



PATRICK DENNIS, *AUNTIE MAME* E LA TRADIZIONE *QUEER*

di Valeria Gennero

## 1. Le molte vite di zia Mame

Irriverente e raffinata, indulgente nei confronti di ogni umana debolezza eppure intransigente nel dichiarare la propria avversione al conformismo e all'intolleranza, zia Mame diventò verso la metà degli anni Cinquanta una delle eroine più note presso il pubblico americano. Il romanzo che la fece conoscere si intitolava *Auntie Mame* ed era dedicato all'insolito apprendistato esistenziale di un orfano di dieci anni, Patrick, affidato nei primi mesi del 1929 alle cure dell'eccentrica Mame Dennis, zia paterna e sua unica parente. Pubblicato nel 1955, *Auntie Mame* rimase per molti mesi ai vertici delle classifiche di vendita: a firmarlo era un autore esordiente di nome Patrick Dennis. Il grande successo ottenuto negli Stati Uniti incoraggiò l'editore Bompiani ad assicurarsi immediatamente i diritti dell'opera. *La zia Mame*, nella traduzione di Orsola Nemi e Henry Furst, comparve così nel 1956. In Italia tuttavia il romanzo passò quasi inosservato e lo stesso accadde alla sua trasposizione cinematografica hollywoodiana diretta da Morton DaCosta nel 1958. Negli Stati Uniti invece il film tratto dal romanzo, basato sull'adattamento teatrale di Jerome Lawrence e Robert E. Lee che aveva trionfato a Broadway l'anno precedente, risultò il più visto della stagione e salvò la casa di produzione Warner Bros. da un fallimento che sembrava imminente (Jordan 2004, 80). Rosalind Russell, che interpretava il ruolo di Mame, fu candidata all'Oscar come migliore attrice, mentre la pellicola ottenne complessivamente sei candidature, inclusa quella per miglior film (categoria per cui vinse invece il Golden Globe). La fortuna di zia Mame negli Stati Uniti non terminò però con gli anni Cinquanta: nel decennio successivo le sue avventure furono infatti alla base del musical *Mame* (1966); la parte della protagonista nella prima produzione venne interpretata da Angela Lansbury, che grazie al ruolo di Mame ricevette il suo primo Tony Award come attrice protagonista. Anche in questo caso al trionfo sul palcoscenico di Broadway fece seguito nel 1974 un'omonima trasposizione cinematografica in cui la parte di Mame fu offerta a Lucille Ball, all'epoca una delle attrici americane di



maggior popolarità. Il film si rivelò un fallimento critico e commerciale, ma non intaccò la popolarità del personaggio.

Da più di cinquant'anni, dunque, negli Stati Uniti zia Mame è figura tanto nota da essere diventata quasi proverbiale, una formula per indicare un'eccentricità orgogliosa e frizzante, capace di sabotare con l'arma dell'ironia i miti del materialismo borghese. Quello detestato da Mame era il ceto medio inebriato dal benessere e pronto a sostenere con stolidità baldanza un'idea di «tradizione» intrisa di razzismo e omofobia (Roof 2002, 24). Era una società molto distante da quella italiana della metà degli anni Cinquanta e forse per questa ragione è stato solo nel 2009 che la fama di Mame ha raggiunto anche l'Italia. È accaduto per merito della casa editrice Adelphi che ha riproposto il romanzo in una nuova traduzione, di Matteo Codignola. La *Zia Mame* di Adelphi ha scalato le classifiche vendendo quasi trecentomila copie e suscitando un vivace dibattito critico (Povoledo 2010). Diverse ipotesi sono state avanzate nel tentativo di spiegare le ragioni di un successo tanto formidabile: alcuni commentatori si sono interrogati sulla peculiare sintonia tra l'Italia contemporanea e gli Stati Uniti di metà Novecento, mentre altri hanno sottolineato la forza del capitale culturale rappresentato dalla collocazione del romanzo in una collana nota per la raffinatezza delle sue scelte editoriali (Lerner 2009). Resta comunque indubbio che la nuova traduzione abbia contribuito in modo decisivo a rendere il testo avvincente per i lettori contemporanei, reinterpretando lo stile e semplificando i numerosi riferimenti ad aspetti ormai remoti della cultura statunitense. Proprio le differenze fra la traduzione del 1956 e quella di Codignola del 2009 saranno l'oggetto della mia riflessione, che si soffermerà inoltre sulle strategie narrative e sui codici linguistici che hanno accompagnato l'articolazione letteraria di un sottotesto omosessuale in contesti — come quello in cui *Zia Mame* fece la sua comparsa — dove poteva essere espresso solo in modo obliquo e indiretto. I riferimenti alla cultura gay che costellano il romanzo di Dennis hanno indotto i traduttori a scelte complesse, con esiti che talvolta, in particolare nel caso della prima traduzione italiana, sembrano confermare proprio i pregiudizi omofobici che l'originale cerca di combattere.



## 2. Le molte vite di Everett Tanner III

Nel suo viaggio attraverso i generi e i decenni *Auntie Mame* ha forse perso parte del suo potere corrosivo, ma l'efficace miscela di umorismo, teatralità e gusto della provocazione che attraversa le sue pagine continua a essere in sintonia con il gusto di lettori e spettatori. Sul perché di questo successo così protratto sono state avanzate diverse ipotesi. Nella sua recente analisi dell'importanza di Mame come icona ribelle in grado di blandire e destabilizzare allo stesso tempo le aspettative del grande pubblico, Jane Hendler ha sottolineato le affinità tra il personaggio creato da Patrick Dennis e l'enfasi sulla fluidità di ogni configurazione identitaria elaborata nei *queer studies*, un campo di studi di grande rilevanza nel panorama critico e filosofico statunitense degli ultimi vent'anni (Hendler 2004). In effetti nelle pagine di *Auntie Mame* emerge più volte l'invito a vedere nell'identità l'esito di interpretazioni ispirate da paradigmi di genere in continua trasformazione. L'identità emerge in *Auntie Mame* come una serie di approssimazioni transitorie: ogni suo travestimento — sia esso da cavallerizza o da intellettuale, da garrula dama della Georgia o puritana severa del New England — imita un originale che rimane per definizione irraggiungibile. Non è però solo Mame a mettere in scena l'identità come configurazione instabile e problematica: l'autore del romanzo condivide con il suo personaggio sia l'insofferenza nei confronti dei ruoli di genere prescritti dalla società americana, sia la resistenza nei confronti della norma eterosessuale che il moralismo perbenista degli anni Cinquanta indicava come unico orientamento sessuale "naturale".

Il nome indicato sulla copertina — Patrick Dennis — è infatti solo uno dei numerosi pseudonimi di Edward Everett Tanner III: così era registrato all'anagrafe uno degli autori più popolari degli anni Cinquanta, rimasto ancora oggi l'unico scrittore arrivato ad avere simultaneamente ben tre romanzi tra i primi dieci delle classifiche di vendita statunitensi. Accadde nel 1956, quando a *Zia Mame* e *Guestward, Ho!* entrambi firmati come Patrick Dennis, si aggiunse *The Loving Couple*, un romanzo pubblicato con uno pseudonimo femminile, Virginia Rowans, e imperniato su una storia d'amore apprezzata dai recensori per l'acuta e femminile sensibilità della presunta autrice. L'identità sessuale di Edward Tanner III



del resto non corrispondeva alle semplificazioni dell'ortodossia conservatrice che gravava sulla società americana del dopoguerra: sposato e padre di due figli, lo scrittore viveva in modo tormentato la propria attrazione per gli uomini. Dopo aver tentato il suicidio a causa dell'amore l'infelice per un compagno d'armi durante la seconda guerra mondiale - e nonostante un successivo tentativo di "normalizzazione" culminato nell'esperienza matrimoniale - nel 1962, prostrato da una profonda depressione, Tanner cercò nuovamente di uccidersi per amore. Era all'apice del successo e da pochi mesi era uscito un ennesimo bestseller, *Little Me*. In quest'occasione Tanner venne ricoverato in un ospedale psichiatrico dove i medici cercarono di curare la sua omosessualità facendo ricorso all'elettroshock. Furono necessari otto mesi di battaglie legali prima che lo scrittore ottenesse l'autorizzazione a lasciare l'ospedale. Dopo questa drammatica esperienza, lo scrittore decise di allontanarsi dalla famiglia e tornò a vivere da solo. La lotta contro il proprio desiderio si era rivelata fallimentare e Tanner smise di nascondersi a se stesso e agli altri. Le note biografiche degli anni successivi lo segnalano spesso in Messico, dove in breve tempo dilapidò l'ingente fortuna accumulata grazie ai suoi successi editoriali. Rientrato negli Stati Uniti cercò inutilmente di tornare alla ribalta come autore, ma dopo alcuni tentativi sfortunati si rassegnò a trascorrere gli ultimi anni lavorando come maggiordomo.

La parabola personale di Edward Tanner illumina il lato oscuro della teatralità spensierata di Patrick Dennis, l'alter ego romanzesco che trova in *Auntie Mame* una manifestazione sfavillante.

### 3. Zia Mame e la "normalità" impossibile

Il romanzo si apre con Patrick Dennis - narratore ormai adulto, marito e padre apparentemente equilibrato e soddisfatto - che ripercorre con affettuosa riconoscenza le tappe formative dell'educazione ricevuta dalla zia. Il primo capitolo descrive l'arrivo a New York del giovane orfano in compagnia di una domestica, Norah. La differenza tra le due traduzioni in questa scena iniziale è indicativa delle diverse strategie traduttive impiegate nel corso dell'intero romanzo. Nemi e Furst cercano di restare fedeli al testo di partenza, e per



farlo ricorrono spesso a note a piè di pagina anche lunghe (come accade in questo caso); Codignola privilegia invece il contesto di arrivo e spesso semplifica o omette riferimenti specifici.

*It was six o'clock when we pulled into Grand Central, and Norah, for all her Pullman airs and graces, was scared and flustered in the throng on the platform (Dennis 1955, 8).*

Erano le sei quando entrammo nella Stazione Grand Central, e Nora nonostante i suoi modi e le sue grazie alla Pullman si trovò sgomenta e imbarazzata in mezzo alla calca sulla banchina (Nemi e Furst 1956, 14).

Alle sei di pomeriggio entrammo finalmente nella Grand Central Station. Con tutte le arie da donna di mondo che si era data in carrozza, appena si ritrovò nella confusione della banchina Nora si sentì morire (Codignola 2009, 20).

Giunti a casa di Mame, i due la trovano impegnata in una delle feste in maschera con cui ama intrattenere gli amici. In quell'occasione il tema della serata è orientaleggiante e la descrizione iniziale di Mame segnala immediatamente la presenza di una figura assai lontana da quella femminilità domestica e mansueta che nel suo influente studio *La mistica della femminilità* Betty Friedan (1963) avrebbe individuato come struttura onnipervasiva per la cultura americana degli anni Cinquanta:

*A regular Japanese doll of a woman had strolled into the foyer. Her hair was bobbed very short with straight bangs above her slanting brows; a long robe of embroidered golden silk floated out behind her. Her feet were thrust into tiny gold slippers twinkling with jewels, and jade and ivory bracelets clattered on her arms (Dennis 2001, 11).*



Le traduzioni di Nemi e Furst del 1956 e quella di Codignola del 2009 in questo primo esempio sono abbastanza simili:

Una donna che pareva una perfetta bambola giapponese era entrata nel foyer. Aveva i capelli tagliati corti che le formavano una frangetta sulle sopracciglia oblique; una lunga veste di seta dorata l'avvolgeva svolazzando. Ai piedi portava piccole pantofole d'oro brillanti di gemme, braccialetti di giada e di avorio le tintinnavano alle braccia (Nemi e Furst 1956, 18).

Davanti a noi si era materializzata una bambola giapponese. Aveva i capelli cortissimi, con una frangetta tagliata dritta che arrivava a lambire l'arco, molto accentuato, delle sopracciglia. Il suo abito di seta terminava in un lungo strascico a ricami d'oro. Anche le pantofoline che indossava erano d'oro. Ai polsi invece tintinnavano braccialetti di giada e d'avorio (Codignola 2009, 24).

La versione in stile giapponese della protagonista è solo la prima della lunga serie di mascheramenti disseminati nel romanzo: il trasformismo di Mame ci accompagna in una dettagliata ricognizione etnografica di riti e predilezioni della borghesia americana. Il sistema della moda e la costruzione sociale del buon gusto sono scandagliati in modo meticoloso - dal rito dello shopping fino ai precetti dell'arredamento d'interni - con uno sguardo satirico che sottolinea il perbenismo razzista dei codici associati a quella che in apparenza è la rassicurante domesticità della classe media.

Nel corso della narrazione, l'affetto profondo che nasce tra zia e nipote spinge Mame a escogitare messe in scena sempre più raffinate per realizzare il sogno di «plasmare una giovane, tenera vita» proteggendo Patrick dalla funesta influenza di tutori, presidi e funzionari retrivi. La lotta contro il culto moralista della "normalità" e contro i pregiudizi che la società cerca di instillare nel nipote non conosce pause: il nemico da combattere è descritto con chiarezza quando Mame rifiuta indignata di ripudiare i suoi amici omosessuali



per non turbare le nuove frequentazioni bigotte del nipote. Siamo nell'ottavo capitolo del romanzo, *Auntie Mame and My Punctured Romance*: Patrick, che ha appena terminato il college, è innamorato di Gloria Upson, una compagna di scuola bella quanto ottusa. Il giovane teme che gli atteggiamenti anticonvenzionali di sua zia possano compromettere le relazioni con i futuri suoceri, bacchettoni e ossessionati dal denaro. Le sue ansie scatenano la furia di Mame:

*Should they know that I think you've turned into one of the most beastly, bourgeois, babbitty little snobs on the Eastern Seaboard, or will you be able to make that quite clear without any help from me?* (Dennis 2001, 196)

Qui la differenza fra le traduzioni si manifesta invece con chiarezza:

Dovrebbero conoscere forse quel che io penso di te? Che sei diventato uno degli snob più odiosi, borghesi, babbitteschi di tutta la costa orientale, o riuscirai a renderlo tanto evidente senza il mio aiuto? (Nemi e Furst 1956, 252)

Senti, e credi ci sia bisogno che sappiano quello che penso di te, e cioè che sei diventato un baciapile borghesotto snob da quattro soldi fra i più fessi della costa orientale, o credi che ci arrivino da soli? (Codignola 2009, 247)

La traduzione di Codignola elimina il riferimento - ormai incomprensibile, vista la scarsa fama di cui godono oggi i romanzi, un tempo molto popolari, di Sinclair Lewis - ai *babbitty little snobs*: gli epigoni di George Babbitt, il protagonista di *Babbitt* (1922), il romanzo di Lewis che aveva descritto le conseguenze deleterie del culto del denaro e della rispettabilità sulla vita sempre più solitaria e malinconica della *middle-class* americana.

Lontanissimo dalla provincia materialista che soffoca le aspirazioni di Babbitt, il mondo di



Mame è un tripudio di eleganza e libertà. Nonostante le resistenze del nipote, la zia riesce a convincerlo della necessità di incontrare insieme i genitori di Gloria prima che il matrimonio sia fissato. Nella prima raggelante visita nell'appartamento degli Upson a Park Avenue, Mame si rende conto del razzismo ad ampio raggio della famiglia di Gloria, che dimostrerà di disprezzare con equanime convinzione gli inglesi, i francesi, i messicani e gli ebrei. A questo incontro fa seguito una cena nella residenza di Mame a Washington Square, nel cuore bohémien del Greenwich Village. Nell'allestimento della serata la donna dà sfogo al consueto gusto per l'artificio: riempie le stanze di orchidee bianche e candele, recluta due attori come maggiordomi in livrea. Preoccupato dall'enormità dei preparativi, Patrick domanda spiegazioni alla zia, che risponde con un esplicito riferimento al *camp*:

*"And the footmen?"*

*"They happen to be two talented young actors who were in the play Vera just closed. She thought it might be something of a camp to have them."*

*"Now see here, what may be a camp to you and Vera is dead serious to me. If you two are planning to mess up my en..."* (Dennis 2001, 193).

Le traduzioni italiane non si soffermano sulla presenza del termine:

«E i lacché?»

«Sono per caso due giovani attori di talento che facevano parte della compagnia dove recita Vera, che ha finito proprio ora le sue rappresentazioni. Le è parso che sarebbe stato divertente averli».

«Senti, per te e per Vera può essere solo divertente, per me è una cosa molto seria. Se voi due vi siete messe d'accordo per mandare all'aria il mio fidanzamento...» (Nemi e Furst 1956, 248)

«E i maggiordomi?»





«Oh, loro. Sono due giovani attori molto dotati che hanno lavorato nell'ultima commedia di Vera. È stata lei a propormeli, dice che danno un tocco di originalità».

«Stammi bene a sentire. Tu e Vera lo troverete divertente, ma per me è la cosa più seria del mondo. Se vi siete messe d'accordo per mandare all'aria il mio fid...» (Codignola 2009, 243).

Quando il romanzo fu pubblicato, nel 1955, l'espressione *camp* era in effetti nota solo in cerchie ristrette e in particolare nella sottocultura omosessuale. L'anno prima Christopher Isherwood aveva fornito quella che viene considerata la prima descrizione attestata del termine nel romanzo *The World in the Evening* (1954). Solo qualche anno più tardi Susan Sontag avrebbe proposto una riflessione estesa sul fenomeno *camp* in uno dei saggi più dibattuti degli Anni Sessanta: *Notes on Camp*, pubblicato per la prima volta sulla *Partisan Review* nell'autunno del 1964. Il saggio divenne il manifesto di una controcultura di sinistra in contrasto con i valori della cosiddetta Old Left, legata a una contrapposizione tra Cultura Alta e Cultura di Massa di cui Sontag decretava l'obsolescenza mentre annunciava l'avvento di una *new sensibility*, un nuovo modo di avvicinare sia l'arte sia la pratica politica. Questa «nuova sensibilità» rifiutava il culto modernista della complessità per rivalutare invece forme culturali a lungo considerate inferiori, sottolineando inoltre le potenzialità rivoluzionarie di una sessualità liberata dai rigidi modelli di genere degli anni Cinquanta (Penner 2010, 169-175). Alcune delle note sul *camp* di Sontag individuano con precisione le dinamiche testuali di *Auntie Mame*, specie quando Sontag scrive che il *camp* «incarna una vittoria dello "stile" sul "contenuto", dell'"estetica" sulla "moralità", dell'ironia sulla tragedia» per aggiungere poco più avanti: «Il *camp* introduce un nuovo standard: l'artificio come ideale, la teatralità» (Sontag 1964, 115-116; traduzione mia).

Michael Bronski, autore di *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility* (1984), conferma l'attualità della lettura di Sontag anche in un contesto reso più complesso dalla nascita del movimento per i diritti civili degli omosessuali alla fine degli anni Sessanta. Dopo il 1969 una nuova generazione di scrittori e scrittrici cominciò a scrivere romanzi e poesie in cui la sessualità veniva affrontata in modo esplicito e il realismo a sfondo autobiografica prendeva



il posto della stilizzazione *camp* di cui Zia Mame rappresentava invece un esempio tanto popolare quanto rassicurante. Per questo motivo Bronski fa risalire il successo del personaggio di Mame nella cultura conservatrice degli anni Cinquanta alla centralità che la dimensione familiare ha nella narrazione. La figura della ricca zia zitella che si ritrova la vita scombussolata dall'arrivo di uno o più nipoti rimasti prematuramente orfani, aveva avuto alcuni precedenti di successo negli anni Trenta e Quaranta, ma è con Mame che il modello si rinnova per caricarsi di una dimensione trasgressiva in grado di proporre agli spettatori un doppio codice di lettura:

È facile capire perché il romanzo e la sua versione teatrale piacessero al pubblico gay. Gli spettatori eterosessuali apprezzavano la sfacciataggine spensierata alla base della sfida alla rispettabilità presente nel testo e non si sentivano minacciati da una presentazione ricca di elementi fiabeschi. La differenza stava nel fatto che mentre il pubblico eterosessuale provava semplicemente il brivido di farsi beffe dei Babbitt del mondo, per gli omosessuali la medesima reazione provocava emozioni profonde e liberatorie. Il romanzo di Dennis presenta personaggi gay e un atteggiamento *bon vivant* che è maggiormente in sintonia con la cultura gay che con quella eterosessuale (Bronski 1984, 119; traduzione mia).

Certo era possibile ignorare completamente il sottotesto gay e questo fu l'atteggiamento della critica tradizionale, che scelse di sottolineare gli elementi fiabeschi della vicenda, paragonando Mame alla figura di Peter Pan e la sua insubordinazione a una forma infantile di riottosità (Bronski 1984, 119). Alcuni lettori più attenti colsero invece immediatamente la portata delle provocazioni che il personaggio di Mame metteva in scena. F. Hugh Herbert, romanziere e sceneggiatore di discreta fama cui fu proposto di adattare il testo per il teatro, rifiutò inviando ai produttori una lettera inferocita: «Non mi sono mai considerato facilmente impressionabile e non ho obiezioni nei confronti di blasfemia e oscenità in quanto tali, se sono legate al contesto o appropriate alla storia», esordiva Herbert, che proseguiva invitando i produttori a rinunciare a un'opera costruita intorno a un personaggio «idiota e volgare oltre



ogni dire, superficiale e stupido al di là del credibile. [Mame] è vanitosa, frivola, stravagante, oscena, immorale, maleducata, ignorante, insincera e banale» (Jordan 2004, 18).

La veemenza della condanna di Herbert – che era divenuto famoso come autore di *La vergine sotto il tetto* (*Blue Moon* 1953), una commedia la cui versione cinematografica, diretta da Otto Preminger, era stata a sua volta accusata di oscenità – rivela un imbarazzo che non può essere spiegato solo con le manie stravaganti di una zia fuori dagli schemi. Il tentativo di passare sotto silenzio la presenza di una chiave di lettura gay nel romanzo è proseguito del resto fino a poco tempo fa. Mentre le ristampe del libro e le repliche dello spettacolo sono proseguite quasi senza interruzioni dagli anni Cinquanta fino a oggi, decretando il successo di Mame in più di trenta lingue, il nome di Patrick Dennis è scomparso dalla memoria culturale statunitense fino al 1998, quando Richard Tyler Jordan ha pubblicato presso la Capra Press di Santa Barbara in California un volume, intitolato *But Darling, I'm Your Auntie Mame*, in cui ripercorre la ricca storia degli adattamenti teatrali e cinematografici del romanzo. Jordan evita ogni riferimento all'omosessualità dell'autore, pur dedicando a Dennis/Tanner un'ampia ricostruzione biografica. La parola conclusiva sulla personalità dell'artista spetta sorprendentemente all'ex moglie di Tanner, Louise, che per sottolineare l'anticonformismo del marito si limita a segnalare l'attenzione dello scrittore per i diritti delle donne e la versatilità del suo talento artistico: «Era un uomo rinascimentale [...] Avrebbe potuto fare l'architetto o il decoratore d'interni» (Jordan 1998, 188). È stato necessario attendere il nuovo millennio per una lettura dell'intreccio tra la vita e le opere di Dennis finalmente libera da censure e omissioni: solo a partire dalla biografia di Eric Myers dal significativo titolo *Uncle Mame. The Life of Patrick Dennis*, pubblicata nel 2000, viene finalmente messo in evidenza il ruolo svolto da *Zia Mame* e dal successivo *Little Me* nella diffusione negli Stati Uniti di una controcultura gay legata ai codici del *camp*.

Pat costruì sulle fondamenta gettate con *Auntie Mame* e spinse gli elementi *camp* in primo piano. Molti aspetti di *Little me* sono esemplari del gusto *camp*: il tono pretenzioso della narrazione, il fascino esercitato dal glamour hollywoodiano, i personaggi artificiosi e irriverenti. Tutto questo, unito a un umorismo audace e spudorato, fece uscire il *camp*



dall'ombra e lo mise sotto gli occhi di un'America ancora inconsapevole. Era sovversivo; era un'imboscata travestita da commedia (Myers 2001, 172; traduzione mia).

Il gusto istrionico per l'artificiosità permette a Mame di interpretare di volta in volta il modello di femminilità che gli interlocutori ritengono degno di fiducia. La scelta dei traduttori di omettere il termine *camp* in entrambe le versioni in italiano del romanzo rimane uno dei sintomi delle difficoltà nel rendere un linguaggio cifrato basato sui codici di una comunità gay prevalentemente metropolitana e radicata in un contesto socio-culturale, quello anglosassone, caratterizzato da forme di aggregazione e di auto-rappresentazione molto diverse da quelle italiane.

#### 4. Sissy, Pansy o Queer? I segreti dello Zio Mame

I riferimenti al mondo omosessuale che Mame ama frequentare emergono con particolare chiarezza nel terzo incontro con la famiglia Upson, che invita Patrick e la zia a trascorrere un fine settimana a Upson Downs, la tenuta di famiglia nella campagna del Connecticut. Patrick ancora una volta chiede a Mame di evitare comportamenti trasgressivi in un contesto tanto rigidamente conservatore, ma ottiene una reazione stizzita:

*"Why, if it weren't for this week end with the Upsons - which I'm doing just for you - I could be out at Fire Island with some of the most amusing boys in ..."*

*"And I wouldn't mention Fire Island, either, if I were you"* (Dennis 1955, 195).

«Ma se non fosse per questa settimana dagli Upson che io ho accettato solo per te, potrei andarmene a Fire Island con alcuni ragazzi più divertenti...».

«Se fossi in te non accennerei nemmeno a Fire Island» (Nemi e Furst 1956, 251).

«Scusa, ma se non fosse per questa gita dagli Upson - e ci vengo solo per te, chiaro - a



quest'ora me ne starei già a Fire Island, con alcuni dei ragazzi più divertenti che ...». «Ecco, ti pregherei di non nominarla neanche, Fire Island» (Codignola 2009, 246).

Il tema della messa in scena dell'identità compare non a caso accanto al riferimento a Fire Island, località balneare dello stato di New York nota come punto di incontro estivo per la comunità gay. Nello scambio successivo il tema omosessuale diventa esplicito, quando Patrick intima alla zia di rinnegare le sue amicizie gay:

*"But they don't have to know that you used to be in the chorus of Chu Chin Chow and they don't have to know about all your queer friends on Fire Island..."*  
*"I cannot be held responsible for the sexual preferences of my associates"* (Dennis 1955, 196).

In questo caso le scelte traduttive denunciano i cinquant'anni trascorsi:

«Non occorre che sappiano che tu hai cantato nel coro del *Ciu Cin Ciao*, non c'è bisogno che sappiano di tutti i tuoi amici anormali di Fire Island...»  
«Non posso essere ritenuta responsabile dei gusti sessuali delle persone che frequento» (Nemi e Furst 1956, 252).

«Ma non c'è nessun bisogno che sappiano del *Chu Chin Chow*, e neppure dei frocetti che vedi a Fire Island...».  
«Ti rendo noto che i gusti sessuali delle persone che frequento non dipendono da me» (Codignola 2009, 247)

*Queer* è un termine fondamentale nella storia del movimento per i diritti civili degli omosessuali (Gennero 2012). Il recupero in chiave positiva di quello che è stato a lungo un



insulto è iniziato in effetti solo negli anni Sessanta, tuttavia la scelta di tradurre *queer* come *anormale* implica una valutazione che il personaggio di Patrick, che a quel mondo è legato da un rapporto di affettuosa vicinanza, difficilmente avrebbe condiviso. Per sottolineare la dimensione umoristica del battibecco tra nipote e zia, Codignola sceglie invece di tradurre *queer friends* con “frocetti”. Si perde per strada l’amicizia ma almeno non si rischia di proporre un elogio della normalità in totale antitesi con lo spirito del romanzo e incompatibile con il punto di vista del narratore.

La visita a Upson Downs si risolve in una denuncia in chiave comica degli orrori del conformismo e del modo in cui questo si traduce nei codici di genere che Mame massimamente disprezza. Anche l’arredamento delle stanze in cui Patrick e Mame vengono accolti mette in scena una differenza tra maschile e femminile declinata in forme che Mame considera arcaiche e deteriori. Per compiacere il nipote, la sua reazione alla vista dell’appartamento è apparentemente entusiastica, ma l’ironia presente nel commento è ribadita nell’originale da un’enfasi – resa dal cambio di carattere (dal tondo al corsivo nell’originale, qui dal corsivo al tondo) – dalla valenza chiaramente antifrastica:

“Gracious,” Auntie Mame squealed, “mine is so feminine and Patrick’s so masculine. I’ll bet you planned it that way!” (Dennis 1955, 198).

«Cielo! La mia è così femminea e quella di Patrizio così maschile. Scommetto che avete calcolato ogni cosa!» (Nemi e Furst 1956, 255).

«Carino!» gracidò zia Mame. «La mia camera è così femminile, e quella di Patrick così maschile. Ci scommetto che non è stata scelta per caso» (Codignola 2009, 250).

Che cosa intendano gli Upson per femminile lo scopriamo quando Mame entra nel bagno del nipote intento a radersi per la serata:



*“Mercy,” she whispered, “what a virile bathroom you have, my little love. Not at all like mine. All those rough, manly brown towels - what a shame they don’t say His on them - and those etchings of ducks on the wing. Now, my bathroom is pink with a Tony Icart borzoi print and ...»* (Dennis 1955, 199).

«Misericordia!», mormorò, «che stanza da bagno maschile hai, mio piccolo amore. Non somiglia affatto alla mia. Tutti questi asciugamani ruvidi, bruni, virili: peccato che non c’è scritto Lui, e quelle acqueforti di anitre in volo. La mia stanza da bagno invece è color rosa, con stampe borzoi di Tony Icart» (Nemi e Furst 1956, 256-57).

«Santo cielo,» sussurrò «ma che bagno virile ti hanno dato tesoro. Non come il mio. Tutti questi asciugamani ruvidi e scuri - già che c’erano potevano ricamarci sopra un “Lui”. Oh, e guarda quella stampa con le anatre. Il mio è tutto rosa, e ci sono solo stampe di levrieri...» (Codignola 2009, 251).

Anche le decorazioni dei bagni ribadiscono la rigidità dei modelli di genere che regolano le relazioni nel mondo suburbano degli Upson. Mame li osserva inorridita, mentre Patrick cerca ancora di trovare degli aspetti positivi in quel mondo così distante da quello in cui è cresciuto. Nelle traduzioni si nota ancora una volta la fedeltà di Nemi e Furst al testo originale, con il mantenimento del riferimento a Icart, un illustratore di fama limitata attivo nella prima metà del Novecento. Codignola invece semplifica descrivendo solo il soggetto delle stampe.

Più tardi, a cena, Mame e Patrick avranno modo di conoscere altri aspetti della maschilità impetuosa di cui Mr Upson si considera manifestazione esemplare grazie alla sua abilità nei cocktail e, come emergerà in seguito, in virtù della sua virile opposizione alla presenza in Connecticut di tutte le minoranze non anglosassoni:



“...and then you really have to shake'em. None of this Waring Blendor business. That's for sissies. Really put a little elbow grease in the job and shake'em if you want a good daiquiri. Here now, Mrs.—say, as long as we're more or less on fa-meal why don't I call you Mame and you call me Buster” (Dennis 1955, 201).

«E poi bisogna scuotere bene. Mica come quando si fa un Waring Blendor. Quella è roba per donnette. Bisogna veramente darci sotto e scuotere bene se vuoi aver un buon daiquiri. Ecco signora, giacché siamo più o meno in fa-miglia, perché non vi chiamerei Mame e voi non mi chiamereste Buster?» (Nemi e Furst 1956, 259).

«... e va shakerato molto bene. Non due bottarelle, il daiquiri non è roba da finocchi. Per farlo venire bene bisogna metterci un po' di olio di gomito. A proposito, signora Dennis, visto che siamo *en famille*, non potremmo darci del tu? Non vuoi chiamarmi Dado?» (Codignola 2009, 253).

*Sissy* è un termine usato per indicare gli omosessuali effeminati: la traduzione di Nemi e Furst sceglie di rimuovere il riferimento all'omosessualità – il diminutivo «donnette» può indicare in questo contesto anche il genere femminile – mentre quella di Codignola dà voce all'omofobia di Upson scegliendo il termine «finocchi». Nella traduzione del 2009 inoltre manca il riferimento al modello di frullatore Waring Blendor, a conferma della decisione di privilegiare la semplicità della lettura nella lingua d'arrivo, scelta evidente anche nella decisione di trasformare il gioco di parole di Upson *we're more or less on fa-meal* nella sua esplicazione: «visto che siamo *en famille*».

Allusioni all'omosessualità sono presenti anche nel quinto capitolo. In *Auntie Mame Lady of Letters*, Mame decide di dedicarsi alla carriera letteraria e presenta a Patrick la sua nuova segretaria definendola «my Alice B. Toklas». Insieme a Gertrude Stein – di cui fu compagna per oltre trent'anni – Toklas diede vita a uno dei salotti letterari più celebri della Parigi





modernista di inizio Novecento. Il riferimento al lesbismo era in questo caso implicito – l'indizio presupponeva una conoscenza approfondita della storia letteraria americana e delle biografie dei suoi protagonisti – e infatti Toklas sfugge alla censura e viene nominata in entrambe le traduzioni.

Sono invece divergenti le traduzioni del termine *pansy* che compare nelle pagine successive. Poco dopo aver inviato a una casa editrice il manoscritto del suo libro di memorie – intitolato *Buffalo Gal. The Personal History of a Modern George Sand*, quasi a sottolineare ancora una volta come i rovesciamenti di genere costituiscano l'intelaiatura invisibile del romanzo – Mame riceve dall'editore il consiglio di affidarsi alle consulenze di un *ghost writer*. Le viene suggerito il nome di Brian O'Bannion, autore di una raccolta di poesia intitolata *The Wounded Tulip*. Sentito il titolo dell'opera, Mame non ha dubbi:

“Probably pansy,” Auntie Mame muttered (Dennis 1955, 103).

«Probabilmente è un invertito», disse zia Mame (Nemi e Furst 1956, 132)

«Chissà che adorabile finocchietto» grugnì zia Mame (Codignola 2009, 137).

*Pansy*, come *sissy*, è un termine spregiativo usato per indicare gli omosessuali effeminati. Il vocabolo aveva però nella comunità omosessuale un'ulteriore connotazione legata alla visibilità: era infatti usato per indicare gli uomini gay che non nascondevano il loro orientamento sessuale. L'uso della viola del pensiero come simbolo dell'omosessualità maschile è stato a lungo diffuso anche in ambito cinematografico, mentre alcuni studiosi ne fanno risalire l'uso addirittura al teatro elisabettiano (Stewart 1995, 190). Anche in questo caso la scelta di Nemi e Furst di tradurre *pansy* come «invertito» implica l'adesione alla visione patologica dell'omosessualità abbracciata dalla sessuologia della prima metà del Novecento. Codignola invece introduce l'aggettivo «adorabile» e il diminutivo «finocchietto»



per rendere percepibile la componente ironica e in parte affettuosa, dell'uso che del termine fa Zia Mame.

Nonostante il titolo della sua opera, il giovane poeta dimostra di essere un seduttore eterosessuale navigato e irresistibile: in poco tempo O'Bannion fa breccia nel cuore di Mame e in seguito anche in quello della sua segretaria. Certo si potrebbe obiettare che l'eterosessualità di O'Bannion è tale solo se accettiamo che Mame sia effettivamente un personaggio femminile. «Tutti quelli che mi conoscono sanno chi è la vera zia Mame», aveva dichiarato Patrick Dennis puntando l'indice verso se stesso (Jordan 1998, 179). Il personaggio di Mame, a mano a mano che ci allontaniamo dagli anni Cinquanta, si rivela capace di evidenziare la dimensione politica della costruzione delle categorie di genere e insieme ne propone un ribaltamento giocoso e propositivo. Non è quindi un caso che l'interpretazione di Mame offerta da Rosalind Russell nella popolare versione cinematografica del 1958 sia diventata un classico dell'immaginario delle *drag queen* (Willis 2004, 40) o che molte delle performance teatrali di *Auntie Mame* negli ultimi anni siano state messe in scena con il ruolo principale interpretato da uomini travestiti. Il ruolo di Mame come icona culturale ribelle e progressista è stato invece stemperato nella ricezione italiana dalla difficoltà incontrate dai primi traduttori nel rendere accessibile ai lettori italiani una sottocultura omosessuale ancora invisibile sulla scena pubblica e caratterizzata da codici diversi da quelli italiani. La nuova traduzione di Codignola ha recuperato molti dei riferimenti assenti - o rovesciati di segno - nella versione degli anni Cinquanta e ha così permesso di avvicinare un testo che rappresenta una delle manifestazioni più compiute della tradizione letteraria gay negli Stati Uniti.

## Bibliografia

Bronski 1984: Michael Bronski, *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*, South End Press, Boston

Codignola 2009: Matteo Codignola, *Zia Mame*, Adelphi, Milano (traduzione di Dennis 1955)



Dennis 1955: Patrick Dennis, *Auntie Mame: an Irreverent Escapade*, Vanguard, New York 1955 (edizione consultata: Broadway Books, New York 2001)

Friedan 1963: Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Norton, New York (trad. it di Loretta Waltz Mannucci, *La mistica della femminilità*, Comunità, Milano 1964)

Gennero 2012: Valeria Gennero, *Tempi strambi. Il tramonto del femminismo e l'alba queer*, in *World Wide Women: Globalizzazione, Generi, Linguaggi, Vol. 4*, CIRSDe/Unito, Torino, 2012, a cura di Liliana Ellena et. al., pp.127-136, CIRSDe/Unito, Torino

Hendler 2001: Jane Hendler, *Best-sellers and Their Film Adaptations in Postwar America*, P. Lang, New York 2001

Hendler 2004: Jane Hendler, *Contesting the Feminine Mistique: Rosalind Russell, Auntie Mame and Gender Performativity*, in *Film Stars*, a cura di Andrew Willis, Manchester University Press, Manchester 2004, 25-49

Isherwood 1954: Christopher Isherwood, *The World in the Evening*, Methuen, London

Jordan 1998: Richard Tyler Jordan, *But Darling, I'm Your Auntie Mame!: The Amazing History of the World's Favorite Madcap Aunt*, Capra Press, Santa Barbara CA (edizione consultata: Kensington Books, New York 2004)

Landay 1998: Lori Landay, *Madcaps, Screwballs, and Con Women: The Female Trickster in American Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia

Lerner 2009: Gad Lerner, *L'Italia 2009 è un'America anni Cinquanta?*, in «Vanity Fair», 29 luglio 2009 (visibile in <http://www.gadlerner.it/2009/07/29/litalia-2009-e-unamerica-anni-cinquanta> (ultimo accesso il 21 settembre 2012))

Myers 2000: Eric Myers, *Uncle Mame: The Life of Patrick Dennis*, St. Martin's Press, New York 2000 (edizione consultata: Da Capo Press, Cambridge MA 2002)



Nemi e Furst 1956: Orsola Nemi e Henry Furst, *La zia Mame*, Bompiani, Milano 1956  
(traduzione di Dennis 1955)

Penner 2010: James Penner, *Pinks, Pansies, and Punks: The Rhetoric of Masculinity in American Literary Culture*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 2010

Povoledo 2010: Elisabetta Povoledo, "Auntie Mame" Prevails as Improbable Best Seller in Italian Market, *The New York Times*, 28 gennaio 2010

Roof 2002: Judith Roof, *All About Thelma and Eve: Sidekicks and Third Wheels*, University of Illinois Press, Urbana 2002

Sontag 1964: Susan Sontag, *Notes on Camp*, in *A Susan Sontag Reader*, edited by Elizabeth Hardwick, Farrar Straus and Giroux, New York 1982 (edizione consultata: Penguin, London 1987)

Stewart 1995: William Stewart e Emily Hamer, *Cassell's Queer Companion: A Dictionary of Lesbian and Gay Life and Culture*, Cassell, London 1995

Willis 2004: Andrew Willis, *Film Stars: Hollywood and Beyond*, Manchester University Press, Manchester, UK, and New York 2004