamericana del dialetto siciliano – con grande facilità. L’ambientazione è in un luogo imprecisato, lungo la costa del Golfo del Mississippi, tra New Orleans e Mobile, in un villaggio popolato perlopiù da immigrati siciliani (in realtà il film fu girato a Key West, Florida, nei pressi della casa di Williams).

Quando era stato rappresentato a Broadway, nel 1951, *The Rose Tattoo* aveva ricevuto recensioni contrastanti. Il pubblico statunitense non conosceva il lato leggero di Williams (che nella seconda metà degli anni Quaranta aveva già portato sulla scena alcuni dei suoi drammi maggiori, come *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*) e faticò a comprendere il personaggio di Serafina Delle Rose, la cui emotività appariva parossistica nel contesto culturale degli Stati

Uniti degli anni Cinquanta. Al *play* fu comunque assegnato un Tony Award come miglior dramma, e Maureen Stapleton ne ricevette uno come migliore attrice. Ma Williams non si ritenne soddisfatto della produzione teatrale. Iniziò a sperare che la dimensione visiva e sonora del film rendesse giustizia alla sua intenzione, che mirava a creare un “tono” anti-realistico attraverso l’attenta realizzazione di quelli che egli definiva gli elementi “plastico-poetici” dell’opera<sup>12</sup>.

Come rileva Giuliana Muscio (2018, p. 271) già nel 1952 esisteva un progetto di adattamento cinematografico che prevedeva la regia di De Sica, ma che non andò in porto. D’altra parte Williams si era nutrito di cinema sin dalla giovane età, e aveva coltivato “un interesse e un entusiasmo per i film che durò tutta la vita” (Palmer e Bray 2009, p. 15). Se, da un lato, perciò, un’“immaginazione cinematografica” aveva plasmato la struttura delle sue opere teatrali al punto che, come ha scritto Foster Hirsch, queste non necessitavano di essere riarrangiate per il cinema poiché quelle che si avvicinavano di più alla struttura originale, “al progetto visivo originale”, erano di solito le più riuscite (Hirsch 1973, cit. in Phillips 1980, p. 77); dall’altro, Williams comprese molto presto le potenzialità degli adattamenti cinematografici, e volle spesso contribuire alla trasposizione dei suoi lavori sullo schermo, nonostante il fatto che non sempre si occupasse egli stesso della sceneggiatura (Palmer e Bray 2009, p. 22)<sup>13</sup>. Cosa che accadde per *The Rose Tattoo*, in cui Williams mal sopportò il contributo di Hal Kanter, l’unico accreditato per l’adattamento mentre la regia fu affidata a Daniel Mann, con grande disappunto dell’autore, che aveva sperato di avere Elia Kazan<sup>14</sup>.

---

12 Una certa densità dell’ambientazione e una “trama cupa” sono state riconosciute come caratteristiche distintive di altri film tratti dalle opere di Williams, come *A Streetcar Named Desire*, *Baby Doll* e *The Fugitive Kind*.

13 È opportuno sottolineare che Williams non era un sostenitore della “fedeltà” al testo adattato poiché dichiarava che gli adattamenti “dovrebbero creare qualcosa di completamente nuovo in forma cinematografica” (Palmer e Bray 2009, p. 25). Tuttavia, spesso criticava il modo in cui le conclusioni dei suoi drammi venivano sostanzialmente alterate nelle versioni hollywoodiane.

14 Kazan fu il regista di molte delle sue opere teatrali a Broadway e del fortunato adattamento cinematografico di *A Streetcar Named Desire* (1951). Dopo *Streetcar* questi esercitò un’influenza ancora più diretta sulla costruzione delle opere di Williams. A prescindere dal rapporto complesso e conflittuale tra drammaturgo e regista, la loro intensa collaborazione creativa durò fino al 1960, stabilendo l’“American Style” negli anni Cinquanta, un idioma teatrale riconoscibile e influente (Murphy 1992, p. xi).

Il film fu inizialmente bocciato dagli ufficiali della Production Code Administration e dalla loro alleata non ufficiale nella censura cinematografica, la Catholic Legion of Decency, i quali decretarono che la storia fosse “intrisa di ‘lussuria e volgarità’ e confondesse la religione con la superstizione”. In seguito il produttore Hal Wallis convinse Williams a temperare le allusioni sessuali e a sottolineare come fosse il personaggio di Serafina, e non il cattolicesimo romano *tout court*, a essere incline alla superstizione<sup>15</sup>. Così il film di Mann finì col semplificare la complessità tragicomica dell’opera e della protagonista, addomesticandone la sfida ai valori morali dominanti. Pochi anni prima, Magnani era stata già oggetto di censura da parte della Legion of Decency per la sua interpretazione nel mediometraggio di Roberto Rossellini, *Il miracolo* (1948), che vinse il premio della critica cinematografica di New York ma fu boicottato dai cattolici americani. La Legion of Decency fece sospendere la licenza di un cinematografo che aveva proiettato il film. Il caso finì alla Corte Suprema che, nel maggio del 1952, con la storica sentenza “Burstyn – il distributore del film – vs. Wilson”, sancì che la messa al bando del film costituiva una “restrizione alla libertà di parola” e quindi violava il Primo Emendamento. L’episodio rappresentò com’è noto un punto di svolta nella storia della censura cinematografica statunitense, conferendo ai film successivi la protezione del Primo Emendamento.

Anche nel caso di *Rose Tattoo* la censura non riuscì ad annullare il potenziale sovvertimento dei valori dominanti, soprattutto per ciò che riguarda i ruoli di genere. Fuori dall’Italia, gli elementi della cultura italiana legati alla domesticità erano stati rielaborati e si erano cristallizzati nello stereotipo – basti pensare alla pervasività della cucina, della figura materna e della famiglia nelle rappresentazioni degli italiani/italoamericani nell’industria dell’intrattenimento statunitense, dal cinema muto in poi<sup>16</sup>. Nella versione cinematografica

15 A questo proposito, Casillo ha osservato che “il modo intuitivo con cui Williams coglie la versione italiana della cristianità [...] include una visione immanentista del divino, e [...] non vede alcuna opposizione essenziale tra corpo e anima” (Casillo 2011, pp. 573-74).

16 Cfr. L. Baldassar e D. Gabaccia, *Home, Family, and the Italian Nation in a Mobile World*, in Idd. (eds.), *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in a Mobile World*, Fordham University Press, New York, 2011 (citati in Muscio 2018, p. 12).

di *Rose Tattoo*, a dispetto della sua moderna emancipazione, la teenager Rosa non desidera altro che metter su famiglia con il fidanzatino Jack (questo è uno dei cambiamenti introdotti nel film: anche nell'opera teatrale Rosa insiste per trascorrere la notte in un hotel con Jack ma senza l'implicazione del matrimonio). Il personaggio appare quindi in ultima analisi plasmato dai dettami della cultura consumistica degli anni Cinquanta, testimone del richiamo alla domesticità delle donne statunitensi che si affiancava all'espansione produttiva dell'economia.

Il contrasto con la madre è evidente. Serafina, che si definisce “a married woman in business”, è identificata con il suo lavoro fin dall'inizio del film, quando, ancora prima di vedere lei, vediamo l'insegna SEWING che reclamizza l'attività del cucito vicino all'ingresso della sua casa (Fig. 1) e sarà inquadrata più volte nel corso del film. Serafina è infatti una produttrice di beni più che una consumatrice, e mantiene sé stessa e la figlia con la sua fiorente attività sartoriale (la stanza del soggiorno della loro abitazione, che funge anche da laboratorio, è ripetutamente invasa dalle clienti che reclamano i loro abiti). Il personaggio, che non vediamo mai cucinare, contraddice perciò l'immagine della donna italoamericana, che nel cinema hollywoodiano del secondo dopoguerra è rappresentata tipicamente come bisognosa e al contempo provocante (Ruberto 2017). Tra le attrici oggetto di questa stereotipizzazione Ruberto annovera Sophia Loren, Pier Angeli, Marisa Pavan e anche Anna Magnani, le quali avrebbero incarnato personaggi di immigrate poverissime e al contempo ipersessualizzate, facendo leva sui temi incongruenti della penuria causata dalla guerra, da un lato, e della popolarità di uno stile italiano glamour e di facile consumo dall'altro. Se è indubbio che l'esotizzazione di questi personaggi, quasi esclusivamente femminili, ha contribuito a creare l'immagine mediatica dominante degli italoamericani come bianchi poco assimilati (“etnici”), d'altra parte, i personaggi incarnati da Magnani a Hollywood eccedono questo stereotipo e prefigurano modelli identitari più complessi, tutt'altro che sottoposti a uno sguardo reificante e tutt'altro che riconducibili allo stereotipo della “bomba sexy” esotica e indigente (Ruberto 2017, pp. 67-68).

A partire dal tema del desiderio femminile, che è rappresentato in modo così innovativo ed eccessivo da offuscare l'impegno profuso dai filmmaker nell'aderire alle norme imposte dal codice (Palmer e Bray 2009, p. 121). L'inversione dei ruoli tra Rosa e Jack rispecchia il rapporto tra Serafina e Alvaro, il personaggio che diventa la con-

trofigura di Rosario grazie a un'impressionante somiglianza fisica con il marito defunto. Nonostante il "torso massicciamente scultoreo" e l'aspetto robusto, Alvaro scoppia in singhiozzi quando vede qualcuno piangere, mentre afferma "questo non è da uomo". Privo dell'acume e dell'abilità imprenditoriale di Serafina, questi non è finanziariamente autosufficiente e spera di incontrare "una signora anziana e assennata" dotata di "una casa ben arredata e una piccola attività redditizia di qualche tipo" alla quale "offrire amore e affetto, in un mondo freddo e solitario!".

In un'altra scena del film, un'implacabile Serafina intima al giovane marinaio Jack di inginocchiarsi davanti all'immagine della Vergine Maria per prometterle di rispettare l'innocenza della figlia, non prima di averlo fatto girare su stesso per ispezionarne la figura, e il suo sguardo smaliziato non manca di notare come i pantaloni della divisa siano troppo aderenti. A tale proposito, più suggestiva è la scena all'inizio del film in cui Rosario, a letto, semi-addormentato, appare in primo piano, nudo dalla vita in su e avvolto da un'ombra che ne cela il volto (Fig. 2). Il suo corpo è a disposizione delle mani e dello sguardo di Serafina in una scena che rende palpabile la forza del desiderio di lei. Il cinema hollywoodiano non aveva mai prodotto nulla di simile, e una tale rappresentazione del desiderio femminile e di un corpo maschile completamente oggettivato rimangono rare anche nell'era successiva al Production Code. Anche se la mera inversione dei termini nell'opposizione tra maschile/attivo e femminile/passivo ribadisce di fatto il regime dominante del desiderio, ovvero non ne sovverte la logica, appare degno di nota che, a metà degli anni Cinquanta, questo film (come altri lungometraggi tratti da Williams) riesca a dispiegare modelli di soggettività femminile contro-egemonica e ad attivare "processi di visione" trasgressivi in cui, insieme allo sguardo della spettatrice, si costruisce un nuovo linguaggio del desiderio (Mulvey 2009, p. 230).

Benché le possibilità liberatorie immaginate nel film rimangano solo accennate nel finale ambivalente, sembra di poter affermare che nella poetica di Williams il ruolo di Magnani, persona e personaggio, sia stato straordinariamente moderno e anticipatore. A questa rappresentazione "eccessiva", che scardina la diade "santa/prostituta", ovvero le categorie attraverso cui i personaggi femminili italoamericani sono stati spesso letti dalla critica, ha contribuito il personaggio





Fig. 1



Fig. 2

Magnani, l'“impetuosa ‘virago’” che, fuori dallo schermo, era una madre single che si batteva per il riconoscimento del proprio lavoro, ed era tra le attrici più impegnate nella lotta contro i tabù e i pregiudizi che i circuiti commerciali del cinema e della cultura imponevano ai corpi delle donne. Dopo la consacrazione dell'Oscar, divenuta “la più grande attrice del mondo” (“Time”, 19 dicembre 1955), Magnani riceve il primo telegramma da Williams, che nel congratularsi le scrive: “La verità è che ieri sera è stato il tuo trionfo. Io lo sapevo bene, eppure ho dovuto faticare a convincerti. Nessuna tranne te sarebbe stata capace di impersonare Serafina così come l'ho vista, perché Serafina sei tu. Non so se riuscirò mai a smettere di scrivere personaggi per te, anche se tu li rifiuti” (in Hochkofler 2013, p. 11).

Con la sua sfida agli standard del Production Code e della Legion of Decency, *The Rose Tattoo* illustra il processo dialettico attraverso cui il Codice e gli adattamenti di Williams per il grande schermo si sono dovuti conformare l'uno all'altro; un processo che ha portato progressivamente all'indebolimento del Codice e alla sua definitiva dismissione nel 1968 (Palmer e Bray 2009, p. XIII). In questo processo sembra opportuno riconoscere il ruolo di Anna Magnani, l'attrice che aveva interpretato *Il miracolo* di Rossellini – la stessa per la quale Williams, forse, davvero non smise mai di scrivere.

### *Riferimenti bibliografici*

Bak, J. S.

2016 *Foreword*, in A. Clericuzio, *Tennessee Williams & Italy: A Transcultural Perspective*, Palgrave Macmillan, pp. v-vii.

Carnicé Mur, M.

2021 *Divismo, maturità e politica sessuale negli Hollywood film di Anna Magnani*, in “Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia”, vol. v, n. 10, pp. 33-47.

Carnicé Mur, M.

2019 *Diventare sguardo. Intimità e desiderio di onniscienza nel diario di Anna Magnani a New York*, in “Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità”, n. 14, pp. 93-97.

Casillo, R.

2011 *The Representation of Italian Americans in American Cinema: From the Silent Film to The Godfather*, in R. Casillo, J. P. Russo (eds.), *The Italian in Modernity*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 493-639.

Clericuzio, A.

2016 *Tennessee Williams & Italy: A Transcultural Perspective*, Palgrave Macmillan, London.

Gassner, J.

1960 *Theatre at the Crossroads: Plays and Playwrights of the Mid-Century American Stage*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

Hirsch, F.

1973 *Tennessee Williams*, in “Cinema”, n. 8, pp. 2-8.

Hochkofler, M.

2013 *Anna Magnani. La biografia*, con la collaborazione di L. Magnani, Bompiani, Milano.

Lahr, J.

2014 *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh*, Bloomsbury, London.

Mitchell, T.

1989 *The Construction and Reception of Anna Magnani in Italy and the English-Speaking World, 1945-1988*, in “Film Criticism”, vol. 14, n. 1, pp. 2-21.

Mulvey, L.

2009 *Visual and Other Pleasures*, 2<sup>nd</sup> edition, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Murphy, B.

1992 *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre*, Cambridge University Press, New York.

Muscio, G.

2014 *A Transcultural Perspective on the Casting of The Rose Tattoo*, in “RSA Journal”, n. 25, pp. 11-34.

- 2018 *Napoli/New York/Hollywood: Film Between Italy and the United States*, Fordham University Press, New York.
- O’Rawe, C.  
2011 *Volcano*, in L. Bayman (ed.), *Directory of World Cinema: Italy*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 104–107.
- Palmer, R. B., Bray, W. R.  
2009 *Hollywood’s Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, University of Texas, Austin.
- Parker, B.  
2003 *The Rose Tattoo as Comedy of the Grotesque*, in “The Tennessee Williams Annual Review”, n. 6, <<https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=52>> (ultima consultazione 31/5/2023).
- Phillips, G. D.  
1980 *The Films of Tennessee Williams*, Associated University Presses, London-Toronto-East Brunswick.
- Ruberto, L.E.  
2017 “*Hot-Blooded Eye-talian*” *Women: The Lascivious and Desperate Post-World War II Italian Immigrant in U.S. Cinema*, in L. E. Ruberto, J. Sciorra (eds.), *New Italian Migrations to the United States. Vol. 2: Art and Culture since 1945*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield, pp. 65-92.
- Tynan, K.  
1961 *Curtain: Selections from the Drama Criticism and Related Writings*, Atheneum, New York.
- Vellucci, S.  
2012 *Staging the Adolescent Girl’s Desire: The Rose Tattoo and Baby Doll*, in A. Clericuzio (ed.), *One Hundred Years of Desire: Tennessee Williams 1911-2011*, Guerra Edizioni, Perugia, pp. 105-116.
- Williams, T.  
1955 *Anna Magnani: Tigress of the Tiber*, New York Herald Tribune, December 11.  
2006 *Memoirs*, New Directions, New York (kindle edition).  
2010 *The Rose Tattoo*, New Directions, New York.
- Yacowar, M.  
1977 *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar Publishing, New York.