



L'oggetto perfetto:
la circolazione di oggetti nello
*Zoo di vetro e Un tram che si chiama desiderio*¹

Adereços adequados:
objetos em circulação em
The glass menagerie e A streetcar named Desire

Alessandro Clericuzio²

DOI: 10.5281/zenodo.14030646

Abstract

Partendo dalla recente critica che teorizza il ruolo degli oggetti teatrali (*props*), questo articolo analizza la funzione che essi acquisiscono nei drammi di Tennessee Williams *Lo zoo di vetro* e *Un tram che si chiama desiderio*. Riconsiderare queste opere attraverso il ruolo di oggetti quali abiti, bagagli, lettere e bottiglie permette una comprensione più profonda delle tematiche di cui è innervata l'economia significativa dei due drammi. Un'analisi diacronica e sincronica di oggetti significativi e ricorrenti in queste opere mostra come alcuni di essi circolino in un panorama culturale in cui il genere e la sessualità dominano il discorso drammatico dell'epoca. Il teatro di Williams risulta quindi evidenziare un processo riduttivo di oggettificazione che sminuisce e denigra gli esseri umani in generale e le donne in particolare. Attraverso una sottile denuncia del mondo materialista e consumista dell'America degli anni Quaranta, questi drammi attribuiscono agli oggetti il potere di mettere in evidenza le disuguaglianze di genere, nonché le politiche sessuali egemoniche.

Keywords: Bagagli; Abiti; Genere; Erotismo; Consumismo; Memoria.

Resumo

Este artigo, fundamentado em recentes estudos teatrais que teorizam sobre o papel dos adereços de cena, analisa a função que esses objetos desempenham nas peças *The glass menagerie* e *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams. Ao reexaminar essas obras através da representação de elementos como roupas, bagagens, cartas e garrafas, é possível obter uma compreensão mais aprofundada das questões significativas inseridas na dinâmica simbólica das duas peças. Uma visão diacrônica e sincrônica dos adereços significativos e recorrentes presentes nessas peças demonstra como certos objetos circulam em uma paisagem cultural onde gênero e sexualidade dominam o discurso dramático da época. O teatro de Williams, portanto, revela uma preocupação com uma noção redutiva de objetificação que diminui e menospreza os seres humanos em geral, e as mulheres em particular. Ao lançar uma crítica sutil à sociedade materialista e consumista dos Estados Unidos na década de 1940, essas peças conferem aos adereços o poder de evidenciar desigualdades de gênero e políticas sexuais hegemônicas.

Palavras-chave: Bagagem; Roupas; Gênero; Erotismo; Consumismo; Memória.

¹ Testo originariamente pubblicato in inglese su questa rivista (v. 7, n. 2, 2023), con il titolo "Proper props: circulating objects in *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*". Disponibile su: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2557>. Accesso effettuato il: 12 settembre 2024.

² Alessandro Clericuzio insegna Lingua e Letteratura Angloamericana presso l'Università degli Studi di Perugia. Ha pubblicato saggi e volumi sul teatro del Novecento, sulla Beat Generation, sulla Letteratura del Sud degli Stati Uniti e nel campo di Film e Media Studies. E-mail: alessandro.clericuzio@unipg.it.

Introduzione

L'originalità drammaturgica di Tennessee Williams è stata spesso identificata con le paradigmatiche lotte tra voce e silenzio e tra repressione e declamazione in quanto molti dei personaggi nell'arco della sua carriera sono inequivocabilmente logorroici o, al contrario, timidi e silenziosi. Questi personaggi non sono però gli unici mezzi che l'autore usa per convogliare o camuffare messaggi. Gli oggetti scenici hanno un potere comunicativo che può negare, confermare o rivaleggiare con il dialogo in un flusso di informazioni a volte sottostimato. I *theatre props*, nella loro fluida condizione di simboli, lessemi, elementi semiotici o significanti materiali, e in quanto tali, in grado di convogliare messaggi, hanno solo recentemente ricevuto attenzione dalla critica teatrale e drammatica. Storicizzare il ruolo e l'uso degli oggetti scenici attraverso i secoli è stato l'obiettivo dei critici che hanno operato in questo campo.

The stage life of props di Andrew Sofer, uno dei primi lavori sistematici nel settore, ha studiato la capacità degli oggetti teatrali di assumere vita propria durante la performance. Distinguendo tra analisi della produzione (le possibilità offerte dal testo) e analisi della messinscena (l'effettiva performance di uno specifico allestimento), arriva a suggerire una definizione universale dell'oggetto scenico. Egli identifica il *prop* come “un oggetto discreto, materiale e inanimato che sia visibilmente manipolato da un attore durante la performance” (Sofer, 2003, p. 11), descrizione condivisa come presupposto di questo articolo.

In seguito alla diffusione dello studio degli oggetti scenici, il teatro di Shakespeare ha ricevuto una notevole attenzione in quanto ha permesso ad alcuni oggetti, quali il teschio e il fazzoletto, per nominare i più noti, di diventare metonimie transnazionali dei drammi con cui sono identificati. Insieme al suo teatro, anche il dramma rinascimentale, produzione artistica che non poteva far affidamento sulle attuali tecniche illusionistiche, ha sollecitato lo studio del ruolo degli oggetti scenici. *Staged properties in Early Modern English drama*, di Jonathan Harris e Neil Korda è una raccolta di saggi che, concentrandosi su svariati casi studio di specifici drammi dell'epoca, sfatano il mito del palcoscenico elisabettiano spoglio. “Gli oggetti sul palcoscenico rinascimentale,” sostengono, “avevano

spesso lo scopo non semplicemente di attrarre, bensì di sopraffare lo sguardo per mezzo del loro visibile alto costo, del movimento e della capacità di sorprendere” (Harris; Korda, 2006, p. 4). Il loro studio rintraccia, inoltre, le radici della letteratura critica del 21° secolo sui *props* nell’interesse nei confronti della cultura materiale che si è sviluppato dopo gli anni Ottanta del Novecento (Harris; Korda, 2006, p. 15-16).

Lo studio di Sophie Duncan *Shakespeare’s props. Memory and cognition*, come promette il titolo, propone un approccio cognitivo all’uso che il Bardo fece dei *props*. Nel volume volge la propria attenzione all’assurdità dell’oblio cui sono stati condannati la maggior parte degli oggetti scenici sia nell’analisi testuale, sia nella loro vita fisica (ovvero il deposito materiale), mentre “una manciata di oggetti iconici – armi, teschi, fazzoletti e parti del corpo – sono diventate la visualizzazione stenografata dei relativi drammi e chiave per la loro diffusione iconografica” (Duncan, 2019, p. 23). Sulla base delle intersezioni del 21° secolo tra le neuroscienze, la letteratura e il genere teatrale in particolare, Duncan suggerisce che gli oggetti scenici debbano essere letti non tanto come sostituti del corpo dei personaggi, quanto come estensioni volatili della loro mente. Tali oggetti “non vengono assimilati nella mente ma provocano attività cognitiva e diventano luoghi effettivi di tale attività” (Duncan, 2019, p. 24). In altre parole, “la loro condizione di menti portatili e removibili li porta dall’essere oggetti usati cognitivamente a soggetti in grado di estendere attività cognitive” (Duncan, 2019, p. 28).

L’ampio studio di Eleanor Margolies *Props* è un recente esempio che unisce approcci teorici e pratici agli oggetti materiali e testuali. Il suo studio spazia dall’Antica Grecia all’America del 20° secolo dove l’oggetto, attraverso le teorie di Stanislavski adottate da Lee Strasberg nel Metodo, paradossalmente tendeva a scomparire. Sebbene avesse enorme importanza per “provocare emozioni”, nei noti esercizi sensoriali di recitazione, l’oggetto poteva essere semplicemente immaginato nella pratica attoriale, perdendo così la sua presenza fisica (Margolies, 2016, p. 33-35).

La reificazione della memoria

Elaborando gli studi fin qui menzionati, questo articolo intende identificare e analizzare alcuni tra i più significativi oggetti scenici nei primi due successi globali di Tennessee Williams e la loro circolazione sincronica e diacronica sui palcoscenici

americani. È esattamente all'epoca in cui il Metodo veniva insegnato a New York e applicato alla drammaturgia da Elia Kazan del Group Theatre, che Williams optò per la sparizione di posate e cibo nel suo dramma del 1945 *Lo zoo di vetro*. Sebbene altri oggetti siano presenti ed essenziali nella *pièce*, tra cui la collezione di vetro del titolo, il telefono, la macchina per scrivere, il grammofono e il ritratto del padre, in termini di *props*, l'autore operò una fusione tra realismo ed evocazione poetica. Coerentemente con la sua idea di un nuovo linguaggio drammatico, specificò che nella scena della cena in apertura del dramma, “[t]utto è indicato con gesti, senza cibo o utensili” (Williams, 1963, p. 71).³

Il suo famoso manifesto in forma di note per la regia elaborava la lezione che l'espressionismo aveva lasciato ai drammaturghi nordamericani, fondendone l'eredità culturale col proprio desiderio di realismo poetico. Il risultato fu una “estetica fondamentalmente realistica sovvertita da suggestioni di una coscienza mediatrice, [...] meglio descritta come ‘realismo soggettivo’” (Murphy, 1992, p. 10), in cui i gesti e gli oggetti (assenti) avrebbero aiutato a sfumare i confini tra il reale e l'immaginario. Le dichiarazioni che precedono il dramma nell'edizione stampata sono estremamente significative in relazione alla presente ricerca sugli oggetti scenici, specialmente laddove Williams scrive che:

Quando un drammaturgo si esprime con tecniche non convenzionali, non vuol dire [...] che egli cerchi di sfuggire alla sua responsabilità di affrontare la realtà o di interpretare l'esperienza, ma anzi che egli [...] tenta di trovare un'aderenza più intima, un'espressione più penetrante e vivida delle cose come sono. Il dramma realistico veristico o naturalistico che dir si voglia, col suo frigorifero vero e i suoi autentici cubetti di ghiaccio [...] corrisponde alla pittura accademica di paesaggio e ha lo stesso valore di una riproduzione fotografica (Williams, 1963, p. 65).

Nonostante il suo ingenuo rifiuto delle potenzialità dell'arte fotografica, qui Williams sta affermando qualcosa di rivelatorio sulla propria idea di un linguaggio teatrale in cui “la realtà è una cosa organica che la fantasia poetica può rappresentare o suggerire, nella sua essenza, solo attraverso una metamorfosi” (Williams, 1963, p. 65). *Lo zoo di vetro* è un dramma della memoria e, come tale, si presta a una significativa analisi del valore degli oggetti scenici. La stretta connessione tra oggetti scenici e memoria si è rivelata essenziale nella lettura che Sophie Duncan ha fatto dei *props* di Shakespeare, come per esempio nella sua osservazione che “Ofelia e Amleto cercano entrambi il modo per

³ Tennessee Williams, *Lo zoo di vetro*, in *Teatro*, traduzione di Gerardo Guerrieri, Torino, Einaudi, 1963. Le successive citazioni dallo *Zoo di vetro* e da *Un tram che si chiama desiderio* sono tratte da questa edizione.

reificare la memoria attraverso oggetti fisici” (Duncan, 2019, p. 37).⁴ In questo modo *Lo zoo di vetro* nella sua interezza può essere considerato una reificazione della memoria di Tom.

Laddove la memoria è un’arma in quel di Elsinore, nel Sud degli Stati Uniti è un fardello, che si tratti della St. Louis dello *Zoo di vetro* o la New Orleans di *Un tram che si chiama desiderio*. Questa è una delle caratteristiche più evidenti del teatro di Williams, sia per quanto riguarda i personaggi che per quanto riguarda la società in generale. Per potersi liberare dalla gabbia della sua vita familiare tristemente convenzionale, Tom ha bisogno di sbarazzarsi dei propri ricordi e riversarli sul pubblico sottoforma della narrazione/messinscena del dramma. L’atto di riversarli è più facile se il fardello è più leggero, il che spiega l’omissione di cibo e posate nei primi momenti della rimembranza. Il peso è associato alla memoria anche per Laura, che nella seconda scena solleva il “pesante” annuario che contiene il suo passato.

Dal canto suo, Tom non maneggia molti oggetti nel corso del dramma. Ha un gran da fare con i propri vestiti (universalmente considerati *props* dalla critica): le scarpe, il cappotto, la sciarpa. Nella scena tre, mentre ha un braccio incastrato nella manica del cappotto, per un attimo resta “bloccato” dal pesante abito.⁵ All’inizio della scena successiva, mentre tenta di entrare nell’appartamento, fa cadere la chiave, stabilendo una disconnessione con un oggetto che non solo simbolizza l’accesso, ma contiene effettivamente un codice memorizzato a quello scopo. Non c’è da sorprendersi se la chiave addirittura la dimentica, nel momento in cui torna a casa con Jim. Il suo desiderio di non entrare in quello spazio soffocante è oggettificato dalla chiave di casa caduta o dimenticata.

Mentre Jim è “alquanto goffo con gli oggetti”⁶ e Tom lamenta che non ha “una cosa, una cosa sola – [...] qua dentro, che io possa dire ‘è mia!’” (Williams, 1963, p. 81), Laura e Amanda usano gli oggetti per i propri scopi, che si tratti del telefono o degli animaletti di vetro. Alla fine della scena cinque, Amanda tiene in mano una spazzola con cui intende aggiustare la pettinatura di Tom (la didascalia, non tradotta nell’edizione italiana, indica che lei “aggrede” i capelli del figlio) e Laura “appare con uno strofinaccio” (Williams,

⁴ In particolare, scatole e libri, e per estensione camere e armadi, in quanto “contenitori”, sono considerati da Duncan come archivi che replicano il cervello, dotati di un potere rivelatorio.

⁵ La traduzione italiana pubblicata nel 1963 non è letterale. L’originale “he is pinioned by the bulky garment” diventa “il braccio gli rimane impigliato nella manica” (Williams, 1963, p. 83). Nei casi in cui la traduzione italiana pubblicata non rispetti perfettamente le citazioni in originale, si opterà per una traduzione di chi scrive.

⁶ L’originale “I’m pretty clumsy with things” viene tradotto con “Non ho le mani delicate” (Williams, 1963, p. 117).

1963, p. 97). Il loro atto di maneggiare gli oggetti domestici rappresenta la vita domestica che entrambe desiderano e dalla quale Tom sta fuggendo. Un ennesimo oggetto visibile che virtualmente aiuterà Tom nella sua fuga è il quotidiano che ha in mano mentre è seduto sul divano nella stessa scena. Con il titolo a tutta pagina “Franco trionfa” (Williams, 1963, p. 91), ha il solo scopo di proiettarlo in un altrove lontano dal suo ambiente.

Negli oggetti scenici, quindi, si rispecchia un evidente *gender gap* che separa desideri e stili di vita di uomini e donne. Nell’appartamento dei Wingfield Tom maneggia sigarette e spezzoni di biglietti del cinema, mentre Amanda ripetutamente entra in scena portando in mano del cibo, una zuppiera “colla torta” (Williams, 1963, p. 72), “una caraffa piena di macedonia di frutta e un piatto di dolci” (Williams, 1963, p. 122). “Non sono mica di vetro” (Williams, 1963, p. 118) dichiara invece Jim riferendosi a sé stesso, mentre Laura viene costantemente paragonata al vetro, sia in termini di fragilità, sia in termini di luce religiosa. Il vetro oggettivizza chiaramente la disuguaglianza di genere. È il materiale che Tom frantuma al termine del dramma quando lancia a terra il proprio bicchiere di limonata. È una azione che prefigura la scena in cui Stanley rompe piatti e bicchieri al compleanno di Blanche nel *Tram* con una intenzione ancor più evidente di colpire il simbolico femminile collegato a tali oggetti.

Riconsiderare *Lo zoo di vetro* attraverso gli oggetti scenici permette di evidenziare come il dramma sia interessato a denunciare l’oggettificazione dei sentimenti, dei corpi e delle identità. Le questioni di identità sono evidenti in tutto il dramma, in quanto i personaggi lottano per essere qualcosa di diverso da ciò che sono, o non riescono a soddisfare le aspettative, o sono presentanti come ideali incorporei. Amanda si considera la sorella di Laura e Laura stessa non riesce a conformarsi allo stereotipo della Southern Belle. Tom indossa l’uniforme da marinaio per essere coerente con l’idea che ha di sé e Jim viene presentato come un “archetipo dell’inconscio collettivo”.⁷

Gli oggetti hanno caratteristiche antropomorfe o zoomorfe e i corpi sono facilmente oggettificati. Laura si appoggia e “abbraccia il bracciolo del divano” (Williams, 1963, p. 121) e siede accanto alla zampa di un tavolino, per non parlare delle figurine di vetro. La rottura dell’unicorno è un chiaro segno della trasformazione di Laura da oggetto “rigido” a essere umano unico, come la assicura Jim, mentre gli altri “sono migliaia di migliaia di

⁷ “Some archetype of the universal unconscious”, nella traduzione italiana è reso come “un simbolo dell’universale ignoto” (Williams, 1963, p. 80).

migliaia. Lei è una!" (Williams, 1963, p. 120). In un tono completamente diverso, Jim viene presentato da Tom come un uomo con "l'aspetto lavato e lustro delle porcellane bianche" (Williams, 1963, p. 99). In un teatro con forti sottintesi omosociali, gli uomini sono oggettificati come desiderabili, le donne come vittime o come totalmente disprezzabili.

Portare il fardello

Non era la prima volta, all'apertura del sipario sull'appartamento dei Wingfield, che lo spettatore medio americano vedeva i personaggi interagire con oggetti immaginari. A parte le compagnie teatrali sperimentali che si rivolgevano a un pubblico più ristretto, una produzione a Broadway aveva stupito il pubblico con *Piccola città* di Thornton Wilder nel 1938. I personaggi aprivano finestre immaginarie, portavano invisibili bottiglie di latte (ma se ne sentiva il rumore), un dottore faticava con la sua pesante - ma assente - borsa nera.

Borse, pacchi, valigie, bauli, bagagli: sono poche le differenze tra questi termini, che si riferiscono tutti a qualcosa che portiamo con noi quando ci spostiamo da un luogo a un altro. Denotano immediatamente movimento, che si tratti di esilio, spostamento volontario o forzato, piacere, vacanza, lavoro. Le borse sono spesso usate come oggetti scenici evocativi: se restano chiuse, fermate con lucchetto o con cerniera, nascondono o proteggono un segreto. Se vengono aperte, permettono una visione della vita privata e personale del proprietario. Possono essere assurde, come una delle valigie che trascina Lucky in *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, che lo spettatore è portato a credere piena di oggetti utili, mentre poi si rivela essere piena solo di sabbia. Ne *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde (riportato in scena a Broadway in un'edizione di successo nel 1947, l'anno del *Tram* di Williams), una borsa rivela come accettabile per Lady Bracknell l'origine sociale del protagonista Jack Worthing, attribuendo così in modo diretto a un oggetto scenico questioni di classe, nonché il potere di creare e risolvere il conflitto drammatico.

Preannunciato dalla valigia con la quale appare in apertura del dramma, il baule di Blanche in *Un tram che si chiama desiderio* è in piena vista e partecipa all'azione drammatica come nessun altro oggetto nel teatro di Williams. Il baule è "bagaglio, arredo e personaggio al tempo stesso, presenza pesante e voluminosa che rispecchia la fragile e

tuttavia ferrea fisicità” di Blanche (Harlan, 2018, p. 24). In realtà, è anche il deposito che contiene sogni, ricordi, documenti. È la dimora dei DuBois, Belle Reve, oggettificata sul palcoscenico.

Una lettura femminista ha suggerito che Blanche e Stanley combatterebbero per sopraffarsi l’un l’altra in un tentativo di acquisire autorità, di stabilire la verità, dunque la Storia. L’autrice ha segnalato come il baule sostituisca Blanche nella seconda scena, mentre lei sta facendo un bagno ed è quindi assente, tranne che come voce cantante.

Curiosamente, il baule si difende anche dagli attacchi di Stanley, riuscendoci come vi riesce Blanche quando arriva in scena, principalmente perché esso contiene più di quanto Stanley possa comprendere e resiste ai suoi tentativi di riduzione. Blanche dichiara, ‘tutto ciò che ho è in quel baule’, e, almeno per un po’, sia la proprietaria, sia l’oggetto riescono a raccontare la propria storia (Vlasopoulos, 1986, p. 155).

Il combattimento non termina lì, e Stanley finirà col devastare Blanche come ha fatto col baule. In questa scena, egli si trasforma nell’ufficiale di dogana che valuta i bagagli della cognata alla frontiera tra passato e presente, tra fantasie e realtà, tra l’ipotesi di immoralità e standard egemonici di vita familiare. In quel cervello “da bambinone”, (Williams, 1963, p. 149), come dice Blanche, potrebbe anche esserci un accenno all’oggettificazione misogina che la lingua inglese a lungo ha inscritto nel termine “baggage”, poiché poteva essere usato per identificare “una donna riprovevole e priva di valore, spesso identificata con uno stile di vita immorale [...]. Indicava anche una donna sciocca, sfacciata, maliziosa, o impertinente” (Harlan, 2018, p. 47).⁸

Secondo le teorie di Marvin Carlson (2001), il teatro è una “macchina della memoria”, in cui gli spettatori tendono a percepire eventi scenici come la ripetizione di qualcosa di già visto, come deposito di memoria culturale, come riciclo di sensazioni passate in configurazioni immaginarie. Gli oggetti materiali con cui interagiscono i personaggi ricordano al pubblico non solo gli oggetti reali della vita quotidiana, ma anche altri simili oggetti scenici in produzioni precedenti o contemporanee. Per questo motivo il bagaglio di Blanche merita uno sguardo più ravvicinato in prospettiva sincronica e diacronica.

Considerando la situazione di esilio, ipotetica povertà e “dipendenza” di Blanche, la sua valigia portata a mano richiamava immediatamente i poveri migranti della crisi del

⁸ L’epiteto *baggage* fu usato per definire un’altra famosa Dama del Sud: “Rossella è una donnetta svelta e incostante” è la traduzione scelta all’epoca in Italia (Mitchell, 1936, p. 864).

'29, le vittime depauperate della grande Depressione. Da precedenti palcoscenici di Broadway, tuttavia, la memoria degli spettatori poteva ripescare figure più simili alla sua. Donne "con un passato" e con una condotta immorale erano apparse in due tra i più popolari drammi americani degli anni Venti, *Anna Christie* di Eugene O'Neill e *Pioggia*, adattamento per il teatro del racconto di Somerset Maugham ad opera di Clemence Randolph e John Colton. Entrambi i personaggi viaggiavano con bagagli che indicavano chiaramente la perdita di una dimora, un senso di fuga e di precarietà.

Per Anna, "c'è una valigia al centro del pavimento" in apertura del quarto atto (O'Neill, 1998, p. 48), segnando il momento in cui abbandonerà la prostituzione in favore del matrimonio. Quella valigia è un ricordo visibile del suo passato turbolento, così come il passato di Sadie Thompson viaggia con lei dalle Hawai'i ai Mari del Sud in *Pioggia*. La storia di questa donna, che apparentemente è fuggita da un *raid* della polizia nel quartiere a luci rosse di Honolulu, andò in scena ininterrottamente per oltre due anni a Broadway (Wainscott, 2004, p. 137). Obbligata a stare in quarantena nell'isola di Samoa a causa di una epidemia di colera, alloggia nell'unica locanda disponibile, dove un missionario intraprende contro di lei una guerra moralista. La donna è circondata da giovani soldati "che portano i bagagli di Sadie - una moltitudine malassortita di oggetti frettolosamente assemblati in scialli e grandi foulard. C'è una valigia molto vecchia e rovinata" (Colton; Randolph, 1948, p. 20). Siccome l'eroina del dramma è molto più seducente e smalzata del personaggio del racconto di Maugham, la valigia vecchia e rovinata è non solo il contenitore del suo passato, ma anche un doppio della Sadie originale.

I teatri americani, nelle prime decadi del ventesimo secolo, avevano visto anche svariate produzioni dei drammi di Čechov, nei quali il personale di servizio si aggira spesso sul palcoscenico trasportando bagagli. Uno degli autori preferiti di Williams,⁹ Čechov nel suo teatro usa valigie che richiamano il baule di Blanche. Questa non è una coincidenza, né una caratteristica che abbia a che fare con le donne "peccaminose". La convergenza tra il bagaglio di Blanche e le numerose valigie trascinate da una parte o dall'altra nel *Gabbiano*, in *Zio Vanja* e nel *Giardino dei ciliegi* va rintracciata nel senso di perdita e di spaesamento dovuti alla decadenza dei vecchi mondi cui il Sud di Williams e la Russia di Čechov stavano assistendo e che stavano rimpiangendo. L'atmosfera di

⁹ "Quell'estate [1934] mi innamorai delle opere di Anton Čechov [...]. *Il gabbiano* è tuttora, penso, il più grande dramma moderno" (Williams, 1975, p. 51). La critica è ripetutamente intervenuta su questa affinità: cfr. Bigsby (1997) e Debusscher (1997).

disillusione del *Gabbiano*, il senso di relazioni malassortite di *Zio Vanja*, e il disfacimento della vecchia aristocrazia nel *Giardino dei ciliegi* contribuiscono tutti a creare una sensazione di spostamento, che denota uno spazio di temporaneità, insicurezza e disagio oggettificati dalle valigie e dai bauli.

Considerato solitamente testo gemellare del *Tram*, *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller fu presentato per la prima volta a Broadway due anni dopo il capolavoro di Williams. I due drammi sono spesso accoppiati come il trionfo del teatro americano di metà Novecento che finalmente trova la propria voce e riesce a imporla sui palcoscenici mondiali. Vengono anche letti come le due *pièce* in grado di denunciare i falsi miti della propria cultura: la *Southern belle* e il *self-made man*. I protagonisti principali dei due drammi condividono dinamiche relative alla mobilità in quanto sono entrambi esiliati dai loro ambienti protettivi, Belle Reve per Blanche e l'abituale tragitto da commesso viaggiatore per Willy. Alla fine degli anni Quaranta, "era come se l'individuo fosse in un vuoto temporale, una sensazione colta dall'uomo in bilico di Saul Bellow per quanto riguarda il romanzo, e per quanto riguarda il teatro da Willy Loman di Miller e da Blanche DuBois di Williams" (Bigsby, 1992, p. 75).

Poche condizioni umane sono così direttamente identificabili con il vuoto temporale quanto la condizione dell'essere in viaggio, che si tratti di un trasferimento sociale, di esilio, allontanamento o finanche di uno spostamento per piacere, poiché l'origine del termine "vacanza" sta nel verbo latino *vacare*, ovvero "essere vuoto". L'abbondanza di bagagli di varie forme e tipologie in *Morte di un commesso viaggiatore* è ulteriore conferma della sua vicinanza con il *Tram*. Willy, che dichiara "io mi sento - ancora come temporaneo" (Miller, 1961, p. 40), appare in scena per la prima volta con due ampie borse di campioni, orgoglio e fardello al tempo stesso. Queste sono molto diverse dalla ventiquattore di Bernard (Miller, 1961, p. 70), sintomo del successo del giovane, il quale può viaggiare per piacere, mentre Willy non può viaggiare più nemmeno per lavoro. Il personaggio di maggior successo nel dramma sconfina nel mito: Ben, il fratello di Willy, è il simbolo perfetto del successo e della sicurezza di sé, sempre in movimento, con una immagine che parla di "luoghi distanti", l'Alasca, l'Africa, o semplicemente gli Stati Uniti del Sogno Americano. Non manca mai di apparire con valigia e ombrello (Miller, 1961, p. 34, 66), sorta di uniforme dell'uomo d'affari, segno che è o che sta andando "altrove", non nell'ambiente soffocante in cui si sente intrappolato Willy, e segno, al contempo, che ha

“qualcosa” da portare.

C'è un momento in cui l'apparizione di Ben sembrerebbe suscitare un senso di ottimismo, tanto che il figlio di Willy, Biff entra in scena con una valigia che indica una mobilità socialmente verticale (Miller, 1961, p. 67), ma quel movimento viene subito interrotto. Lo stesso *prop* riapparirà quando il giovane si reca a Boston e scopre che il padre Willy ha un'amante. Le didascalie allertano ben tre volte sulla presenza della valigia di Biff: per tre volte i personaggi interagiscono con l'oggetto (Miller, 1961, p. 92, 94, 95), che in modo molto evidente rimanda alla rovina della famiglia Loman. È un bagaglio che parla di allontanamento, tradimento, abbandono e disillusione.

L'abito fa la donna

Una così vasta varietà di panorami semantici relativi ai bagagli nei teatri americani dei primi decenni del 20° secolo drammatizza gli investimenti collettivi dell'epoca in termini di borse e valigie. Quando le borse vengono aperte, però, il loro contenuto diventa il fulcro dell'attenzione e nel caso di Blanche ciò che viene tirato fuori dal baule ha, a sua volta, un alto valore simbolico e al tempo stesso significativa potenzialità drammatica: vestiti, carte e gioielli.¹⁰

Questi ultimi segnalano la duplicità della classe sociale (Blanche, creduta ricca, contro l'impoverita Stella, sposata a un operaio proletario), inserendo la lotta di Stanley con Blanche in un'economia di risentimento personale di stampo classista da parte dell'uomo e di finzione teatrale per l'eroina. Mentre egli è convinto che i gioielli rivelino la frode che la cognata avrebbe perpetrato nei confronti di lui e di sua moglie, Stella svela immediatamente che sono privi di valore. Presto dimenticati da Stanley e mai fatti valutare come aveva intimato, i gioielli di strass riappaiono quando Blanche li indossa al termine del dramma, definendola chiaramente come priva di valore. Precedentemente impegnatosi a stimare le ricchezze, Stanley non esita a sminuire e denigrare la sua antagonista che indossa una tiara e ciabatte argentate con brillantini: “Guardati un po' lì in quel costume malandato da carnevale, affittato da qualche robivecchio, e con la corona in testa come i pazzi!” (Williams, 1963, p. 202). Stanley si dimostra più interessato alla veloce

¹⁰ Al contrario, quando i contenitori restano chiusi, possono indicare un senso di intrappolamento, come nel caso dei bagagli di Byron che consistono principalmente di uccelli ingabbiati in *Camino Real* di Tennessee Williams (Ghasemi, 2011, p. 215).

svalutazione delle pietre e della loro proprietaria che non a un'effettiva stima di ciò che egli potrebbe aver perso.

Insieme a ciò che Stanley all'inizio ritiene siano "i gioielli della corona" (Williams, 1963, p. 146) dal baule esce una grande quantità di abiti. Williams fa un uso abbondante di abiti in questo dramma che ruota intorno a seduzione, amore, sesso, desiderio e corpi. Gli uomini si presentano o in abiti da lavoro (che per Stanley devono comunque risultare sexy),¹¹ o in abiti informali dai colori sgargianti o in tenuta sportiva. Blanche e Stella si vestono o si svestono spesso in piena vista o solo parzialmente schermate. Sfumature di raso o seta rossa, scarlatta, verde e blu sono conferma dell'attenzione che viene richiesta al pubblico nei confronti dell'aspetto esteriore dei personaggi e nei confronti dell'oggettificazione socialmente accettabile dei loro corpi. Se gli oggetti non fossero sufficienti, il dialogo lo conferma, come richiede Stella al marito, "[m]agari le dici che ha un bel vestito, com'è elegante. Lei ci tiene molto. È una sua debolezza" (Williams, 1963, p. 144).

Ma questo processo è portato oltre: i vestiti possono sostituire le persone quando non sono indossati. Lo sgargiante pigiama di Stanley è in bella vista sulla soglia del bagno come trofeo sessuale dopo la notte d'amore che ha seguito il litigio con Stella, e viene brandito in modo premonitore, quasi minaccioso poco prima che lui aggredisca Blanche nella Scena Dieci. Nella cruciale Scena Due il vestito di Blanche, a stampe floreali, è adagiato sul letto di Stella, allorché Stanley devasta il baule mentre Blanche è in bagno, ridotta a mera voce cantante. La coincidenza tra la presenza del vestito e l'assenza della donna esattamente quando il baule viene barbaramente attaccato è rivelatoria della frammentazione dell'identità femminile nei primi drammi di Williams, nei quali una ricorrente attenzione alla voce indica la difficoltà di avere a che fare con la materialità di corpi appesantiti dalle aspettative egemoniche. D'altro canto, un personaggio maschile – il marito di Amanda – può essere incorporeo e oggettificato in scena dal suo ritratto (chiaro rimando al ritratto del Generale in *Hedda Gabler* di Ibsen) come segno della fuga riuscita.

Finanche Amanda e Laura sottostanno a significative dinamiche in termini di abbigliamento: quando la madre la manda fuori di casa per fare la spesa, Laura indossa il cappotto di Amanda, "rimodernato alla meglio, con le maniche troppo corte [per Laura]" (Williams, 1963, p. 86). È il linguaggio del *prop* a dire che Laura non potrà mai essere come la madre, né come la madre vorrebbe che sia. Amanda, invece, è talmente sicura del potere

¹¹ Sulla novità del potere seduttivo dell'abbigliamento maschile in Williams, cfr. Gontarski (2021, p. 9-32).

del proprio aspetto nonostante il passare del tempo (cosa che nega ogni volta che chiama Laura “sorella” o intrattiene Jim come se egli fosse venuto a trovare lei), che il vestito che indossa durante i preparativi per l’arrivo dell’ospite ha accumulato più storia della donna stessa. Infatti, non fa altro che ricordare le circostanze della sua giovinezza collegate al tempo in cui aveva indossato quel qualcosa che ha “resuscitato dalla vecchia cassapanca” (Williams, 1963, p. 101).

Mentre questi episodi rivelano la dinamica madre-figlia e una confusione di ruoli sociali, la reificazione dell’identità femminile viene denunciata attraverso oggetti usati per fingere che siano parti del corpo. Preparando la figlia per il tanto atteso incontro con Jim, Amanda tira fuori due piumini da cipria, li avvolge in due fazzoletti e li infila nella scollatura di Laura. La reificazione del corpo si rivela essere un segno dei tempi allorché Tom descrive i tentativi della madre di assicurarsi qualche abbonamento a una rivista *glamour*:

uno di quei periodici che pubblicano le sublimazioni a puntate di dame di lettere che ragionano in termini di seni delicati come coppe, punti vita snelli e affusolati, cosce abbondanti e burrose, occhi come fumo di legna in autunno, [...] corpi potenti come sculture etrusche (Williams, 1971b, p. 159).¹²

Chiara denuncia di ciò che la cultura consumista stava provocando, questa rivista non è un *prop*, in quanto solo evocata e non presente in scena. In quanto materiale stampato a larga diffusione, essa prefigura un’altra pubblicazione che il pubblico avrebbe visto all’inizio della Scena Quattro del *Tram*, quando da una mano di Stella “pende un volume di vignette umoristiche a colori” (Williams, 1963, p. 162), traduzione datata del termine *comics*. Poiché questa scena segna il trionfo di uno stile di vita popolare istintivo e appagante opposto al flebile mondo poetico dell’eleganza del Sud, la rivista a fumetti si impone sul grigio (colore connesso al defunto marito di Blanche, Allan Grey) e sterile universo di Blanche e delle sue citazioni letterarie. Preannuncia anche l’enorme importanza che il terzo materiale che emerge dal baule, la carta, acquisisce in questo dramma.

¹² Questa parte del dialogo è totalmente assente nella traduzione italiana pubblicata nel 1963.

Bambole di carta con bottiglie di vetro

Lettere, biglietti, quaderni, lanterne e fazzolettini sono alcuni degli oggetti più significativi in grado di aggiungere comunicazione al dialogo teatrale, e sono tutti fatti di cellulosa. Il foglietto di carta che Blanche legge nel momento del suo arrivo alla ricerca dell'indirizzo della sorella a New Orleans diventa il suo passaporto in un "mondo nuovo, meccanicistico e determinista" (Kolin, 1997, p. 456), e al tempo stesso segno, tanto quanto lo è la valigia, della casualità e sconnessione del suo viaggio di vita. Il suo biglietto di ritorno a Laurel, regalo di compleanno di Stanley, materializza l'attività cognitiva di Blanche oggettificando i suoi costanti ritorni al passato con la memoria, altrimenti provocati dalla Varsouviana.

All'interno del baule, amore e possedimenti materiali sono stati trasformati in carta: le sue lettere d'amore e i tanti documenti legali che stabiliscono la perdita di Belle Reve. Tutto è stato oggettificato, il materiale e l'immateriale, e il baule funge da archivio sia di un amore probabilmente casto e non corrisposto, sia di "brutali" fornicazioni. Questo dramma, così intrinsecamente pervaso da sesso e desiderio, mette allo stesso livello quelle carte e la loro origine. Desiderio e decadimento, sublimazione e depravazione finiscono col volare a terra, falene nelle mani dello scimmione.

La versione immateriale della carta è spesso menzionata nel dramma,¹³ sottoforma della Paper Moon canticchiata da Blanche o la Bambola di Carta suonata nella "orchestrina negra del locale all'angolo" (Williams, 1963, p. 160). Ma la carta attiva rapporti materiali nel *Tram* che hanno lo scopo di denunciare lo sguardo maschile come distruttivo e maschilista. Non è un caso che nella Scena Quattro Blanche tenti di scrivere una lettera in cui chiede aiuto su un fazzolettino Kleenex con una matita per gli occhi. Nessun altro oggetto scenico potrebbe essere feticcio più esplicito dell'oggettificazione della seduzione femminile voluta dai canoni egemonici. Quella seduzione che per Blanche fallisce e diventa vulnerabilità - poco dopo indicata dal suo atto di rompere lo specchio in cui si vede. Se Stanley sin dall'inizio ha avuto ben chiaro dove colpire, Blanche sa da cosa nascondersi: l'investigazione oculare cui i due maschi vogliono sottoporla. La carta non sarà però sempre d'aiuto: la lanterna di carta che ha usato per coprire la lampadina ed

¹³ La carta come elemento principale porta Kolin ad affermare che "Blanche si incapsula nella carta; la sua epistemologia è tracciata sulla carta. [...] È profondamente coinvolta nell'economia delle arti, insegnando testi sacri di una 'tradizione letteraria', citando la poesia, e predicando la santità (e lo snobismo) della cultura letteraria. Il suo universo è cartaceo, bibliotecario" (1997, p. 456).

essere meno visibile è così investita dalle capacità cognitive della donna, che quando Stanley al termine del dramma la vuole ferire di più, la strappa con l'effetto che "Blanche caccia un urlo come se la lanterna fosse lei stessa" (Williams, 1963, p. 210).

Spesso senza riuscirci, gli oggetti in queste due opere sono anche usati per tentare di nascondere altri. La stoffa nuova nasconde i vecchi mobili nello *Zoo di vetro* per camuffare la povertà e il passare del tempo agli occhi dell'ospite, mentre un'altra lanterna diventa un precedente di quella di Blanche nel caso in cui "una lanterna di carta a colori nasconde la piastra del vecchio lampadario penzolante dal soffitto" (Williams, 1963, p. 100). Questa preoccupazione nei confronti di luce e visibilità informa entrambe le *pièces*, al punto che si può affermare che gli oggetti facciano di tutto per rivelare qualcosa mentre i personaggi cercano di azzittirli. La stessa Blanche dichiara "Non ho niente da nascondere" (Williams, 1963, p. 148) perché sa benissimo che i suoi antagonisti vogliono spiare la sua vita privata fin nell'intimo.

L'obiettivo di questa investigazione è la capacità - e l'abitudine - di Blanche di sedurre, in quanto i due protagonisti maschili ritengono che questa capacità sia stata usata in modo "indecente" (rivelando così il loro pensiero sessista) nel passato o, nell'attualità del dramma, addirittura nei loro confronti.¹⁴ Tutti gli oggetti cui Blanche è stata collegata, abiti, carta, gioielli e bagagli sono mezzi per i suoi giochi di seduzione o il risultato di quella stessa seduzione. Ma c'è un oggetto dal quale Blanche, a sua volta, viene sedotta, ovvero la bottiglia. Anche più della carta, sebbene trascurate dalla critica, gli altri oggetti onnipresenti nel *Tram* sono le bottiglie di vetro. Bottiglie di Coca Cola, bottiglie di birra e bottiglie di whisky sono presenti in quasi ogni scena e visibilmente, ancorché ambigualmente manipolate dai personaggi.

Ciò non ha semplicemente a che fare con l'evidente propensione di Blanche a bere (così come di Stanley, Mitch e degli altri uomini, o di Tom nello *Zoo*). Data la "poetica inclinazione ai simboli" dichiarata da Williams (Williams, 1963, p. 71) per bocca di Tom, e considerando il sottotesto sessuale che cresce dal primo dramma al secondo, è impossibile esagerare l'interpretazione della simbologia erotica collegata a questi oggetti. Tanto più che Stanley, poco dopo aver ridicolizzato il segno della Vergine di Blanche, e averla accusata di incontri sessuali promiscui arriva in scena "with a drink under his belt"

¹⁴ "Blanche viene bollata come tentatrice, una ingannatrice di uomini, una Circe" e, quando Stanley la chiama tigre, viene collegata "a una creatura predatrice associata alla lussuria" (Kolin, 1993, p. 26). Lo stesso Williams probabilmente stava denunciando il maschilismo egemonico quando identificava il desiderio sessuale di una donna con il pericolo o con la fragilità.

(Williams, 1971a, p. 335).¹⁵ Blanche ha appena parlato con la sorella del proprio desiderio di fidanzarsi con Mitch, e Stella la assicura che accadrà, ma la avvisa: “Vedrai, gioia, vedrai, soltanto non bere più!” (Williams, 1963, p. 173). La tentazione si presenta immediatamente dopo, sotto le spoglie del “giovanello” che raccoglie gli abbonamenti per *l’Evening Star*, e dice di aver bevuto una bibita alla ciliegia, al che Blanche replica: “Mi fai venire l’acquolina in bocca”¹⁶ e poi gli consiglia di andar “via, svelto! Sarebbe bello poterti avere ma ho promesso di essere brava, e di non toccare i bambini” (Williams, 1963, p. 175).

Il confronto con le altre occasioni in cui appaiono le bottiglie in queste due *pièce* indica chiaramente che il concetto di tentazione collega strettamente il sesso al bere. Può essere un modo di esprimersi, come quando Blanche all’inizio del dramma avvisa la sorella “tu fai sparire la bottiglia se no cado in tentazione” (Williams, 1963, p. 138), ma la prossimità dei due elementi è ricorrente e rivelatoria. Mentre gioca a sedurre Mitch, Blanche afferra una bottiglia di liquore e diventa più esplicita che mai, sebbene in francese: “*Voulez-vous couchez [sic] avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!* – Vuol dire va bene così, va benissimo. Ho trovato una bottiglia! Quanto basta per due bicchierini, appena, appena, amore mio!” (Williams, 1963, p. 177).

L’interazione dei personaggi con contenitori di vetro non si limita semplicemente all’atto del bere. In due occasioni le protagoniste femminili reagiscono al versamento di liquidi in un modo che potrebbe indicare il piacere sessuale. Con in mano una “caraffa piena di macedonia di frutta”, Amanda si sente “ringiovanita” per la presenza di Jim, e “scuote il capo con una risatina, si rovescia addosso un po’ di limonata” (Williams, 1963, p. 122). Blanche ha una reazione simile quando la Coca Cola si versa sulla sua gonna: “ride stridula e afferra il bicchiere con mano tremante, che per poco la presa le sfugge. Stella versa la coca [sic] nel bicchiere. Schiuma e trabocca. Blanche dà un grido acutissimo” e poi “continua a ridacchiare” (Williams, 1963, p. 172).

Oltre ad avere, metaforicamente, una bottiglia “sotto la cintura”, anche Stanley si comporta in modo simile, con la differenza che questa volta il gesto è voluto, con la bottiglia come minaccia e segno di pace al tempo stesso, con il sottinteso sessuale al massimo livello:

¹⁵ Si fa qui riferimento all’espressione metaforica che indica “alzare il gomito”, ma che come immagine rimanda a una bottiglia sotto la cintura dei pantaloni.

¹⁶ Questo scambio di battute è cassato dalla versione italiana a stampa.

[Il tappo della bottiglia salta e schizza fuori un getto di spuma. Stanley ride beato e solleva la bottiglia sopra la testa]

STANLEY: Ah! Ah! Il battesimo delle acque! [Tende la bottiglia a Blanche]
Sotterriamo la scure di guerra e beviamo alla coppa dell'amore?

BLANCHE: No, grazie.

STANLEY: Abbiamo tutti e due un messaggio speciale. (Williams, 1963, p. 201).

Poco dopo Stanley la violenta mentre lei cerca di difendersi con il collo della bottiglia. In questi drammi il piacere sessuale, se non gli organi sessuali, sono rappresentati per procura, sostituiti dalla bottiglia di vetro, ennesimo *prop* nella lunga lista di oggetti che affollano il palcoscenico di Williams.¹⁷

Conclusioni

Poco prima di essere portata via al termine del dramma, Blanche si immagina come pacco buttato nell'oceano in quella che risulta come l'estrema oggettificazione. Causata da un chicco d'uva (vero *prop*), la sua fine si riconnette a un bagaglio (un *prop* immaginario, in questo momento), quando fantastica, "sarò sepolta in mare, cucita in un bel sacco bianco pulito, e mi lasceranno cadere da bordo" (Williams, 1963, p. 208).

Dalla valigia dell'*incipit* al baule, fino all'ultimo sacco immaginario, il bagaglio è il tropo principale del dramma (e di testi contemporanei): non protegge, non nasconde, incapsula ed è usato per disfarsi di qualcuno o qualcosa. Una volta messi in scena, infatti, questi bagagli denotano deviazioni dalla norma sociale o familiare e dal peso che il sistema impone su coloro che trasgrediscono, si tratti di prostituzione, adulterio o semplicemente di seduzione femminile in un'epoca in cui questa era considerata un peccato. Questo effetto sminuente e oggettificante di una colpa presupposta è molto chiaro a Stanley, che liquida la vulnerabilità di Blanche sarcasticamente replicando alla moglie "Che gingillo!" (Williams, 1963, p. 192), riferendosi alla cognata.¹⁸ Mentre non ci sono dubbi che le donne di Williams siano le vittime di questo sistema patriarcale, a volte esse parlano la stessa lingua dei loro antagonisti, come nel caso in cui Blanche vuole ridurre Stanley alle sue cellule procreative. Dopo averlo simbolicamente spruzzato con la sua

¹⁷ Questo è chiaramente territorio Freudiano, troppo vasto per essere sondato in questo articolo. Considerando quanto si sia sviluppata la critica letteraria dopo gli anni '50 e quanto gli studi teatrali in particolare siano cambiati anche negli ultimi decenni, non sorprende che i due studi che applicano la critica psicanalitica al teatro americano non menzionino un solo oggetto scenico nell'analisi dei drammi di Williams (Sievers, 1955, p. 370-388; Davis, 1994, p. 60-102).

¹⁸ In originale la definisce un "pezzo": "Delicate piece she is" (Williams, 1971a, p. 376).

bocchetta di profumo spray in un tentativo di seduzione, dichiara che sua sorella non possa “anche solo *immaginare* che ci sia anche una sola parte di gentiluomo nella sua natura! *Non una sola particella, no!*” (Williams, 1971a, p. 322)¹⁹ e pensa a lui in termini di atomi riproduttivi – collegandoli a possedimenti materiali – quando sostiene che egli “è quello che ci vuole per risanare la razza, ora che abbiamo perso Belle Reve” (Williams, 1963, p. 151).

La leggerezza di particelle e atomi si scontra con la costante preoccupazione nei confronti del peso delle persone nel loro stato oggettificato e nei confronti degli oggetti che contengono memoria. Questo si riflette nel diffuso materialismo che informa il mondo messo in scena nello *Zoo di vetro* e nel *Tram che si chiama desiderio*. Un tale materialismo è la denuncia dei ruoli di genere e delle politiche sessuali nella società Americana dell’epoca, dei miti di eleganza del Sud, e di una tendenza a reificare le persone, i sentimenti e le identità come risultato del crescente peso del consumismo. I “tifosi di romanzi a fumetti” (Williams, 1963, p. 158) di cui si lamenta Blanche sono giustapposti al bisogno delle “cose superiori! Cose della mente e dello spirito!” (Williams, 1971b, p. 174)²⁰ che Amanda chiede a Tom di coltivare, mentre lui si sente intrappolato nel disumano sistema di produzione della fabbrica di scarpe.

Considerando come gli oggetti scenici circolino nei drammi di Williams e dei palcoscenici a lui contemporanei e quanta risonanza intertestuale abbiano, permette una comprensione più approfondita delle questioni affrontate dal teatro di Williams, nonché delle sue tecniche estetiche. Questi oggetti e il loro “potere seduttivo” (Sofer, 2003, p. 19) si prestano a una lettura del panorama culturale di ansie sociali ed economie drammatiche che, intersecate, hanno dato forma a due classici Americani.

References

BIGSBY, Christopher W. E. Entering The glass menagerie. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.), **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 29-44.

BIGSBY, Christopher W. E. **Modern American drama**. 1945-1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

¹⁹ Traduzione di chi scrive, la battuta è assente dal testo pubblicato in traduzione.

²⁰ Battuta assente nell’edizione pubblicata, mentre il precedente “tifosi di romanzi a fumetti” è la traduzione meno incisiva dell’originale “drugstore Romeos”.

CARLSON, Marvin. **The haunted stage**. The theatre as memory machine. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

COLTON, John; RANDOLPH, Clemence. **Rain**. New York: Samuel French, 1948.

DAVIS, Walter A. **Get the guests**. Psychoanalysis, modern American drama, and the audience. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.

DEBUSSCHER, Gilbert. Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.), **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 167-188.

DUNCAN, Sophie. **Shakespeare's props: memory and cognition**. London: Routledge, 2019.

GHASEMI, Parvin. Signs and stage props in Tennessee Williams's Camino Real. **K@ta**, v. 13, n. 2, p. 202-220, December 2011.

GONTARSKI, Stanley E. **Tennessee Williams, t-shirt modernism and the refashionings of theater**. London and New York: Anthem, 2021.

HARLAN, Susan. **Luggage**. London: Bloomsbury, 2018.

HARRIS, Jonathan Gil; KORDA, Natasha, Introduction: toward a materialist account of stage properties. In: HARRIS, Jonathan Gil; KORDA, Natasha (Ed.). **Stage properties in early modern English drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 1-31.

KOLIN, Philip C. 'It's only a paper moon': the paper ontologies in Tennessee Williams's A streetcar named Desire. **Modern Drama**, v. 40, n. 4, p. 454-467, 1997.

KOLIN, Philip C. Cleopatra of the Nile and Blanche DuBois of the French Quarter. Anthony and Cleopatra and A Streetcar Named Desire. **Shakespeare Bulletin**, v. 11, n. 1, p. 25-27, 1993.

MARGOLIES, Eleanor. **Props**. New York and London: Palgrave, 2016.

MILLER, Arthur. **Death of a salesman**. New York and London: Penguin, 1961.

MITCHELL, Margaret. **Gone with the wind**. New York: MacMillan, 1936.

MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan**. A collaboration in the theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

O'NEILL, Eugene. **Anna Christie**. Mineola: Dover, 1998.

SIEVERS, David D. **Freud on Broadway**. A history of psychoanalysis and the American drama. New York: Hermitage, 1955.

SOFER, Andrew. **The stage life of props**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

VLASOPOULOS, Anca. Authorizing history. Victimization in A streetcar named Desire. In: SCHLUETER June (Ed.). **Feminist rereadings of modern American drama**. London and Toronto: Associated University Presses, 1989. p. 149-170. (First published in Theatre Journal, v. 38, n. 3, 1986).

WAINSCOTT, Ronald. When actors were still players. In: GEWIRTZ, Arthur; KOLB, James (Ed.). **Art, glitter and glitz**. Mainstream playwrights and popular theatre in 1920s America. Westport: Praeger, 2004. p. 137-146.

WILLIAMS, Tennessee. **Teatro** [contiene *Zoo di vetro* e *Un tram che si chiama desiderio* tra gli altri]. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Torino: Einaudi, 1963.

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, 1975.

WILLIAMS, Tennessee. A streetcar named Desire. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**, vol. 1. New York: New Directions, 1971a. p. 239-419.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**, vol. 1. New York: New Directions, 1971b. p. 123-237.

Traduzione presentata il: 21 giugno 2024

Traduzione approvata il: 1 ottobre 2024