



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

TRASPARENZE

a cura di Silvia Casini, Francesca Di Blasio, Greta Perletti

giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

MICHELE FLAIM

## **I trasparenti in scena. Jo Mielziner e lo “stile americano” a teatro**

J'aspire à l'impossible, que mes paroles soient transparentes.  
(Eugène Ionesco)

### **Spegni il sole, accidenti a te! Ovvero, cos'è un trasparente teatrale?**

L'attore inglese William Oxberry, nella sua raccolta di aneddoti teatrali *The Actor's Budget* (la prima edizione, in due volumi, è del 1809), narra il seguente episodio:

Una situazione ridicola si è verificata qualche tempo fa al teatro di Market Drayton, nello Shropshire. La compagnia stava recitando *Pizarro*, quando, durante l'inno al sole, essendo state avvicinate troppo le luci alla scena in trasparenza dell'astro, questa ha purtroppo preso fuoco. L'impresario, che stava officiando come sommo sacerdote, subito dopo aver cantato le parole – “O Potere Supremo” – osservò l'inconveniente, e con la massima costernazione, incalzò l'assistente di scena – “Il sole è in fiamme!” – per poi procedere con l'inno – “O Potenza Suprema! – Accidenti a te, spegni il sole, ti dico”. Il sole, però, continuava a divampare, e l'impresario a cantare e a imprecare, fino a quando il pubblico, nonostante i timori, andò in convulsione dal ridere; una volta estinto il fuoco solare, lo spettacolo poté finalmente proseguire (Oxberry 1820: 272).

L'aneddoto, reperibile anche in altre pubblicazioni di inizio Ottocento con poche variazioni, oltre a fornirci un esempio di humor inglese, è piuttosto istruttivo dal punto di vista teatrale. La tragedia

di Richard Brinsley Sheridan, rappresentata per la prima volta nel 1799 e ben presto diventata “il dramma più popolare del suo tempo” (Sheridan 2017: 11), è notevole per svariati motivi, dalle molte innovazioni che introdusse nel teatro inglese dell’epoca, al celebre allestimento al Drury Lane con i maggiori attori del tempo (Sarah Siddons, Dorothy Jordan, e John Philip Kemble nel ruolo eponimo), nonché per le strategie di adattamento (l’ipotesto era la tragedia tedesca *Die Spanier in Peru oder Rolla’s Tod* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue). Qui, però, è proprio il contrattempo occorso a questa sfortunata messa in scena di periferia a destare interesse. In un momento di grande *pathos* (Alonzo si prepara a morire e, rivolgendosi al sole nascente, affida all’Altissimo la sorte di moglie e figlio), improvvisamente, un inconveniente fa virare involontariamente la tragedia in commedia, provocando l’ilarità scomposta del pubblico. Cos’è mai, dunque, questa “transparency-scene” (o “transparent scene”, come viene chiamata in altre versioni dello stesso aneddoto)?

Quello a cui ci si riferisce è un particolare dispositivo scenografico, noto nel lessico teatrale italiano come ‘trasparente’ (*gauze* o *scrim* in quello inglese contemporaneo), di cui possediamo testimonianze fin dal XVII secolo. Il suo funzionamento si esplica in combinazione con la luce, sfruttando la proprietà di un materiale (solitamente un tessuto a trama larga, ma può essere anche carta – eventualmente oliata o cerata – o altro ancora) di comportarsi da corpo opaco, se illuminato anteriormente, e da corpo trasparente, se retroilluminato e persino da corpo traslucido nella transizione tra l’uno e l’altro stato. I risultati che può produrre sono i più vari: simulare un sole che sorge (o tramonta), come in questo caso, una fiamma che lampeggia, oppure produrre l’impressione della nebbia, della distanza, o consentire apparizioni e sparizioni e così via. In seguito all’evoluzione dei materiali sintetici e dell’illuminotecnica (in particolare il passaggio all’illuminazione elettrica), e alle trasformazioni di ordine estetico, il dispositivo si è prestato a soluzioni molto articolate (il trasparente può essere dipinto o ricevere proiezioni di immagini tanto statiche che in movimento) e di grande effetto. Il suo aspetto più interessante, però, è la possibilità di integrarsi nell’evento spetta-

colare come elemento autenticamente espressivo e non in funzione meramente decorativa.

Un esempio particolarmente pregnante in tal senso, oltreché decisamente più riuscito rispetto al *Pizarro* dello Shropshire, è l’utilizzo che ne fa Joe Mielziner, negli anni Quaranta del secolo scorso. Lo troviamo nelle scenografie degli spettacoli che portano all’affermazione di Tennessee Williams e Arthur Miller come gli autori più rappresentativi del teatro statunitense di quel periodo. Non solo la scenografia, e in particolare i trasparenti, lungi dal ricoprire una funzione meramente decorativa o suggestiva, concorrono attivamente a determinare il senso, lo stile e il successo di quegli spettacoli, ma le soluzioni sceniche di Mielziner diventano il segno di riconoscimento di una particolare stagione teatrale e interagiscono con il dettato drammaturgico stesso.

Dopo aver brevemente tratteggiato la figura di Mielziner, la sua formazione e il contesto in cui ha operato, cercherò di mostrare l’importanza dell’uso dei trasparenti soprattutto in relazione a tre spettacoli di cui egli curò sia le scene che le luci: *Lo zoo di vetro*, *Un tram che si chiama desiderio* di Williams, e *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller (per i quali userò all’occorrenza la forma abbreviata, rispettivamente: *Menagerie*, *Streetcar* e *Salesman*).

### L’artista-in-teatro

Negli anni Venti del Novecento, quando Mielziner comincia la propria formazione, a Broadway lo stile scenico dominante è quello del realismo illusionistico, rappresentato soprattutto dagli spettacoli di David Belasco. I testi, per lo più modesti e dai toni marcatamente melodrammatici, venivano recitati e allestiti secondo le convenzioni del teatro naturalistico, ostentando verosimiglianza. La scenografia, in particolare, rispondeva in sostanza a due esigenze: creare l’illusione della realtà e stupire lo spettatore, grazie all’accumulo di dettagli nell’arredo e all’abilità nel creare suggestivi fondali dipinti in prospettiva. A questo tipo di spettacolo prevalente, fondamentalmente commerciale e a scopo d’intrattenimento, su cui si formava il gusto dello spettatore medio e spesso anche quello della critica

più conservatrice, si opponeva un altro modo di ideare i testi e di metterli in scena, rappresentato soprattutto dall'esperienza del cosiddetto *Little Theatre movement* (in cui emergono soprattutto i *Washington Square Players* e i *Provincetown Players*), dai drammi di Eugene O'Neill, dall'emergere della figura del regista e da un ripensamento radicale del modo di intendere e praticare la scenografia, noto come *New Stagecraft*. Questo nuovo approccio alla materialità della scena era di derivazione europea e si nutriva soprattutto delle teorie di Edward Gordon Craig e della pratica teatrale di Max Reinhardt, che nel 1912 presentava a New York *Sumurun*, uno spettacolo di pura regia, che dimostrava di poter fare a meno anche delle parole. Paradossalmente, come è stato notato, mentre la scenografia esplorava modalità alternative, lo stile di recitazione che si andava affermando muoveva proprio nella direzione del realismo e dello stile cosiddetto naturale (Watermeier 1988: 43-44).

È diventato quasi un luogo comune illustrare il contrasto tra queste due tipologie di scenografia confrontando l'allestimento di Belasco per *The Governor's Lady* del 1912 (in cui viene ricreato l'interno di una caffetteria *Childs*, utilizzando gli autentici arredi standard di quella catena di ristorazione), con le scene realizzate da Robert Edmond Jones nel 1915 per *The Man Who Married a Dumb Wife* (*L'uomo che sposò una moglie muta*), che segnano la nascita della scenografia moderna negli Stati Uniti. La forza esemplare del confronto, come paradigma dello scontro tra 'Belascan realism' (o 'Belascoism') e 'New Stagecraft', tra teatro commerciale e teatro con aspirazioni artistiche, tra vecchia e nuova arte scenica, è talmente potente da aver praticamente oscurato la componente drammaturgica dei testi, – rispettivamente – di Alice Bradley e Anatole France (tit. orig.: *La comédie de celui qui épousa une femme muette*).<sup>1</sup>

Mielziner fu appunto allievo di alcuni tra i massimi esponenti della *New Stagecraft* americana: Joseph Urban (giunto dall'Austria), Lee

Simonson e Robert Edmond Jones (Mielziner 1965: 3). Da quest'ultimo deriva – oltre allo stimolo per passare dalla pittura alla scenografia, proprio in occasione dello spettacolo del 1915 – l'influenza più duratura sia sotto il profilo tecnico che artistico. Da Jones apprende in particolare l'"abilità a omettere quanto non è essenziale, e proprio per questo conferire maggior importanza a quanto resta" (5).

L'inventività e la creatività di Mielziner si manifestano presto. Già nel 1929, l'architetto e scenografo Claude Bragdon, identificava Mielziner come uno dei più giovani e promettenti esempi di *Artist-in-the-Theatre*, intendendo con ciò una figura che non è riducibile né a quella del regista, né a quella dello scenografo (ma che possiede le qualità di entrambi e altro ancora), a un tempo causa ed effetto dell'affermarsi della *New Stagecraft* e sorta di reincarnazione del *Master of Revels* del teatro elisabettiano, in quanto garante dell'armonizzazione di tutti i coefficienti dello spettacolo nell'unità della messa in scena. Sempre meno pittore e più architetto, l'*Artist-in-the-Theatre* non concepisce le scenografie come fondali, ma come ambienti e sa che sintesi e simbolizzazione possono essere molto più efficaci del mero realismo nel creare l'illusione scenica. Di Mielziner, precocemente accolto nel pantheon della *New Stagecraft*, Bragdon elogiava in particolare la capacità di risolvere problemi difficili con tale semplicità da far sembrare semplici gli stessi problemi (cfr. Bragdon 1929).

Fin dai primi lavori, Mielziner mostra una straordinaria capacità di soddisfare le richieste della committenza (autori, registi, produttori), senza rinunciare a fornire un apporto originale e personale. Questa caratteristica ne farà uno degli scenografi più fecondi e versatili della sua epoca, presente non di rado con diverse produzioni in una sola stagione (fino a più di una dozzina) e dimostrandosi a proprio agio nei generi più disparati: dai classici, al musical, alla nuova drammaturgia. Rispetto a molti altri pionieri della scenografia, che si mossero fuori dai circuiti del teatro tradizionale, Mielziner fu sia uno scenografo di successo nell'ambito del teatro commerciale, che un artista significativo in merito allo statuto della scenografia, intesa non solo come traduzione visiva di un testo scritto, ma come vera e propria "drammaturgia scenografica potente tanto quanto il testo"

\* Le traduzioni, quando non altrimenti specificato, s'intendono di chi scrive.

<sup>1</sup> Rinvio al saggio di Christin Essin, non solo per la bibliografia sull'argomento, ma anche per un approccio drammaturgico che, pur tenendo ferme le differenze tra i due tipi di scenografia, mette in luce anche le analogie e la continuità che emergono tenendo conto dei drammi e del loro contenuto (cfr. Essin 2009).

(Mckinney, Butterworth 2009: 55).

Attivo fino alla morte, sopraggiunta nel 1976 (era nato a Parigi nel 1901), si trova a occupare una posizione chiave nel secondo dopoguerra, quando le varie tendenze teatrali – quella commerciale e quella d'arte, quella realistica e quella, variamente indicata come espressionistica o simbolista – che nei decenni precedenti si erano scontrate, finiscono per fondersi. Brenda Murphy, che individua una linea realistica e una sperimentale all'interno dello stesso sviluppo del *Little Theatre movement*, scrive che negli anni successivi alla seconda guerra mondiale:

le linee di sviluppo del teatro americano, quella realistica e quella sperimentale, confluirono in quello che sarebbe diventato il più caratteristico e influente sviluppo del teatro americano del ventesimo secolo. I drammaturghi Tennessee Williams e Arthur Miller, in collaborazione con il regista Elia Kazan e lo scenografo Jo Mielziner, crearono una forma di teatro totale che, pur rimanendo entro i confini del realismo drammatico, drammatizzava la realtà soggettiva di uno dei personaggi. Queste produzioni sintetizzavano dialogo, recitazione, scenografia, luci e musica in un linguaggio teatrale integrato che divenne rapidamente noto in tutto il mondo come 'lo stile americano' (Murphy 2006: 418).

Si tratta, ora, di vedere come i trasparenti siano stati un ingrediente significativo in questa nuova e influente sintesi di stili e coefficienti teatrali,<sup>2</sup> pur con qualche riserva sul fatto che essa rimanga tutta

.....  
 2 Piuttosto severo il giudizio di Sergio Perosa in proposito: "Una nuova forma di teatralismo commerciale caratterizza il secondo dopoguerra [...], i teatri professionistici di Broadway [...] sottostanno a gravose leggi economiche [...], il dramma che arriva sulle scene è già stato manipolato dal regista, condizionato da previsioni di mercato e da preoccupazioni estrinseche. [...] Il dramma, cioè, [...] si identifica totalmente e si confonde con la produzione teatrale. La regia di un Elia Kazan, la scenografia d'un Joe Mielziner contano quanto o più del testo fornito, diciamo, da un Tennessee Williams. Non è che le conquiste del teatro d'arte o del dramma sperimentale vengano ignorate; ma sono ridotte a prodotto confezionato, sfruttate e riproposte nei loro aspetti esteriori, di teatralismo ancora una volta spettacolare o sensazionale, di facile e superficiale presa sul pubblico" (Perosa 1999: 158-159). Come cercherò di mostrare l'apporto di Mielziner non è riducibile a un sopruso nei confronti dell'istanza drammaturgica, né a una

entro i confini del realismo, sia pure un "realismo soggettivo", come sostiene Murphy.

## Niente trucchi

Decisivo, nel percorso artistico di Mielziner, soprattutto in relazione ai trasparenti, l'incontro con Tennessee Williams per le scene dello *Zoo di vetro*. Lo spettacolo, dopo la consueta pre-prima, che ebbe luogo al Civic Theatre di Chicago il 26 dicembre 1944 (il cosiddetto 'pre-Broadway tryout' o 'out-of-town performance', cui si ricorre per saggiare il riscontro del pubblico e della critica e per agevolare gli ultimi aggiustamenti tecnici e artistici), giungeva finalmente al Playhouse Theatre di New York, il 31 marzo 1945, guadagnandosi il New York Drama Critics' Circle Award e catapultando l'autore dall'anonimato e dalle ristrettezze economiche al successo e alla fama.

Come scrisse il critico teatrale Claudia Cassidy, il giorno dopo il debutto a Chicago, Williams era stato fortunato a trovare per il proprio testo "Eddie Dowling, a cui è piaciuto abbastanza da lottare per esso, Mielziner, che, appena reduce dal servizio militare,<sup>3</sup> si è de-

.....  
 manipolazione in senso commerciale-sensazionalistico delle opere di Williams e Miller. Piuttosto, quei drammi, anche e proprio se intesi come letteratura, come testi pubblicati, sono appunto il frutto del confronto (stimolante, chiarificatore e arricchente) con la messa in scena e, in particolare, con le scenografie di Mielziner.

3 Dopo l'attacco di Pearl Harbor, gli scenografi erano stati impiegati nell'ambito del camuffamento militare (peraltro la base ufficiale per l'addestramento in questo settore era proprio a Chicago). Mielziner, in particolare, era stato assegnato alla base aerea di Richmond in Virginia, dove aveva avuto modo di mettere alla prova – lavorando sotto pressione – le proprie competenze teatrali, confermando la validità di certi principi teorici e arricchendo la propria conoscenza tecnica nell'ambito dei materiali. Proprio come nel *memory play* di Williams, infatti, anche nel camuffamento militare il rapporto tra realtà e illusione è cruciale e un approccio selettivo-astriativo, come quello propugnato dalla *New Stagecraft* e fatto proprio da Mielziner, si dimostra più efficace di uno basato su un realismo fotografico, che miri banalmente alla riproduzione esatta e particolareggiata (cfr. Crawley 2017). Non è improbabile che in questa occasione egli avesse avuto modo di sperimentare materiali e tecniche che confluirono nella messa a punto dei trasparenti.

dicato a illuminarlo magnificamente, e Laurette Taylor, che l'ha scelto per il suo ritorno alle scene" (Cassidy 2013: 105).

Se sull'entità di questa fortuna nel caso di Eddie Dowling (co-produttore, con Louis J. Singer, e co-regista, con Margo Jones, nonché interprete della parte di Tom Wingfield) e Laurette Taylor (nella parte della madre di Tom, Amanda) non tutti sono d'accordo,<sup>4</sup> difficilmente si può sottostimare, invece, il contributo positivo di Mielziner. Pur avendo egli già testato le possibilità dei trasparenti in spettacoli come *Two on an Island* di Elmer Rice nel 1940, è solo con i primi drammi di Williams che questo dispositivo diventa fondamentale, al punto che l'impianto scenografico complessivo si trova a dipendere interamente "dal fatto che il pubblico assista a una scena sullo sfondo, semplicemente grazie alla diminuzione delle luci frontali e all'incremento di quelle del retropalco" (12).

Il testo di Williams – con la sua tensione tra personaggi psicologicamente complessi e dialoghi credibili da un lato e l'impiego di tecniche non-realistiche dall'altro – sembra fatto apposta per incontrare le scene di Mielziner. Cosa si debba intendere per testo, in questo caso, merita tuttavia qualche avvertenza.

Da tempo è stata, infatti, richiamata l'attenzione sulla complessa strategia di riscrittura dei drammi Williams che, per un verso, rielabora materiale precedente (atti unici, racconti) e, per un altro verso, vengono pubblicati in versioni differenti, tutte più o meno riviste alla luce delle messe in scena di cui sono stati oggetto (cfr. Beaurline 1965, Cohn 1971, Watson 1976, Borny 1988). Dello *Zoo di vetro*, in particolare, esistono due edizioni principali: la cosiddetta *Reading o Library Edition* (RE), pubblicata per la prima volta da Random House nel 1945 (e poi da New Directions), che costituisce la versione più diffusa, utilizzata anche per antologie e traduzioni, e la *Acting Edition* (AE), pubblicata presso Dramatists Play Service nel 1948 (e più volte ristampata), che differisce dall'altra sia in alcuni punti del dialogo

.....  
 4 Thomas L. King lamenta, per esempio, il fatto che le incomprensioni che hanno afflitto la ricezione del testo risalgano proprio a Dowling, che non valorizzava il ruolo di narratore di Tom nei monologhi (svalutando così l'aspetto metateatrale in favore di quello realistico), e all'efficacia di Laurette Taylor nel ruolo di Amanda, che finiva per accentuare la dimensione sentimentale del dramma a discapito di quella ironica (cfr. King 1973).

(Beaurline conta fino a 1100 modifiche verbali), che nelle didascalie (nella fattispecie più dettagliate sotto il profilo tecnico), e riproduce fedelmente, come afferma l'editore, il modo in cui è stato messo in scena (Williams 1973: 5). Un discorso analogo vale per *Streetcar* e per *Salesman*, entrambi pubblicati nelle versioni AE e RE.

Nel caso della collaborazione con Mielziner, questo significa che l'apporto dello scrittore e quello dello scenografo non rispondono a uno schema semplice (in cui il secondo si limita a tradurre in termini visivi il contributo del primo, in mero rapporto di successione), ma a un articolato e molteplice gioco di scambi biunivoci, non facilmente isolabili. A ogni modo, pur con tutta la cautela che richiedono le testimonianze (testi drammatici, recensioni, memorie, etc.), per lo più retrospettive, l'incontro tra Williams e Mielziner sembra svolgersi all'insegna di una serie di premesse artistiche convergenti e complementari, una sorta di affinità elettiva.

*The Glass Menagerie* è, come chiarisce lo stesso Williams nelle note di regia e nelle didascalie, un "memory play", cioè una forma drammatica che si presta a essere rappresentata con "insolita libertà di convenzioni". In particolare, Williams prende le distanze da qualsiasi forma di realismo di tipo meramente fotografico, rivendicando l'esigenza artistica di sottoporre il dato oggettivo a un'operazione di trasformazione. Il dramma di memoria sollecita una scenografia non-realistica, poiché la "memoria si concede molte licenze poetiche: omette particolari, e altri ne esagera, a seconda dei valori emotivi degli oggetti sui quali si posa" (Williams 1987: 5, 9). Ebbene, l'approccio interpretativo anziché riproduttivo, l'affrancamento dal piatto realismo, l'esigenza di selezionare, astrarre e semplificare alcuni elementi per valorizzarne le possibilità espressive e simboliche, è proprio quanto Mielziner aveva appreso dai suoi maestri e stava originalmente portando avanti nel proprio lavoro.

La consonanza artistica spinge addirittura Mielziner ad affermare, a sua volta, che l'istinto di Williams per l'aspetto visivo della messa in scena era talmente forte, che se "avesse scritto opere drammatiche prima dell'evoluzione tecnica delle scenografie traslucide e trasparenti, credo che le avrebbe inventate" (Mielziner 1965: 124). In effetti, la specifica evoluzione tecnica e artistica dei trasparenti messa

a punto da Mielziner,<sup>5</sup> è proprio uno dei suoi apporti più originali e decisivi. Tuttavia, è possibile individuare almeno un paio di circostanze legate al testo di Williams – una strutturale e una tematica – che lo hanno potuto spingere in quella direzione. Dal punto di vista strutturale il testo si articola secondo due dimensioni: quella del presente, in cui il protagonista, Tom Wingfield, si rivolge in veste di narratore direttamente agli spettatori e quella della sua memoria, in cui egli interagisce, personaggio tra gli altri personaggi, con la madre Amanda e la sorella Laura, facendo emergere i motivi che lo hanno condotto a fuggire da quella situazione opprimente che pure, nel ricordo, di tanto in tanto, riesce a raggiungerlo.

Ebbene, uno degli impieghi collaudati dei trasparenti è appunto quella di esprimere distanza spaziale e temporale, di produrre la patina del passato, i contorni sfumati del sogno. Mielziner non si limita, però, a utilizzarli come mero filtro e per stabilire l'atmosfera dello spettacolo, ma li sfrutta per rendere possibile, nel contempo, una serie di transizioni: tanto spaziali (il cambio scena da esterno a interno), che temporali (l'alternanza tra i monologhi di Tom al presente e i momenti del passato che riaffiorano), che di prospettiva (il passaggio da una presentazione oggettiva della situazione al vissuto soggettivo dei personaggi).

L'altra urgenza, presente nel testo, che sembra sollecitare l'uso dei trasparenti, è quella tematica. Nella scena quinta, Amanda, la madre di Tom, chiede "Ho la testa trasparente?" (32) a Tom, convinto di poter indovinare il desiderio segreto che la madre ha appena espresso alla luna. Egli sa, e il pubblico che assiste ha incominciato a capire, che il desiderio più grande di Amanda è palesemente quello di vedere

---

<sup>5</sup> Come già accennato all'inizio i trasparenti hanno una lunga storia sia dal punto di vista degli impieghi, che dello sviluppo tecnico. Anche il principio alla base del dispositivo perfezionato da Mielziner era noto: alla fine del decennio precedente a quello qui in esame, per esempio, la scenografa e costumista scozzese Doris Zinkeisen sosteneva che l'uso "probabilmente più spettacolare" del trasparente (*gauze*) lo si ottiene "quando su di esso è dipinto un disegno. Questo disegno si mostrerà solo quando il trasparente verrà illuminato da davanti, facendolo apparire solido come una tela dipinta. Non appena, però, l'illuminazione giunge da dietro, sia il trasparente, che disegno che reca, svaniscono, rivelando la scena restostante opportunamente predisposta" (Zinkeisen 1938: 12).

Laura, la fragile sorella del protagonista, finalmente accasata, stante l'impossibilità di una indipendenza dal punto di vista lavorativo. Ed è proprio a proposito di Laura che il tema della trasparenza diventa essenziale. Il mondo chiuso di Laura – informa la didascalia – è popolato da una moltitudine di "animaletti trasparenti di vetro" (10), cui allude appunto il titolo, e che sono presenti – con la loro trasparenza – sia in quanto oggetti scenici, che come elementi simbolici. Nella scena sesta, la sera in cui Jim – il *gentleman caller* che dovrebbe esaudire le speranze di Amanda per la figlia – viene invitato a cena, Laura viene descritta in didascalia come "un oggetto di vetro trasparente che, sfiorato dalla luce, emana uno splendore fuggevole e irrealistico" (59). Più tardi, quando Laura balla con Jim, finiscono per urtare la tavola e far cadere l'unicorno di vetro – l'animaletto preferito di lei – che si rompe, perdendo il corno che lo rendeva diverso dagli altri. Laura non s'inquieta, come ci si potrebbe aspettare, ma accetta il fatto con serenità: "Adesso è un cavallino come gli altri. [...] Penserà che abbia avuto un'operazione. Gli han levato il corno così si sente meno... eccentrico. (*Ridono tutti e due*). Si sentirà più in famiglia adesso con gli altri cavallini, quelli che non hanno il corno" (40). È la scena che precede il bacio tra i due ragazzi, che sembra riscattare l'anomalia fisica (la zoppia) e psicologica (l'introversione, l'asocialità, il vivere in un mondo fantastico separato) di Laura, mentre non fa che aggravarne la condizione, non appena Jim le confessa che sta per sposare Betty. Durante questa confessione Laura ha in mano l'unicorno – la cui perdita del corno si rivela dunque per quello che è: non l'accesso alla normalità, bensì una mutilazione, una ferita – che, al momento del congedo, regalerà a Jim.

Alla fine del dramma, Tom si sottrarrà a quel claustrofobico ambiente familiare, scagliando a terra un bicchiere e sbattendo la porta. Durante il monologo finale di Tom, in cui si ritorna alla dimensione straniata dell'inizio, vediamo Amanda intenta a confortare Laura in una sorta di "pantomima", cui il pubblico assiste, dice la didascalia: "come traverso una lastra di vetro isolante, che non lascia filtrare alcun suono [*soundproof glass*]" (65; e la AE aggiunge: "behind outer scrim curtain", cioè dietro il trasparente più arretrato, quello tra sala e soggiorno, Williams 1973: 67).

Tom – non diversamente dal padre (“un telefonista che... s’innamorò delle distanze”, secondo la descrizione di Amanda, Williams 1987: 48) – si è dunque allontanato da casa, lasciandosi la famiglia alle spalle. Eppure, confessa, di tanto in tanto viene sorpreso improvvisamente dal ricordo. A scatenare il ricordo può essere una musica familiare (mettere vecchi dischi era l’altra passione di Laura) o “il riflesso di un pezzo di vetro” (66, ma l’originale parla esplicitamente di un pezzo di vetro “trasparente” [*a piece of transparent glass*], tanto nella RE, che nella AE; cfr. Williams 2000a: 465 e Williams 1973: 68). Nelle parole di Tom: “Passo davanti alla vetrina illuminata di un negozio di profumi. La vetrina è piena di vetri colorati, di sottili bottigliette multicolori [*tiny transparent bottles*], quasi un arcobaleno in frantumi. Ecco, a un tratto, mia sorella mi tocca sulla spalla” (ibidem rispettivamente per trad. it., RE e AE).

Nella traduzione italiana di Gerardo Guerrieri questi due ultimi riferimenti alla trasparenza curiosamente scompaiono, nonostante la loro importanza.<sup>6</sup> Ciò che è trasparente, per sua natura, tende a eludere lo sguardo e rischia di non essere visto.<sup>7</sup> Eppure si tratta di

6 La versione di Gerardo Guerrieri deriva da una revisione, sollecitata da Luchino Visconti per la propria messa in scena del 1946, di quella di Alfredo Segre (cfr. Clericuzio 2016: 57). Si tratta della traduzione italiana pubblicata più facilmente reperibile, essendo stata più volte ristampata da Einaudi a partire dall’edizione del 1963 del *Teatro* di Tennessee Williams, soppiantando quella di Segre (Garzanti 1948). Negli allestimenti italiani dei drammi di Tennessee Williams si impiegano per lo più le traduzioni di Guerrieri o quelle di Masolino d’Amico (che, per Einaudi, ha pubblicato quella della *Rosa tatuata* nel 1996, ma di cui si utilizzano anche versioni non pubblicate dello *Zoo di vetro* e di *Un tram che si chiama desiderio*, come, per esempio, nelle regie firmate, rispettivamente, da Ferdinando Bruni nel 2001 e da Antonio Latella nel 2012). Come spiega Ferdinando Bruni, in un’intervista: “C’è una situazione molto rigida riguardante i diritti, vincoli contrattuali che ti legano o alle antiche traduzioni di Gerardo Guerrieri, o a quelle di Masolino d’Amico che ha un linguaggio molto particolare, non è né bello né brutto ma è sempre quello. Così nella lettura è come se si riconoscessero una serie di stilemi che vanno a creare una sorta di williamsese” (Vincenti 2011: 45). Le opere di Williams, come quelle di Arthur Miller e di altri autori americani, sono tutelate in Italia, a partire dalla messa in scena viscontiana del 1946, dall’Agenzia Danesi Tolnay, che impone le proprie traduzioni (sull’Agenzia Danesi Tolnay, cfr. Tierno 2011).

7 È il caso, per esempio, dell’uccello senza zampe che non tocca mai terra di cui parla Val in *Orpheus Descending*, che proprio in virtù delle sue ali trasparenti, del

una cifra determinante, come si è visto, nella definizione del personaggio di Laura. Lo era già nel racconto *Ritratto di ragazza in vetro*, da cui *Menagerie* deriva, dove la camera della ragazza, che anche qui si chiama Laura e possiede una collezione di ninnoli in vetro, era sempre pervasa da “quella morbida e trasparente luminosità che emanava dai vetri che riflettevano, attraverso le tende, ogni pur pallida luce della Valle della Morte” (Williams 2014: 77). Anche qui il protagonista si distacca fisicamente dalla famiglia e cerca di dimenticarla, allontanarsi anche emotivamente, ma viene preso, di tanto in tanto, dal ricordo della sorella e rivede “il pallido e dolente splendore del vetro in centinaia di pezzi trasparenti dai delicatissimi colori” (87).

La trasparenza costituisce, dunque, una sorta di correlativo oggettivo del personaggio di Laura, che a sua volta è una trasfigurazione artistica della sorella di Williams, Rose, e compare anche in altri testi che precedono *Lo zoo di vetro*. Nell’unico dramma in versi di Williams,<sup>8</sup> il personaggio del Figlio (Rosario) descrive la sorella Elena (con la quale aveva una relazione incestuosa, causa dell’omicidio della ragazza da parte del marito, cui era stata sposata contro voglia) come una giovane limpida, dagli occhi “eccessivamente chiari”, aggiungendo: “La trasparenza è di cattivo auspicio / in ragazze molto giovani [*Transparency is a bad omen / in very young girls!*]” e rimproverando i genitori di non averle comperato quella collana di cristallo che tanto bramava (Williams 1966: 34). La chiarezza, il cristallo della collana inutilmente desiderata e, infine, quella trasparenza malaugurante, caratterizzano il personaggio di Elena che, come Rose Williams (ma diversamente da Laura Wingfield), cede alla passione erotica, per la quale dovrà soccombere (nel caso di Rose, il desiderio incontrollato verrà domato da una lobotomia bifrontale). Nella poesia *The Paper*

colore del cielo, non viene catturato dai falchi perché essi non riescono a vederlo (Williams 1976: 56).

8 Si tratta di un atto unico, composto all’inizio degli anni Quaranta e pubblicato inizialmente nel 1944 (col titolo *Dos Ranchos, or the Purification*) e poi, semplicemente come *The Purification*, nella raccolta *27 Wagons Full of Cotton And Other One-Act Plays*, l’anno dopo. Dopo una prima messa in scena (solo tre rappresentazioni) nel ’44, con la regia di Margo Jones alla Pasadena Playhouse, la stessa regista lo riallestisce con miglior esito nel 1954 allo Theater 54 di Dallas.

*Lantern*, il “cuore trasparente” di Rose, viene consumato dal fuoco della passione – clinicamente ridotta a follia – come un paralume di carta velina.<sup>9</sup> Il paralume di carta (*paper lantern*) tornerà come simbolo della fragilità di Blanche in *A Streetcar Named Desire* (e infatti Stanley lo strapperà simbolicamente, prima di violarla fisicamente). Ancora, in *You Touched Me!*, adattamento teatrale (scritto in collaborazione con Donald Windham) del racconto di D. H. Lawrence *You Touched Me* (noto anche con il titolo alternativo di *Hadrian*), il personaggio di Matilda è descritta, mentre è intenta a lavare piccoli ninnoli di vetro, come una ragazza che possiede “la qualità delicata, quasi trasparente, del vetro” (cit. in Clayton 1983: 115), dove i riferimenti al vetro e alla trasparenza sono evidentemente introdotti da Williams, visto che non compaiono nell’ipotesto lawrenciano (cfr. Lawrence 1974).

Mielziner non conosceva, verosimilmente, tutte queste occorrenze del tema della trasparenza nell’opera di Williams,<sup>10</sup> la cui insistenza è comunque tale da lasciar sospettare che il drammaturgo lo trasmettesse anche nei suoi colloqui con lo scenografo. In ogni caso, anche solo la presenza strategica di questo tema, limitatamente allo *Zoo di vetro*, può aver costituito una sollecitazione – più o meno consapevole – in direzione dell’adozione dei trasparenti teatrali, assieme all’esigenza tecnica di rendere possibile un cambio di scena (dall’esterno all’interno dell’appartamento dei Wingfield) che è anche una transizione temporale (dal presente al passato), strutturale (dai monologhi di Tom narratore all’interazione di Tom personaggio con la

9 “Then vanished completely – / for love’s explosion, defined as early madness, / consumingly shone in her transparent heart for a season / and burned it out, a tissue-paper lantern!” (Williams 2002: 50).

10 L’immagine della trasparenza viene interpretata da Harold Bloom alla luce del motivo dell’incesto (“definito la più poetica delle circostanze da Shelley”), che sarebbe il motore segreto della dinamica erotica nei migliori lavori di Williams, come *Streetcar* dove è magistralmente dislocato (“powerfully displaced”), mentre è un po’ troppo scopertamente – trasparentemente – utilizzato nello *Zoo di vetro* (“la trasparenza del motivo dell’incesto è contemporaneamente la forza lirica dell’opera e, purtroppo, la sua debolezza drammatica”). La trasparenza deriverebbe in ultima istanza dalla metafora shelleyana della vita come cupola dai vetri multicolori che la morte infrange (Bloom 2007: 5-7).

madre e la sorella) e di registro (dallo straniamento metateatrale all’immedesimazione nella storia rappresentata).

Per quanto altamente suggestiva, la presenza dei trasparenti risponde, dunque, a concreti problemi tecnici e a sentite esigenze artistiche. Per riprendere le parole di Mielziner: “Il mio uso di pareti interne traslucide e trasparenti in scenografia, non era solo un altro trucco. Era un vero riflesso dell’interesse – e, talora, ossessione – del drammaturgo contemporaneo per l’esplorazione dell’uomo interiore” (Mielziner 1965: 124).

L’uso dei trasparenti (e traslucidi) non è dunque un semplice espediente, un mero effetto speciale, ma un elemento funzionale e costitutivo dello spettacolo. Mielziner – oltre a reagire all’espressione “Mielziner tricks” usata dalla critica – gioca qui con la battuta iniziale di Tom: “Sì, ho le tasche a doppio fondo... [*I have tricks in my pocket*] ho gli assi nella manica... Ma sono il contrario d’un prestidigitatore. Che vi dà illusioni sotto l’apparenza della verità. Io vi do verità sotto il piacevole travestimento dell’illusione” (Williams 1987: 10). Il complesso gioco tra la realtà e l’illusione, tra naturalismo e simbolismo, tra interno ed esterno dell’appartamento dei Wingfield, tra dimensione oggettiva e vissuto soggettivo è reso comprensibile, plausibile e scorrevole proprio dall’uso dei trasparenti.

Come lo scenografo è al servizio del drammaturgo,<sup>11</sup> così i trasparenti, per Mielziner, rappresentano la risposta scenografica, alle due maggiori innovazioni drammaturgiche dell’epoca: la possibilità di far evolvere la storia secondo “un illimitato numero di brevi scene” (la struttura episodica) senza l’intralcio di lenti cambi di scena e “l’avvento di Freud”, ovvero il desiderio di rappresentare l’interiorità dell’uomo, oltre alla sua esteriorità (“the inner man as well the

11 Mielziner concepiva il teatro come un’arte collaborativa, per descrivere la quale ricorreva alla metafora della ruota: “Tutti noi che lavoriamo a una produzione – scenografo, produttore, attore, compositore, paroliere, coreografo – siamo ragni in una ruota. Il mozzo è il drammaturgo. E colui che si assicura che ogni raggio faccia la sua parte di sollevamento e di trazione per conto del drammaturgo è il regista” (Mielziner 1965: 9). L’autore teatrale è dunque il perno di tutta l’operazione, mentre il regista, proseguendo un po’ maliziosamente la metafora, diventa una sorta di ‘gommista’ che provvede alla convergenza e all’equilibratura della ruota.

external one”, Mielziner 1965: 12).<sup>12</sup>

Come funziona concretamente, però, il dispositivo messo a punto da Mielziner per lo *Zoo di vetro*?

Tom, in veste di narratore, pronuncia il suo monologo iniziale sulla scala antincendio (la *fire escape* – una intuizione di Mielziner – ha qui anche valore simbolico, rappresentando il tema della fuga) rivolgendosi direttamente al pubblico. La scena prevede un trasparente dipinto e illuminato da davanti che rappresenta, come recita la didascalia, “la cupa, tetra muraglia posteriore del caseggiato dei Wingfield” (Williams 1987: 9). La AE specifica ulteriormente: “la scena vera e propria risulta schermata da un trasparente [*gauze curtain*] che evoca la facciata esterna dell’edificio” (9). La transizione al momento successivo, quando Tom raggiunge la madre Amanda e la sorella Laura a tavola (qui RE e AE differiscono anche nella battuta che segna il passaggio) è ottenuta illuminando progressivamente il trasparente da dietro (e attenuando gradatamente l’illuminazione frontale), in modo che la superficie, da opaca e riflettente, diventi effettivamente trasparente fino a diventare praticamente invisibile, lasciando emergere l’interno dell’appartamento. Il trasparente viene poi issato e fatto scomparire definitivamente fino a quando non calerà di nuovo alla fine del dramma, per il monologo di chiusura.

L’interno dell’appartamento, poi, contiene a sua volta un trasparente che separa il soggiorno dalla sala da pranzo retrostante, sicché la scena d’apertura in camera da pranzo viene vista, come specifica la didascalia: “sia attraverso la quarta parete trasparente del casermone, sia attraverso le tende trasparenti di tulle dell’arco che dà in camera da pranzo” (10). Abbiamo dunque tre diaframmi tra la scena e gli spettatori, in ordine di profondità: il tradizionale sipario, il trasparente che riproduce l’esterno del caseggiato e, infine quello che separa il soggiorno dalla sala da pranzo, descritto come una seconda ‘quarta parete’, trasparente, incorniciata da un secondo arco di proscenio.

---

12 Già R. E. Jones, che peraltro era stato in analisi da Carl Gustav Jung a Zurigo (cfr. McDermott 1984), aveva messo in luce l’esigenza drammatica di dare espressione all’inconscio in teatro e ipotizzato in, tal senso, il ricorso all’immagine cinematografica e all’interazione tra attori dal vivo e attori filmati (cfr. Jones 1929).

Interessante il riferimento alla quarta parete, giacché nella sua teorizzazione più nota – Jean Jullien ne parla a proposito della nuova tecnica di allestimento richiesta dal teatro naturalista – essa è descritta come un muro immaginario “trasparente per il pubblico, opaco per l’attore” (Jullien 1892: 11). In questo spettacolo, dunque, la quarta parete viene sia moltiplicata (con i due trasparenti), che contraddetta (i monologhi di Tom al pubblico rompono l’illusione di stampo naturalistico).

Questa compresenza e alternanza di realismo ed espressionismo nel testo di Williams viene sagacemente assecondata dall’uso dei trasparenti e dell’illuminazione. Si tratta di un equilibrio delicato, spesso frainteso, come sostiene Geoffrey Borny, da chi (lettori, spettatori, critici registi) privilegia una interpretazione esclusivamente realistica, rischiando così di ridurre *Lo zoo di vetro* a una soap opera sentimentale o, come sostiene Thomas L. King, da chi accentra l’attenzione su Laura e Amanda, trascurando il fatto che il protagonista dell’opera è Tom (anzi egli è l’unico personaggio, poiché gli altri sono frutto della sua memoria) e che accanto alla dimensione sentimentale è presente una componente ironica e, persino, umoristica (cfr. Borny 1988, King 1973).

Mielziner, tuttavia, non si limita a risolvere i problemi che le indicazioni sceniche di Williams propongono e a interpretare originalmente le esigenze espressive implicite nel testo, rendendo perspicuo il complesso gioco tra dimensione oggettiva e soggettiva. Quando lo ritiene opportuno, giunge addirittura a contrastare certe richieste. Un caso esemplare, in questo senso, è rappresentato dalle proiezioni di scritte e immagini, previste da Williams, che non troveranno applicazione nella messa in scena. È interessante notare che Williams le recuperi nelle note di regia per la *Reading Edition*, ma non nella *Acting Edition*. Vedremo meglio in seguito come lo scenografo arrivi a condizionare il testo scritto, soprattutto nel caso di *Morte di un commesso viaggiatore*.

Qui, preme notare come Mielziner, non senza essere passato per tentativi meno fortunati,<sup>13</sup> riesca finalmente a mettere a punto un

---

13 Un esempio ce lo fornisce John Franklin Wharton, avvocato della casa di produzione *Playwrights’ Company*. Il primo spettacolo realizzato da questa nuova

dispositivo che non solo risolve il problema di un cambio di scena immediato e fluido tra interno ed esterno dello stesso edificio rappresentato –superando, per così dire, il suo maestro –,<sup>14</sup> ma giunga a rispecchiare anche l'esteriorità e l'interiorità (la psicologia) dei personaggi, e, in questo caso, immetta lo spettatore nella memoria di Tom. Come sottolinea Liam Doona:

Forse per la prima volta, Mielziner è in grado di dimostrare pienamente la scenografia come espressione di un costruito psicologico che, pur richiamando forme architettoniche esistenti, le rende mutevoli e ambigue. Mielziner presenta la permanenza e la solidità come temporanee e illusorie, instabili come la psicologia dei personaggi di Williams (Doona 2010: 183).

E questa dimostrazione avviene proprio grazie all'uso ingegnoso e

.....  
impresa fu, nel 1938, *Abe Lincoln in Illinois* di Robert E. Sherwood, con la regia di Elmer Rice e le scene, appunto, di Mielziner. Wharton, parlando delle prove di questo spettacolo (che, peraltro si dimostrerà un successo), ricorda come Mielziner intendesse provare una nuova soluzione per velocizzare i cambi di scena. Lo scenografo era convinto che recitando dietro "un tessuto a trama larga detto trasparente [*scrim*]" bastasse spegnere le luci perché il pubblico non si accorgesse del cambio scena, che poteva essere eseguito senza perdere tempo a calare e issare il sipario. Osserva Wharton: "Era una bella idea per uno spettacolo a scena multipla, aveva un solo difetto: non funzionava. In qualche modo, rimaneva ancora luce a sufficienza perché il pubblico potesse vedere i macchinisti che, come fantasmi, correvano follemente e inciampavano l'uno sull'altro. L'esperimento fu abbandonato dopo una prova" (Wharton 1974: 36). Uno degli elementi più critici nell'impiego dei trasparenti è, infatti, l'illuminazione e uno dei problemi più delicati dell'illuminazione è, paradossalmente, il buio.

14 Si tenga presente che Mielziner aveva iniziato il suo apprendistato presso Jones durante l'allestimento di *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill, nel 1924. Qui Jones doveva risolvere il problema di una scenografia unica in cui fosse possibile passare dagli esterni agli interni della fattoria del New England in cui è ambientato il dramma. La soluzione adottata, l'impiego di pareti rimovibili, era senz'altro funzionale e aveva senza dubbio dei vantaggi espressivi, ma si scontrava (cfr. Waincott 1998: 104) con pesanti limiti tecnici: l'operazione di togliere e rimettere le pareti risultava infatti macchinosa e lenta, finendo per intralciare la fluidità dell'azione. La soluzione di Mielziner; invece, risolve anche questo limite, al punto che il nome dello scenografo diventerà sinonimo di fluidità e rapidità nei cambi di scena.

creativo dei trasparenti; sono loro a rispecchiare, in forme visibili, l'instabile psicologia dei personaggi. La peculiarità dei trasparenti di Mielziner consiste, dunque, nel fatto di essere posti al servizio di un'istanza artistica profonda del testo, rivelando, così, le possibilità inedite di un dispositivo scenografico noto.

### **Realismo, poesia e stilizzazione**

Con l'allestimento del testo successivo, *A Streetcar Named Desire*, non solo prosegue la collaborazione tra Williams e Mielziner, che insieme realizzeranno ben nove spettacoli, ma si inaugura quella, non meno fondamentale, con Elia Kazan, che porta con sé gli attori legati al nascente Actors Studio (memorabile, in quest'occasione, la prestazione di Marlon Brando come Stanley Kowalski) e firma tanto la regia dello spettacolo (che debutta a Broadway il 3 dicembre 1947, allo Ethel Barrymore Theatre, dopo un *tryout* a New Haven, Boston e Philadelphia), quanto quella del film del 1951 (vincitore di quattro premi Oscar, con Vivien Leigh, già Blanche nella messa in scena londinese diretta da Laurence Olivier nel 1949, nella parte della protagonista femminile, interpretata da Jessica Tandy nel 1947). Anche questo spettacolo si avvale della tecnica dei trasparenti. Williams prevede inizialmente di replicare la soluzione della facciata che si dissolve per mostrare l'interno dell'edificio. Lo scenografo, però, non intende affatto ripetersi e introduce due novità di rilievo. Una riguarda l'uso espressivo dei trasparenti, che qui sono chiamati anche a comunicare non più il punto di vista di un solo personaggio (com'era nel caso di Tom), ma lo scontro tra le opposte prospettive, sensibilità e temporalità dei due personaggi principali: il realismo brutale di Stanley Kowalski (cinico ed egoista immigrato di seconda generazione) e il fragile mondo illusorio di Blanche (colta ma sorpassata creatura, legata ai vecchi valori del sud rurale). La seconda novità, di tipo tecnico, ma dai significativi risvolti estetici, riguarda il fatto che qui il trasparente principale rappresenta la parete di fondo dell'appartamento e non la facciata come era in *Menagerie*. Grazie a un ulteriore trasparente e un fondale traslucido, quando la parete svaniva, lasciava emergere ben due ambienti retrostanti:

la strada adiacente e, più in lontananza, la ferrovia. La transizione fondamentale non è quindi dalla facciata esterna di un palazzo all'appartamento al suo interno, bensì dall'interno di un appartamento al suo esterno. Nella scena decima, poco prima che Stanley violenti Blanche, la didascalia descrive così l'effetto:

Attraverso il muro di fondo delle due camere, che è diventato trasparente, si scorge il marciapiede. Una prostituta ha derubato un ubriaco. Lui la insegue lungo il marciapiede; la raggiunge, vengono alle mani. Il fischio di un poliziotto li separa. Le figure scompaiono. Qualche minuto dopo compare una negra alla svolta dell'angolo con una borsa di lustrini che la prostituta ha lasciato cadere sul marciapiede. La fruga con eccitazione" (Williams 1963: 203).

La soluzione (che, peraltro, nello spettacolo non si limitava solo a questa pantomima, ma era ulteriormente sfruttata), si rivela particolarmente proficua, perché contribuisce ad accrescere la precarietà e la minacciosità della situazione: attraverso lo 'sfondamento' della parete di fondo, la brutalità del mondo, che già abita la casa nella figura di Stanley (e la sovrasta nei litigi della coppia del piano di sopra), arriva a invaderla anche dall'esterno, assediando Blanche da tutti i lati. Altro elemento importante per comprendere l'esemplarità e la statura quasi mitica (per Kazan *Streetcar* e *Salesman* compongono le due metà di una "theatre legend", Kazan 1988: 359) acquisita dall'opera nel canone del teatro americano, è l'interazione tra la scenografia e la recitazione. Il forte impatto che ebbe *Streetcar* (e poi *Salesman*) sul pubblico viene spesso ricondotto al particolare contrasto che si crea tra la una recitazione realistica – quella del Metodo – e una scenografia astratta.

In realtà, per quanto riguarda *Un tram che si chiama desiderio*, la tensione tra queste due dimensioni è presente – oltre che nel testo – sia nella scenografia che nella recitazione. Se le strutture architettoniche di Mielziner sono stilizzate, gli oggetti di scena, opportunamente selezionati e ridotti nel numero, sono molto realistici al punto da essere stati spesso maltrattati in modo da apparire logori per l'usura. Altrettanto vale per la recitazione. Elia Kazan e l'Actors Studio sono noti per il loro realismo di derivazione stanislavskijana,

ma negli appunti di regia per *Streetcar*, risalenti all'agosto del 1947, il regista insiste esplicitamente sulla necessità di una recitazione e una regia stilizzate, contrapposte a una recitazione e una regia realiste, stabilendo tra le due modalità un rapporto analogo a quello tra poesia e prosa (cfr. Kazan 2009: 44).

La necessità della stilizzazione è determinata dal fatto che il personaggio e le azioni di Blanche sono incomprensibili se si trascura il fatto che rispondono a un preciso codice sociale. L'ideale della *Southern belle*, ancorché obsoleto, ha effetti reali su Blanche, anzi determina quella che Kazan definisce la sua *spine* (il suo movente principale, quello che Stanislavskij chiama, nelle traduzioni italiane, super-compito o super-obiettivo del personaggio): "trovare protezione" (46). Più in generale: "Si tratta di una tragedia poetica, non realistica o naturalistica. La recitazione deve essere stilizzata", (45). Stilizzare non significa, ovviamente, ridurre i personaggi di Williams a fantocci, privandoli della loro umanità o farli scendere nella vaga astrazione. L'operazione è più sottile e, al limite, quasi subdola (Kazan annota tra parentesi di non farne parola con attori e produttori). Il principio che guida questa stilizzazione è la dimensione emblematica del tipo sociale. Blanche è, come Don Chisciotte, il rappresentante di una cultura ormai morta, mentre Stanley incarna il cinismo contemporaneo. Il problema della stilizzazione consiste, dunque, nel trovare il Don Chisciotte in ogni personaggio del dramma.

Ancora una volta, il rapporto tra realismo e anti-illusionismo risulta più complesso di quanto possa apparire in superficie e le schematizzazioni consentono in genere di esprimere. *Menagerie* tematizzava questo rapporto tanto a livello complessivo (la cornice metateatrale straniante rispetto alla vicenda rappresentata coinvolgente) che a livello del personaggio di Laura (che vive in un mondo di fantasia) invitando a considerarlo dal punto di vista soggettivo di un unico personaggio, Tom, che è consapevole dei due poli. In *Streetcar* il rapporto viene invece incarnato da due personaggi, rispettivamente Stanley e Blanche. Lo spettatore sperimentava entrambi i punti di vista soggettivi e, nelle intenzioni di Kazan, doveva quasi venir risucchiato nel mondo di Blanche. La costruzione dello spettacolo, infatti, era stata concepita dal regista in modo che il pubblico, inizialmente

infastidito dal comportamento altezzoso di Blanche, ne penetrasse progressivamente ed empaticamente le ragioni profonde. E il mondo di Blanche, a differenza di quello di Tom, è un mondo in cui realtà e finzione non sono più due poli distinti, ma finiscono per confondersi inestricabilmente. I trasparenti, in questo contesto, assecondano dunque il movimento alternativamente intra ed extra-diegetico, oggettivante e introspettivo, in sinergia con un analogo impiego delle luci, della musica, della recitazione, svolgendo una funzione determinante sia per l'intelligenza stessa dello spettacolo, che per la sua fruizione estetica.

Certo, non tutto quello che Kazan aveva progettato ad agosto e messo in prova a ottobre (proprio mentre fondava l'Actors Studio), troverà riscontro nello spettacolo (a partire dal fatto che lo Stanley di Brando 'ruberà' la scena alla Blanche di Jessica Tandy), ma l'apertura alla dimensione stilizzata e non meramente realistica, stimolata dal testo di Williams e dalle scene di Mielziner, diventerà parte integrante del suo linguaggio registico.

Arthur Miller ricorda come testo e spettacolo avessero dischiuso le porte su un universo teatrale assolutamente nuovo e alternativo, in cui la personalissima voce di Williams emergeva a partire dai singoli personaggi, perfettamente individuati, e la recitazione attingeva a "una forma di realismo sentita così profondamente da emergere come stilizzazione". In particolare, spettacolo e testo drammatico si fondevano in modo così inestricabile, che lo spettacolo finì per diventare il testo ("*became the play*", Miller cit. in Kazan 2009: 65-66, corsivo nell'originale).

### Dalla scena al testo

Ritroviamo le scenografie di Mielziner, in particolare i trasparenti, e la regia di Kazan anche in un altro spettacolo paradigmatico nella creazione dello 'stile americano': *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*) di Arthur Miller, che debutta a Broadway il 10 febbraio 1949 al Morosco Theatre, dopo un *tryout* al Locust Street Theatre a Philadelphia.

Anche qui sono presenti scarti temporali tra presente e passato, che

avvengono soprattutto nella mente del protagonista (Miller pensava all'inizio di intitolare il testo *The Inside of His Head*), Willy Loman, nella quale le due estasi temporali finiscono per confondersi. Il contributo di Mielziner fu, non da ultimo, rendere chiaro questo stato confusionale evitando che a confondersi fosse, invece, il pubblico. Notevole, in questo senso, l'impatto che le soluzioni scenografiche ebbero sul testo drammatico.

Quando Matthew C. Roudané scrive che "Miller fornisce una delle indicazioni sceniche d'apertura più note della drammaturgia americana, indicazioni su cui Kazan, Mielziner e Kook hanno basato i loro sforzi collaborativi" (Roudané 1997: 64), rovescia in realtà i termini della questione. Le indicazioni di scena per il primo atto di *Salesman* non furono affatto la premessa per il lavoro di Kazan, Mielziner e Kook,<sup>15</sup> bensì la trascrizione, postuma, delle scene e delle luci messe a punto per lo spettacolo. Si tratta, insomma, di indicazioni consuntive e non preventive, in cui l'apporto di Mielziner viene recepito, senza peraltro essere esplicitamente menzionato.<sup>16</sup>

La didascalia della RE è, in effetti, straordinariamente dettagliata dal punto di vista tecnico (fissa in due e, rispettivamente, sei piedi e mezzo la sopraelevazione delle stanze di casa Loman rispetto alla cucina, stabilisce colori delle luci, il particolare uso del proscenio, etc.) e, insieme, fortemente evocativa dal punto di vista poetico. Eppure, la didascalia originale, ricorda Kazan, diceva semplicemente: "Un riflettore mobile illumina con precisione una piccola area sulla sinistra del palco. Il commesso viaggiatore appare. Estrae le chiavi e apre una porta invisibile" (Kazan 1988: 361). Un testo, insomma, "in attesa di una soluzione registica", soluzione che, peraltro, non verrà nemmeno trovata dal regista, bensì dallo scenografo:

<sup>15</sup> Edward Kook, (detto anche Ed, Eddie o Kooky), fu uno dei più preziosi collaboratori di Mielziner ("Insieme a Robert Edmond Jones, Eddie Kook ha influenzato profondamente la mia carriera", Mielziner 1965: 34; il testo stesso è dedicato a Kook), nonché il cofondatore, con Joseph Levy, della Century Lighting Company, la più importante società per il noleggio delle luci di scena. In particolare, Levy e Kook misero a punto il Leko (nome che deriva dalle prime due lettere dei loro cognomi), un proiettore ellissoidale che Mielziner usa in *Salesman*.

<sup>16</sup> Anche lo scenografo è soggetto a una specifica forma di trasparenza, cfr. Blumenfeld 2009.

Il concetto di una casa che permane, come uno spettro, dietro tutte le scene del dramma, costantemente presente [...] non è nemmeno accennato nel copione originale. Anche se la casa spettrale è una intuizione registica, non è stata una mia idea più di quanto lo sia stata di Art [i.e. Arthur Miller]. È stata una sollecitazione dello scenografo Jo Mielziner: lo l'ho colta – mi risolveva un sacco di problemi – e quando l'abbiamo sottoposta a Miller, lui l'ha approvata. In questo allestimento, è stato il singolo contributo più importante dal punto di vista critico e la chiave del modo in cui ho diretto lo spettacolo (ibidem).

L'onnipresente, spettrale presenza della casa, la chiave stessa della regia dello spettacolo, deriva insomma da una intuizione di Mielziner: un'unica struttura fissa che, grazie all'uso dei trasparenti, può assumere le sue due configurazioni essenziali: quella ariosa del passato, in cui era circondata dal verde e quella oppressiva del presente, in cui è attorniata dal cemento delle nuove costruzioni che la soffocano. Nell'uno e nell'altro caso, presenza incombente ed emblema eloquente delle speranze e dei fallimenti del protagonista. Sfondo ineludibile della sua vita materiale e spirituale, anche quando l'azione si svolge altrove.

Kazan parla esplicitamente della riscrittura del testo da parte di Miller: "Art ha riscritto le indicazioni sceniche per l'edizione a stampa in base alle scenografie di Jo. [...] Il teatro non è un genere esclusivamente letterario. Anche se il copione è l'elemento importante essenziale, una volta che è finito, attori, scenografi, registi, tecnici 'scrivono' insieme il dramma" (ibidem). I trasparenti di Mielziner (e le altre sue soluzioni scenografiche) condizionano non solo la scrittura scenica (la ri-scrittura collettiva del copione, che mette capo allo spettacolo come seconda creazione), ma anche quella propriamente letteraria dell'opera pubblicata.

Non tutto quello che scorre sulla pagina, infatti, funziona altrettanto fluentemente in teatro. Se, come sostiene Miller dal punto di vista drammaturgico, "il cambiamento di scena verbale è istantaneo" (Miller 1978a: 34, Miller qui sta pensando alle differenze tra teatro e cinema), dal punto di vista concretamente scenografico, invece, il cambiamento di scena istantaneo è piuttosto un problema, la cui soluzione, fortunatamente, era la specialità di Mielziner. Né

nella introduzione generale ai propri drammi, né nelle sue memorie, comunque, Miller insiste particolarmente sulle difficoltà che il suo testo presentava dal punto di vista della realizzazione scenica. D'altronde: "La memoria inevitabilmente romanticizza, spingendo la realtà a retrocedere" (Miller 1995: 179).

Il resoconto dei quattro mesi trascorsi dedicati alla realizzazione dello spettacolo da parte di Mielziner è decisamente più dettagliato e va dalla prima telefonata ricevuta dal produttore, Kermit Bloomgarden, il 24 settembre 1948 al debutto a Broadway il 10 febbraio 1949. Dopo aver ricevuto da Bloomgarden il testo di Miller e averlo letto approfonditamente, Mielziner finalmente capisce cosa intendeva il produttore definendolo un vero e proprio "toughie" (Mielziner 1965: 24). Non si trattava solo di un dramma 'tosto' dal punto di vista dei contenuti ("Mio Dio, è così triste" fu la reazione di Kazan a detta di Miller, 1995: 185), ma un vero e proprio 'osso duro' dal punto di vista dell'allestimento: "l'azione era troppo complicata e per seguire la trama bisognava comprendere la sequenza delle scene" (Mielziner 1965: 24). Al termine delle quaranta e passa scene, nient'affatto chiare nella loro successione e nell'azione che sottendevano, Miller aveva scritto: "La soluzione scenografica per la messa in scena, dovrà essere ingegnosa e semplice. Non conosco la risposta, ma lo scenografo deve elaborare qualcosa che renda scorrevole il copione" (ibidem).

In assenza di indicazioni sceniche, l'unico indizio da cui Mielziner poteva muovere per ideare una scenografia era una descrizione della casa: "Un tempo circondata da aperta campagna, era ormai cinta da condomini. Gli alberi, che prima riparavano la casa dal cielo aperto e dal caldo sole estivo, erano ora per la maggior parte morti o morenti" (25). I trasparenti potevano appunto garantire la rapida transizione tra queste due configurazioni cronologiche (presente e al passato) – che assumevano anche valore simbolico emotivo (speranza e delusione) ed esistenziale (fantasie di successo e realtà del fallimento) – dell'unico elemento scenico fondamentale: la casa di Willy Loman (il "simbolo visivo più importante del dramma – il vero sfondo e contesto [*background*] della storia"). Le scene ambientate altrove, poi, potevano semplicemente svolgersi in proscenio. Autore,

regista e produttore, quando Mielziner comunicò loro questa idea, restarono per qualche istante senza fiato. Tutti si rendevano conto dell'enorme compito da affrontare. Tempi di lavorazione dilatati, tutte le date da rifare e un consistente ritocco al budget per Bloomgarden. Le parole che Kazan rivolse a Miller furono: "Art, questo significa un bel po' di dannato [*a hell of a lot*] lavoro per me e ancora di più per te" (26).

Ancor prima di cominciare le prove, dunque, Miller è costretto a una consistente revisione del testo in stretta collaborazione con Kazan e seguendo le indicazioni proposte da Mielziner (che, per parte sua, doveva, tra l'altro, finire di sistemare le luci per il debutto newyorkese di *Summer and Smoke* di Williams).

A prescindere da altri problemi tecnici, una delle questioni più delicate era quella delle luci e, in particolare, l'illuminazione per i trasparenti, visto il carico di incombenze tecniche e artistiche che erano chiamati a sbrigare. Anche in questo caso, Mielziner non si limita a ripetere quanto fatto per i precedenti due spettacoli, ma elabora soluzioni originali. Per il fondale progetta di non usare il consueto lino, bensì mussola non sbiancata, su cui far dipingere gli edifici che opprimono la casa di Willy in colori traslucidi, con la possibilità che le finestre possano ricevere la luce da dietro. Al momento della trasformazione, opportune proiezioni di fogliame sul fondale e su parte della casa, combinate con la diminuzione della luce da dietro il trasparente avrebbero provveduto a far svanire gli edifici.

Il principio ottico-fisico su cui si basa il trasparente è relativamente semplice (basta osservare come si comporta una tenda leggera alla finestra a seconda che sia giorno o notte). La sua realizzazione in teatro, invece, è tutt'altro che semplice. In questo caso, per la realizzazione del trasparente, i pittori dovevano dipingere un fondale largo più di 14 metri e mezzo e alto quasi 11, tenendo conto di tre disegni (a seconda dell'effetto risultante dall'illuminazione frontale con il buio dietro, da quella a rapporto invertito e da quella combinata), il tutto, beninteso, secondo la tecnica di pittura dei trasparenti, che prevede colori traslucidi, stesi in modo da non otturare i fori della trama. Particolarmente complessa, ancora una volta, risulta l'organizzazione dell'illuminazione, che, oltre alle solite necessità

(posizionamento e calibrazione delle fonti luminose e delle loro intensità, problema del buio, etc.), presentava anche il problema delle proiezioni, fondamentali per ricreare il fogliame che indica il regresso al passato (nonché per altre scene, come quella dell'hotel, in cui il cambio di ambiente doveva essere realizzato semplicemente proiettando il motivo di una dozzinale carta da parati). Questa novità comportava la realizzazione di speciali proiettori, dotati di lenti create appositamente, in funzione della distanza tra loro e la superficie da colpire, onde evitare le distorsioni dell'immagine. Di queste lenti, poi, bisogna prevederne almeno un paio di set, visto che lo spettacolo, andava testato, come di consueto, fuori piazza e le dimensioni del Locust Street Theatre di Philadelphia differiscono da quelle del Morosco Theatre di New York.

A fronte di queste (e altre) difficoltà tecniche, su cui – nonostante la loro importanza – non è qui possibile indugiare, i trasparenti promettevano considerevoli vantaggi sia pratici che artistici: consentire cambi veloci, scorrevoli e intellegibili tra luoghi e tempi diversi, determinare atmosfere e stati d'animo, proporre punti di vista oggettivi e soggettivi, nonché veicolare significati simbolici.

Le tre idee scenografiche fondamentali – set unico, uso di trasparenti e proiezioni, avanzamento del proscenio verso la sala (con l'inevitabile sacrificio di qualche posto a sedere nelle prime file) – interagivano poi con la recitazione in vari modi. La famosa didascalia iniziale di *Salesman* ne registra uno: "Quando l'azione si svolge nel presente gli attori osservano il tracciato delle mura immaginario, ed entrano in casa soltanto attraverso la porta a sinistra. Ma nelle scene del passato questi confini vengono abbandonati, e i personaggi entrano o escono da una stanza attraversando il muro per venire in ribalta" (Miller 1978b: 176).

Tornando al testo di Miller, bisogna osservare che, oltre alla revisione in vista delle prove, altri interventi si resero necessari, proprio durante le prove e che la versione finale pubblicata (anche in questo caso abbiamo una RE e una AE) costituisce una ulteriore riscrittura, che tiene conto dello spettacolo e dell'apporto sostanziale delle scenografie di Mielziner, come nel caso della didascalia che recita: "La scena è in ogni sua parte, o quasi, trasparente" (ibidem).

E l'influenza di Mielziner non si limita al testo di Miller, ma va a investire anche la regia di Kazan. In particolare Mielziner, che aveva già contaminato il realismo di Kazan con l'elemento poetico ed espressionistico che condivideva con Williams, finirà per stuzzicare anche altre corde del regista, come un nuovo approccio alla teatralità.<sup>17</sup> La protrusione del palco presente in *Streetcar*, proseguirà infatti nello sfondamento della quarta parete del letto della *Gatta sul tetto che scotta* che deborda in platea. Paradossalmente, quella quarta parete che era stata, a un tempo, moltiplicata e resa esplicita in *Menagerie*, verrà sempre più contestata da Mielziner, alla ricerca di un diverso rapporto tra scena e sala, tra attori e pubblico, anche agendo in qualità di consulente per l'erezione di edifici nuovi teatrali.

Questo però ci porterebbe lontano, oltre ai limiti fissati all'inizio, mentre qui premeva soltanto evidenziare il particolare e significativo apporto dei trasparenti in rapporto a quello stile americano che emerge dai testi e dagli allestimenti di *Menagerie*, *Streetcar* e *Salesman*.

Nel 1960, intervistato da Henry Brandon, Arthur Miller finiva per liquidare gli anni Cinquanta come "an era of gauze", intendendo con ciò non più tanto il dispositivo messo a punto da Mielziner, quanto la deriva della drammaturgia nel solipsismo psicologico, avulso – anche scenograficamente – dalla realtà sociale, e ridotto a mero conflitto sessuale interiorizzato. Pur riconoscendo parzialmente il proprio ruolo nell'inaugurare questa tendenza, egli vedeva ormai in Williams il maggior responsabile di uno sviluppo del teatro americano che era stato in qualche modo anticipato dal freudismo maldigerito di O'Neill (cfr. Miller 1978c: 232).

Ogni significativa novità di grande impatto, sia drammaturgica che scenografica, corre sempre il rischio di diventare una moda e degenerare. Quanto ai trasparenti, questi dispositivi e la loro capacità di rappresentare una molteplicità di luoghi diventeranno così famosi da meritarsi, nel giugno del 1957, una parodia su "Playboy", in cui, siccome la scenografia "è stata progettata da Jo Mielziner, o quanto di più vicino a Mielziner si possa dare, vediamo contemporanea-

mente l'esterno della casa, l'interno, il tetto, la cantina, la soffitta, il portico, ogni singola stanza, e il cortile posteriore e quello anteriore, tutti sovrapposti l'uno all'altro" (cit. in Smith 1993: 42).

.....  
 17 Per un'analisi del rapporto di collaborazione tra Mielziner e Kazan (e Williams), cfr. Listengarten (2009).

## BIBLIOGRAFIA

- BLOOM H. (2007), "Introduction", in Id. (ed.), *Tennessee Williams. Updated Edition*, Infobase Publishing, New York, pp. 1-10.
- BLUMENFELD L. (2009), "From Hamlet with Love: A Letter to the other", in WHITE C. A. (ed.), *Directors and Designers*, intellect Bristol, UK-Chicago, USA, pp. 243-254.
- BORNY G. (1988), "The Two Glass Menageries: Reading Edition and Acting Edition", in BLOOM H. (ed.), *Modern Critical Interpretations: "The Glass Menagerie"*, Chelsea House, New York, pp. 101-117.
- BRAGDON C. (1929), "The Artist-in-the-Theatre", in *The American Magazine of Art*, XX:10, pp. 547-553.
- CASSIDY C. (2013), "The Glass Menagerie. Fragile Drama Holds Theater in Tight Spell", in JONES C., *Bigger, Brighter, Louder. 150 Years of Chicago Theater as Seen by Chicago Tribune Critics*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 104-106.
- CLAYTON J. S. (1983), "The Sister figure in the Works of Tennessee Williams", in *The Glass menagerie. A collection of critical essays*, Edited by R. B. Parker, Prentice Hall-Englewood Cliffs, New Jersey, pp. 109-119.
- DOONA L. (2010), "Hope, Hopelessness/Presence, Absence. Scenographic innovation and the poetic spaces of Jo Mielziner, Tennessee Williams and Arthur Miller", in COLLINS J., NISBET A. (eds.), *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, Routledge, New York, pp. 178-187.
- DUKORE B. F. (1989), *Death of a Salesman and The Crucible. Text and Performance*, Macmillan Education, Houndmills, Basingstoke, Hampshire-London.
- ESSIN C. (2009), "Designing American Modernity: David Belasco's *The Governor's Lady* and Robert Edmond Jones's *The Man Who Married a Dumb Wife*", in *Theatre History Studies*, 29, pp. 32-51.
- JONES R. E. (1917), "The Future Decorative Art of The Theatre", in *Theater magazine*, XXV:195, p. 266.
- Id. (1929), "Theory of Modern Production", in *Encyclopaedia Britannica*, XIV ed., vol. XXII, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 39-40.

- JULLIEN J. (1892), *Le théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Charpentier et E. Fasquelle éditeurs, Paris.
- KAZAN E. (1988), *A Life*, Alfred A. Knopf, New York.
- Id. (2009), *Kazan On Directing*, Alfred A. Knopf, New York.
- KING T. L. (1973), "Irony and Distance in The Glass Menagerie", in *Educational Theatre Journal*, 25:2, pp. 207-214.
- LAWRENCE D. H. (1974), "You Touched Me", in Id., *Selected Tales*, Heinemann Educational Books, London, pp. 114-133.
- LISTENGARTEN J. (2009), "Collaborative Models: Mielziner, Williams and Kazan", in WHITE C. A. (ed.), *Directors and Designers*, intellect Bristol, UK-Chicago, USA, pp. 101-117.
- MCDERMOTT D. S. (1984), "Creativity in the Theatre: Robert Edmond Jones and C. G. Jung", in *Theatre Journal*, XXVI:2, pp. 212-230.
- MCKINNEY J., BUTTERWORTH P. (2009), *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MIELZINER J. (1965), *Designing for the Theatre. A Memoir and a Portfolio*, Bramhall House, New York.
- MILLER A. (1978a), "Introduzione", trad. it. di Gerardo Guerrieri, in Id. *Teatro*, Einaudi, Torino, pp. 7-66.
- Id. (1978b), "Morte di un commesso viaggiatore", trad. it. di Gerardo Guerrieri, in Id. *Teatro*, Einaudi, Torino, pp. 171-301.
- Id. (1978c), *The theater essays of Arthur Miller*, Viking Press, New York.
- Id. (1980), *Death of a Salesman*, Dramatists Play Service, New York.
- Id. (1995), *Timebends. A Life*, Penguin Books, New York-London.
- Id. (2006), "Death of a Salesman", in *Collected Plays 1944-1961*, Literary Classics of the United States, New York, pp. 159-257.
- MURPHY B. (2006), *Theatre*, in BIGSBY C. (ed.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 411-429.
- OXBERRY W. (1820), *The actor's budget of wit and merriment, consisting of monologues, prologues, epilogues, tales, comic songs, rare and genuine theatrical anecdotes and jests*, Simpkin and Marshall, London.
- PEROSA S. (1999), *Storia del teatro americano*, Bompiani, Milano.
- ROUDANÉ M. C. (1997), "Death of a Salesman and the poetics of

Arthur Miller", in BIGSBY C. (ed.), *Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 60-85.

SHERIDAN R. B. (2017), *Pizarro. A Tragedy in Five Acts*, edited by Selena Couture and Alexander Dick, Broadview Press, Peterborough, Ontario, Canada.

STERLING E. J. (2008) "Introduction", in *Arthur Miller's Death of a Salesman*, Edited by Eric J. Sterling, Rodopi B. V., Amsterdam-New York, NY.

TIERNO P. (2011), "In ogni grande attore c'è l'anima di un Commesso", in *Hystrio*, XXIV:4, pp. 34-37.

VINCENTI D. (2011), "Bruni e De Capitani: 'Grazie a Fassbinder il nostro Williams senza pregiudizi'", in *Hystrio*, XXIV:4, pp. 44-45.

WAINSCOTT R. (1998), *Notable American stage productions*, in MANHEIM M. (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge University Press, pp. 96-115.

WATERMEIER D. J. (1988), "O'Neill and the Theatre of his Time", in MANHEIM M. (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 33-50.

WILLIAMST. (1948), "Portrait of a Girl in Glass", in Id., *One Arm and Other Stories*, New Directions, New York, pp. 95-112.

Id. (1963), "Un tram che si chiama desiderio", in Id., *Teatro*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Einaudi, Torino, pp. 127-213.

Id. (1966), *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*, New Directions, New York.

Id. (1973), *The Glass Menagerie*, Dramatists Play Service, New York.

Id. (1976), "Orpheus Descending", in Id., *Four plays*, Signet Classic, New York.

Id. (1987), *Lo zoo di vetro*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Einaudi, Torino.

Id. (2000), *Plays 1937-1955*, The Library of America, New York.

Id. (2000a), "The Glass Menagerie", in Id., *Plays 1937-1955*, Literary Classics of the United States, New York, pp. 393-465.

Id. (2000b), *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I: 1920-1945*, Edited By Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler, New Directions, New York.

Id. (2002), *The Paper Lantern*, in *The Collected Poems of Tennessee Williams*, Edited by David Roessel and Nicholas Moschovakis, pp. 49-50.

Id. (2014), "Ritratto di ragazza in vetro", in Id., *L'innocenza delle caramelle*, trad. it. di Nora Finzi e Giuliana Gadola Beltrami, Roma, Edizioni e/o, pp. 75-87.

ZINKEISEN D. (1938), *Designing for the stage*, The Studio, London-New York.