

Alessandro Clericuzio

Le mirabili trasformazioni della prostituta più amata d'America

“Rain” di W. Somerset Maugham

Abstract

This essay traces the transmedia development of William Somerset Maugham's short story “Rain.” First published in 1921, it follows a young American prostitute seeking a new life in the South Seas. While the story was mildly appreciated for its cynicism and tight style, Sadie Thompson, the eponymous character, immediately attracted the attention of writers, actors, film directors, playwrights, and other figures of the showbiz. Her fight for sexual freedom against a preacher's obsession with sin on a tropical island where nature expressed its strength with unrelenting rain was perfect fodder for popular culture. While gross and unsympathetically portrayed by Maugham in the story, Sadie was soon transformed—via body language—into a powerfully fascinating sex bomb. Sadie's presence in popular American culture has since been constant and deep, having been portrayed in several motion pictures, plays, musicals, comic skits, operas, ballets, and in the visual arts. This long-lasting path through different media reveals the story's ability to touch such sensitive nerves as religious fundamentalism, sexual and gender identities, race, power relations, commercial and cultural imperialism, as well as Darwinian and Freudian versions of human life. The strength and appeal of Sadie's each and every passage through different media also shows that transmedia storytelling is not a late-twentieth century phenomenon but has significant earlier instances disrupting the purported scale of values opposing the original and the copy, the author's version and the adaptation.

Il saggio traccia la lunga e proteiforme storia transmediatica del racconto di W. Somerset Maugham “Rain” e della sua eponima eroina, Sadie Thompson. Dalla prima pubblicazione nel 1921, le avventure della prostituta americana alla ricerca di una nuova vita nei mari del Sud hanno suscitato un interesse incessante negli operatori culturali americani. Registi, commediografi, attori e disegnatori hanno attinto a piene mani a un racconto che toccava nervi scoperti quali la razza, il genere, l'orientamento sessuale, la religione, l'imperialismo economico e culturale, riscrivendone diverse versioni. Elemento ricorrente e catalizzatore è stato, nei decenni, il corpo femminile, sul quale potevano essere proiettati – tramite diversi linguaggi mediatici – i temi in parte solo accennati nel racconto di Maugham. Questo processo rivela quanto, sin dai primi anni del ventesimo secolo, la transmedialità fosse un fenomeno attivo nella cultura popolare americana.

Keywords: *Gender studies, queer culture, women's films, American popular culture, Somerset Maugham*

Nel 2003 il National Register of Historic Places, l'ufficio federale degli Stati Uniti adibito al riconoscimento di luoghi ed edifici di interesse storico sul suolo americano, ha attribuito questa designazione alla Sadie Thompson Inn, un Bed & Breakfast situato a Pago Pago, nelle Samoa Americane. Pur considerando la scarsità del patrimonio artistico e culturale dell'arcipelago, ciò è assai indicativo dell'alone di leggenda che avvolge il racconto e il relativo personaggio creati da Somerset Maugham. La *novelette* fu pubblicata per la prima volta sul numero di aprile del 1921 della rivista americana *The Smart Set* con il titolo di “Miss Thompson.” Per la pubblicazione in libro, nella raccolta di racconti *The Trembling of a Leaf* uscita nel settembre dello stesso anno, l'autore ne cambiò il titolo in “Rain.” Da allora, il secondo titolo e il titolo/nome della protagonista si alternano nell'immaginario collettivo come immediato richiamo a una storia di esuberanza sessuale e repressione religiosa, di contrasto tra natura e cultura, nonché di imperialismo americano in un esotico setting tropicale.

Come si addice a ogni prodotto artistico che assurga a leggenda, anche in questo caso biografi, giornalisti, appassionati di storia locale, ma finanche critici letterari si sono preoccupati di dimostrare che una donna dal nome di Sadie Thompson sia veramente esistita e che lo scrittore inglese fosse sulla stessa nave che nel 1916 salpò dal porto di San Francisco per le Samoa facendo scalo a Honolulu, dove si imbarcò all'ultimo momento questa vistosa figura apparentemente in fuga da un raid della polizia a Iwelei, il quartiere a luci rosse della città hawaiana (Menard 1968; Meyers 2004; Morris 2005). Sono stati consultati registri nautici, intervistati vecchi albergatori, interrogate mogli di militari americani di stanza nelle isole del Pacifico per determinare che sulla State Ship Sonoma ci fossero realmente Maugham, Sadie, un missionario e la moglie, e che tutti costoro siano stati alloggiati, sotto una pioggia battente che sarebbe durata per giorni, in quello che oggi appare un anonimo edificio in stile coloniale, seppure consegnato alla storia.

Parallelamente, circa un secolo fa, Maugham consegna alla cultura americana (e non solo) un racconto che dimostra ben presto il suo grande – e in qualche modo incessante – *appeal* popolare, nonché il suo potenziale proteiforme. Nel 1922, a un anno dall'uscita nelle librerie, diventa uno degli spettacoli teatrali più visti di Broadway, in scena ininterrottamente per centinaia di repliche fino a quasi tutto il 1924. Nel 1928, per volere della star che impersonerà Sadie, Gloria Swanson, è uno degli ultimi film dell'era del muto, *Sadie Thompson*, regia di Raoul Walsh (in italiano *Tristana e la maschera*). Poco dopo, nel 1932, il drammaturgo Maxwell Anderson lavora

al copione per una versione cinematografica sonora che porterà il titolo di *Rain* e Sadie sarà interpretata da Joan Crawford, per la regia di Lewis Milestone. Nel 1944 approda a Broadway, per opera di Howard Dietz, un musical dallo stesso titolo e nel 1953 Hollywood produce un terzo film, *Miss Sadie Thompson*, con Rita Hayworth (in italiano *Pioggia*). Nel 1997 un'opera lirica del compositore americano Richard Owen e nel 2016 uno spettacolo di Sybille Pearson mettono nuovamente in musica la storia intramontabile di questa prostituta che, apparentemente vittima, in realtà esce trionfante dalla sua lotta con il fanatismo religioso.

Scopo del presente saggio è indagare quali elementi del racconto originario si siano prestati maggiormente a questo percorso transmediatico e in che modo i vari media ne abbiano potenziato o depotenziato strutture e contenuti, nell'intensa rete di rimandi e ramificazioni scaturiti dalla costanza con cui il racconto del 1921 ha dialogato con la cultura popolare americana.

1. Si alza il sipario

Nel novembre del 1920 Maugham viene chiamato a Hollywood dal produttore cinematografico Jesse Lasky, cognato e socio del più noto Samuel Goldwyn. Come molti altri, anch'essi reclutano scrittori europei e americani per scrivere i copioni dei film muti, una scelta che si rivelerà non particolarmente felice, a conferma della notevole differenza tra i due media. Maugham ha già all'attivo un successo editoriale di grandissima portata, il suo romanzo del 1915 *Of Human Bondage* (in italiano *Schiavo d'amore*), che aveva acceso i riflettori sul suo esordio narrativo, *Liza of Lambeth* (*Liza di Lambeth*) del 1897 e sul suo recentissimo *The Moon and Sixpence* (*La luna e sei soldi*, 1919). Ciononostante, anche per lui l'esperienza della scrittura cinematografica si rivela fallimentare ed egli esprimerà più volte il suo bassissimo interesse nei confronti della settima arte, non immaginando lontanamente che ad oggi è l'autore con il maggior numero di romanzi trasformati in film della storia della letteratura: secondo calcoli che valutano anche adattamenti poco fedeli o non ufficiali, con *La diva Julia* (*Being Julia*) del 2004 (tratto dal romanzo *Theatre*) le trasposizioni dei suoi testi hanno raggiunto il numero tondo di cento, seguite da vicino solo da Conan Doyle, che avrebbe novantatré film ispirati al suo Sherlock Holmes.

Nell'inverno del 1920, dunque, più che lavorare per Hollywood, Maugham continua a scrivere narrativa e frequenta gli artisti che gravitano intorno alla mecca del cinema. Ha tra le mani un racconto che non riesce a 'piazzare' sulle riviste, il resoconto romanzato di un suo viaggio nei Mari del Sud in cui una donna di facili costumi cerca di rifarsi una vita ma viene ostacolata da un ossessivo reverendo che la vuol far ritornare negli Stati Uniti, dove la aspetta il carcere.

Probabilmente il finale cruento, con il reverendo che si suicida dopo aver tentato di stuprarla, preoccupava i redattori. In parte scoraggiato dai rifiuti, in parte ancora convinto che il racconto potesse avere un pubblico in grado di apprezzarlo, Maugham lo sta preparando per una raccolta che finalmente dovrebbe dare alle stampe.

Per questo motivo, quando un aspirante scrittore che alloggia come lui all'Hollywood Hotel, John Colton, gli chiede se ha qualcosa da fargli leggere perché non trova niente di interessante, Maugham gli passa le prime bozze del racconto intitolato “Miss Thompson.” Il mattino successivo Colton si presenta a colazione in evidente stato di agitazione e prega lo scrittore di permettergli di adattare il racconto per il palcoscenico. Pur avendo scritto un nutrito numero di drammi e avendone riscosso un grande consenso di pubblico – nel 1908, a poco più di trent'anni di età, aveva quattro commedie in scena nel West End proprio quando Henry James si amareggiava per non riuscire a lasciare un segno nel teatro – Maugham non sembra particolarmente interessato a riscrivere Sadie e il reverendo Davidson per il palcoscenico. Concede, quindi, i diritti gratuitamente e chiede solo la metà degli eventuali introiti futuri. Ma nel volgere di poche settimane tutto cambia. *The Smart Set*, la rivista newyorkese che aveva annoverato Theodore Dreiser ed Ezra Pound tra i collaboratori, sotto la nuova direzione editoriale di H. L. Mencken e George Jean Nathan, cavalcando una certa fama di pubblicazione spregiudicata e innovativa, accoglie il racconto di Maugham. Tra l'uscita in rivista e la pubblicazione in forma di libro passa poco tempo e il racconto fa immediatamente discutere, imponendo anche all'attenzione della critica un autore che avrebbe sofferto per molti decenni uno sguardo scettico da parte degli intellettuali sia europei sia americani, a causa del suo successo popolare.

Se i recensori più tradizionalisti avallano il concetto di peccato espresso dal reverendo Davidson, c'è chi riconosce al racconto una dimensione assolutamente originale, se non geniale e lo definisce “a sheer masterpiece of sardonic horror, beyond criticism” (cit. in Curtis e Whitehead 2013, 152). Ma è nel momento in cui si alzerà il sipario di Broadway sulla storia riscritta da Colton insieme a Clemence Randolph, che il grande pubblico farà la conoscenza di Sadie in carne e ossa e non la dimenticherà più. È ovviamente proprio nel passaggio dalla pagina al corpo, nel processo di *embodiment* che comincia a palesarsi la malleabilità del testo e il suo potenziale transmediatico. Il testo narrativo, presentato dal punto di vista del dottor Macphail, era in buona sostanza incentrato sul tentativo di quest'ultimo di sottrarre Miss Thompson all'attacco del reverendo, mentre nel dramma è Sadie a diventare il fulcro dell'azione. Per di più, Maugham non la descrive in modo particolarmente lusinghiero: è una ventisettenne “plump, and in a coarse fashion pretty” (Maugham 1921, 252), e più di una volta riferisce un dettaglio grottesco:

“Her fat calves in white cotton stockings bulged over the tops of long white boots in glacé kid” (1921, 252) nella prima descrizione e nell'ultima, “with the high shiny boots over which her fat legs bulged in their cotton stockings” (1921, 300). Sul palcoscenico, invece, questo elemento grottesco viene spostato sul *quartermaster*, che la accompagna nel suo ingresso in scena, visibilmente più basso di lei, discrepanza di cui egli è inconsapevole, tanto da comportarsi da grande seduttore di donne. Sadie, di contro, è “a slim, blondish young woman, very pretty, very cheery, very rakish” (Colton e Randolph 1923, 26).

Ma, più che una didascalia, è assai rivelatrice la scelta dell'attrice cui per anni rimarrà legato questo personaggio: Jeanne Eagels. “[A]n intense beauty” (Meyers 2004, 147) con un passato sexy come Ziegfeld Girl, Eagels aspirava a diventare la risposta americana a Sarah Bernhardt. Ma, se il ruolo di Sadie le offrì probabilmente quella possibilità, il relativo successo la travolse fino a renderla vittima di “erratic behaviour and drug addiction” (Meyers 2004, 147), portandola a una morte prematura all'età di trentanove anni. Ribattezzata “The Rain Girl” (Doherty 1930), Eagels divenne una delle prime icone “belle e dannate” dello spettacolo americano, guadagnandosi un *biopic* nel 1957.

Tutt'altro che un fenomeno passeggero, Eagels e la sua personificazione di Sadie Thompson hanno lasciato un segno nella storia del teatro americano: ancora negli anni Cinquanta Robert Lewis, cofondatore dell'Actor's Studio, ricordava ai suoi allievi la perfezione di quella performance, evidenziando che “the thing that made it wonderful was that the essential quality of the actress was a certain inner purity.” Tutte le attrici successive sarebbero state, secondo lui, troppo vicine al cliché di Sadie, rendendo il dramma “like a corny melodrama,” mentre nel 1923 “it wasn't [so] with Jeanne Eagels—it was very moving” (cit. in Woodard e Hanks 2018, 165). Simili encomi la sera della prima newyorkese, quando un critico notò la precisione recitativa di Eagels:

She neglects nothing that adds a light by which to judge Sadie—that tender little bit on the old sofa that brings back memories of Sadie's home in Kansas, for instance. How lovingly she fingers the woodwork, as she had perhaps done hundreds of times as a child, and all the while she is talking flippantly to a crowd of men around her, trying to make an impression. (cit. in Woodard e Hanks 2018, 166)

Se l'apprezzamento incondizionato arriva da nomi quali Dorothy Parker (2014, 345) e Lee Strasberg (Woodard e Hanks 2018, 165), ancor più dei critici sarà il pubblico a decretare un successo epocale. “First-nighters stood and screamed when the curtain fell upon Sadie's denunciation of Davidson at the close of the second act; they were as wild as spectators at a football game,” ricorda un giornalista presente alla prima (cit. in Woodard e Hanks 2018, 172).

Nottetempo, Sadie Thompson diventa una delle più amate beniamine della cultura di massa americana. Ma, appurata la bravura indiscussa dell'attrice, come si colloca, esattamente, questo successo, nel panorama del teatro americano dell'epoca? E quali sono gli elementi che si prestano a un passaggio così fruttuoso tra due media, per poi approdare a un terzo, il cinema (senza considerare che muto e sonoro possono essere considerati separatamente) e poi tornare sul palcoscenico con ulteriori trasformazioni (musical, opera lirica e balletto), toccando sottogeneri quali la satira, le arti visive, lo sketch comico, il *biopic*, e il fumetto? E per finire, quali nervi scoperti tocca, questa storia, per riuscire ad avere una vita spettacolare tanto variegata e lunga un secolo?

2. Incontri “Pacifici,” o quasi

Tra le caratteristiche di *Rain* che vanno indagate per comprenderne il successo dirompente sui palcoscenici americani ci sono la figura della prostituta e l'ambientazione tropicale nel Pacifico. Portare in scena *lost women* che si erano vendute per denaro era una vera e propria moda della drammaturgia americana di inizio secolo. Una gran fioritura di personaggi mercenari si erano avvicendati sul palco, in risposta a pressanti preoccupazioni della società dell'epoca nei confronti dell'eugenetica, delle epidemie di malattie a trasmissione sessuale, dell'emancipazione femminile, nonché della ridefinizione più generale della moralità sessuale che la Jazz Age stava proponendo (Johnson 2006). Alla base di queste produzioni teatrali c'è anche una sfida alle norme di Broadway che prevedevano immancabilmente un finale tragico per le donne peccaminose, una regola non scritta cui si sarebbe opposta, tra gli altri, Mae West con *Sex*, spettacolo che nel 1927 le sarebbe costato la galera in quanto considerato osceno (Clericuzio 2004, 323). Ma solo un anno prima di Sadie Thompson un'altra meretrice aveva riempito i cartelloni newyorkesi, la Anna Christie dell'omonimo dramma di Eugene O'Neill. Tra lo *highbrow* del futuro premio Nobel e il *lowbrow* di Mae West c'è una vasta gamma di rappresentazioni teatrali della figura della prostituta, tra le quali si posiziona *Rain*, attirando “a multitude of sensation seekers as well as a steady stream of connoisseurs and critics of serious drama” (Wainscott 2004, 138).

La storia di Sadie si inserisce, però, anche in un altro filone tematico che stava attirando migliaia di spettatori nei teatri americani: quello della rappresentazione della presenza degli Stati Uniti nel Pacifico. L'ultimo decennio dell'Ottocento aveva visto il consolidamento dell'imperialismo americano alle Hawaii e nelle isole Samoa, territori acquisiti con notevoli attriti politici ed economici dallo stato federale. Come un moderno *forum* di discussione, il teatro non aveva trascurato questi avvenimenti: nel 1912, infatti, era andato in scena (e vi sarebbe

rimasto, tra New York e Londra, per dodici ininterrotti anni) *The Bird of Paradise* di Richard Walton Tully. Anch'esso in grado di raccogliere un successo simile se non superiore a *Rain*, il dramma affrontava l'esperienza di un americano *Wasp* con una donna hawaiana che poi avrebbe ripudiato per risalire “from degradation to the highest honor among men through his having kept himself racially pure and his mating with the clear-eyed intelligent girl of his own kind,” come scrisse lo stesso Tully (cit. in Balme 2006, 154).

The Bird of Paradise, *Rain* e più tardi *South Pacific*, del 1949, metterebbero in scena un “geographical displacement” di questioni scottanti (razziali, sessuali, etiche e religiose) trasportandole da un ambiente domestico a un setting coloniale, in luoghi liminali in cui i comportamenti occidentali vengono messi in discussione previo distanziamento prospettico (Balme 2006, 146). Ma è altrettanto determinante un altro elemento del racconto di Maugham, a quanto pare perfettamente in linea con i gusti del pubblico teatrale di quegli anni, ovvero la denuncia della figura del religioso ipocrita (Gagey 1953, 137):¹ la tensione tra la generazione del Charleston (Sadie balla costantemente e viaggia col suo grammofono personale) e le radici puritane d'America sottostà a questo *displacement* geopolitico nel dramma. I missionari erano malvisti non solo dai giovani desiderosi di libertà, ma anche e prevalentemente da coloro cui le restrizioni etiche del calvinismo intralciavano i commerci di beni e attività lucrative. Nel racconto come nel dramma, la moglie del reverendo Davidson condanna esplicitamente i commercianti americani nelle isole Samoa perché infrangono il suo concetto di moralità pur di vendere ai nativi. Lo stesso *trader* dal quale alloggiano durante la quarantena, Horn, redarguito da Davidson per aver dato una stanza alla *harlot*, racconta a Macphail dello strapotere esercitato dai missionari del luogo, “The missionaries are in with one another. [...] If they get it in for a trader he may just as well shut up his store and quit” (1921, 273). Davidson arriva, infatti, a minacciare il governatore dell'isola di intervenire a Washington contro di lui, se quest'ultimo non accetta di far deportare Sadie a San Francisco con la prima nave.

La questione della razza, sebbene non centrale come in *The Bird of Paradise*, è purtuttavia imprescindibile da una lettura della transmediazione della storia. Nel racconto Horn è un *half-caste*, mentre nel dramma e nei tre film è sempre un americano bianco. Nel testo di Maugham è dal punto di vista del dottore, teoricamente esempio di tolleranza anche razziale, che i samoani vengono descritti come inquietante presenza misteriosa e minacciosa. La pelle scura equivale a pensieri oscuri: “You felt they might at any moment come behind you swiftly and thrust a long knife between your shoulder-blades. You could not tell what dark thoughts lurked behind their

¹ Si tratta di una figura molto vicina al “hypocritical minister” che, così come la prostituta negli anni Dieci e Venti, era stata, nell'Ottocento, corteggiata sia dalla cultura alta che bassa (Reynolds 1988, 260).

wide-set eyes” (1921, 276). Sadie, descritta da Maugham come una donna sciatta e volgare, nelle didascalie e nei dialoghi del dramma assume caratteristiche diametralmente opposte: “There is something of the grace of a wild animal in her movements, something primitive, perhaps” (Colton e Randolph 1923, 26). I nativi, invece, nel dramma sono poco più che colore locale o caricature, come la moglie samoana di Horn, cui spetta la battuta più comica dello spettacolo. Quando vede che stanno arrivando Davidson e la moglie appena scesi dalla nave, esclama: “Mee-sion-arry? God dam! I run!” (1923, 14). In questo modo la questione della razza e della presunta depravazione dei ‘selvaggi,’ costantemente ribadita da Davidson e consorte nel racconto, sul palcoscenico vengono spostati su Sadie e sulla sua sessualità. Questa dinamica di dislocazione sposta nel limbo coloniale un ennesimo tema che sarebbe risonato assai prossimo al pubblico dei teatri americani: la lotta religiosa contro il darwinismo. Nel dramma il dottore e il reverendo discutono sui rapporti tra natura e cultura, sul concetto del male morale e fisico, il primo risolvendo i dubbi con la teoria della selezione naturale, il secondo infastidito tanto da dichiarare: “I have no patience with the Darwinian Theory, doctor, in my opinion it should be prohibited by law” (1923, 68). Prima ancora degli Scopes Trial del 1925, il dibattito domestico sull'insegnamento delle teorie di Darwin era già in cima all'agenda socio-politica americana del decennio.

Oltre a rispecchiare perfettamente le suddette categorie drammatiche in voga all'epoca e i relativi meccanismi di *displacement*, *Rain* mette in atto un'ulteriore rimozione, che aumenta in modo esponenziale la sua attrattività nei confronti del pubblico: la rimozione freudiana dei desideri repressi del reverendo. Nel racconto di Maugham sono poche le informazioni testuali che preparano al tragico finale di molestia sessuale e suicidio: anzi, lo scrittore gioca molto sull'effetto di sorpresa provocato dall'*explicit*. Il dottore torna da Sadie dopo aver visionato il cadavere del reverendo sulla spiaggia. Non fa in tempo a dirle cosa è accaduto che lei lo guarda con un'espressione di “contemptuous hatred.” Il racconto termina con la sua accusa: “You men! You filthy, dirty pigs! You're all the same, all of you. Pigs! Pigs!”, seguita da un secco: “Dr. Macphail gasped. He understood” (1921, 301), chiosa che fa dedurre anche al lettore ciò che è accaduto tra il reverendo e Sadie.

3. La pioggia sul tetto che scotta

Quello ‘sheer sardonic horror’ evidenziato nel racconto dalla critica dell'epoca viene in parte attutito dalle metamorfosi testuali cui esso viene sottoposto, grazie alle quali viene trasformato in un testo dalla tensione erotica molto più intensa rispetto alla sua forma originaria, uscendone potenziato semanticamente ed esteticamente. Un elemento che viene aggiunto da subito, nel

dramma, e sarà ripreso dai tre film e dai due musical successivi, è la presenza del maggiore della marina O'Hara, ingrediente romantico immancabile in un prodotto destinato al pubblico di massa. Da questo momento in poi Sadie, avvenente ed esuberante (la definizione in didascalia è “effulgent” [1923, 27]) diventa preda contesa tra lo spietato reverendo che vuole salvarle l'anima riportandola indietro nello spazio e nel tempo e il fascinosa marine che vuole salvarle la vita, portandola in un futuro insieme nel Nuovissimo Mondo, in Australia. Questa sfida si gioca sotto lo sguardo saggio del Dottor Macphail, arbitro di una partita che finirà con la vittoria della coppia ‘normalizzata,’ cosa che in Maugham non accade.

Nel racconto di Maugham il maggiore indizio che ha il lettore per intuire i desideri repressi del reverendo è un sogno che quest'ultimo racconta alla moglie. Quando la donna, a sua volta, racconta al dottore che il reverendo ha sognato le montagne del Nebraska, Macphail ricorda di averle viste da un treno: “They were like huge mole-hills, rounded and smooth, and they rose from the plain abruptly. Dr. Macphail remembered how it struck him that they were like a woman's breasts” (1921, 287). Ma il dramma e i film disseminano il testo di ulteriori indizi, preparando lo spettatore al macabro finale di sopruso e di morte. Nel dramma prevale una lettura del comportamento del religioso come sadico. La sua vittima lo accusa di essere uno che da ragazzo staccava le ali alle mosche e infilava spilli nelle rane, e la frusta divina che l'uomo invoca assume una connotazione più simile ai quartieri a luci rosse di Honolulu (nel racconto e nel dramma) o di San Francisco (nel film del 1928, quando la città californiana era diventata famosa per la Barbary Coast), dove il reverendo dice di averla vista, in occasione di un raid della polizia. In Maugham, quando lui riesce a sottometerla, il comportamento della donna diventa esplicitamente “slavish” (1921, 294).

Nel film muto Davidson la obbliga con la forza fisica a inginocchiarsi, storcendole i polsi, tanto che poco dopo lei lo accusa di essere un “bloodthirsty buzzard.” In *Miss Sadie Thompson*, di Curtis Bernhardt, tra le prime battute che si scambiano Davidson e Macphail ci sono già indizi che rimandano a un sottotesto erotico. D'altronde, nel 1953 la storia era talmente nota che non avrebbe avuto senso dilazionare troppo a lungo le allusioni. È anche significativo che in questa versione ci sia la rappresentazione più esplicita del tentativo di stupro da parte del reverendo, sebbene la perdita di alcune bobine del film di Walsh (gli ultimi minuti di girato, anche nella versione restaurata disponibile in DVD sono mancanti) non permettano un efficace paragone. “This island looks volcanic,” dice il dottore. Davidson ne approfitta per spiegare: “It is. In more ways than one. All these isolated islands where our servicemen are stationed are volcanic. It takes constant vigilance to keep them under control.” In un dialogo successivo tra il dottore e Horn, i due commentano l'ossessività con cui il reverendo si occupa di Sadie. Il *trader* chiede se

possa essere uno di quei casi in cui “a guy [...] is against drinking but what he really wants is to hit the bottle,” cui il dottore risponde molto chiaramente: “Yes. All of us have hidden desires, which we disguise one way or another.”

Sadie, dal canto suo, è già dal primo passaggio transmediatico ipersessualizzata sia per quel “rakish” in didascalia cui si deve attenere l'attrice, sia per l'abbigliamento, un cappello “heavily beplumed, [...] high button shoes [...] and open-work stockings,” oltre a una miriade di pezzi di bigiotteria che si sentono ancor prima di esser visti, avvicinandola, con quel “rattling sound” (1923, 26) a un serpente a sonagli, animalesca e tentatrice al tempo stesso. Il suo ingresso in scena è spavaldo, improntato a una *camaraderie* con i *marines* che denota una lunga e intensa prossimità col mondo maschile. Nel film del 1928, alla sua prima apparizione sulla nave Gloria Swanson indossa camicia e cravatta, poi imita spesso O'Hara (interpretato dallo stesso Raoul Walsh) nel gesto di tirarsi su i pantaloni dalla cintola, fischia infilandosi le dita in bocca e racconta barzellette circondata dai *marines*. Ciononostante, e anche in relazione all'evidente scarsità nelle altre donne, Sadie non perde mai la sua femminilità. Al contrario, la potenza di passaggio in passaggio transmediatico e la posiziona in una ostentata, freudiana oralità. Nel dramma appare “munching a banana” (1923, 114), in *Tristana e la maschera* non smette mai di masticare una gomma (sono gli anni dell'impero di Wrigley), Crawford e Hayworth hanno spesso la bocca occupata da una sigaretta o dal collo di una bottiglia. Sadie è una mangiatrice di uomini, come risulta chiaro dallo spostamento semantico che avviene nel momento in cui vuole visitare l'isola e dichiara: “I want to see the cannibals and everything” (1923, 33). La battuta viene ripresa nel film di Bernhardt, che capitalizza sulla fama di seduttrice di Rita Hayworth finanche nei cartelloni pubblicitari (Figura 1), proiettando su Sadie la sensualità che la diva aveva attribuito a Gilda nell'omonimo film del 1946. In una locandina, invece del nome del personaggio, campeggia la scritta: “Rita is on the prowl!” In tutte e tre le pellicole, fino all'apice di erotismo consentito nel 1953, oltre a un'inusuale evidenziazione del desiderio femminile (Sadie non chiama mai O'Hara per nome, lo ha ribattezzato “Handsome”), questa sessualizzazione del personaggio passa anche attraverso frequenti inquadrature delle attrici di (fondo)schiena, specialmente nei film di Walsh e di Milestone. Sono, però, le inquadrature di quest'ultimo le più significative della consapevolezza del potere seduttivo del personaggio.

La prima apparizione di Joan Crawford nei panni di Sadie avviene con una imposizione del suo corpo dettaglio dopo dettaglio, una esplicita equazione tra corpo e attrazione spettacolare. Come ha notato Veronica Pravadelli (2015), queste inquadrature non ricadono nello schema donna passiva/sguardo maschile attivo suggerito dal classico studio del 1975 di Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.



Fig. 1: Le pubblicità del film di Bernhardt del 1953 capitalizzano sulla fama di Rita Hayworth come mangiatrice di uomini, proiettando caratteristiche della diva sul personaggio di Sadie Thompson

Qui assistiamo a un “assalto sullo spettatore e sui protagonisti maschili” che sono obbligati a percepire la sessualità debordante di Sadie (Pravadelli 2015, 255). Con minore destrezza registica e maggiore attenzione all'efficacia del messaggio, anche Bernhardt riesce a esporre al massimo grado la sensualità di Sadie. In particolare, nel numero in cui Rita Hayworth balla e canta “The Heat Is On” in mezzo ai soldati, oltre alle sue movenze sinuose, il testo richiama l'oralità di cui sopra: “The Heat Is On!/ You better not get near my lips tonight/ They got a kiss to light the flame/ And if you touch my lips you might ignite it/ And you would have yourself to blame.” Tutt'altro che passiva, anche questa Sadie gestisce autonomamente la sua sessualità. Considerata a lungo la performance canoro-musicale più erotica del cinema dell'epoca, “The Heat Is On” rimanda ancora una volta alla natura animalesca del personaggio, trasformata in predatrice di uomini: “You're gonna hear the sirens howl tonight/ You're gonna see the building bounce/ because the lady's on the prowl tonight!”

3.1 La peste di Honolulu

L'euforica vitalità che contraddistingue l'espressione della sessualità di Sadie viene contrastata dal reverendo e dall'incessante pioggia tropicale. Nel racconto e nel dramma è breve il lasso di tempo in cui non piove, e le precipitazioni diventano metafora trasparente dell'impetoso attacco di Davidson. “Outside, the pitiless rain fell, fell steadily, with a fierce malignity that was all too human” (1921, 289), scrive Maugham. Nel dramma c'è un momento in cui, sempre definita “pitiless,” la pioggia si confonde con “the rumble of Davidson's voice [...] praying” (Colton e Randolph 1923, 165).

La pioggia, però, è anche simbolo dell'assalto della natura sull'ordine: se Davidson spera di fare di Sadie la sua sfida più estrema, questa si rivelerà una sfida nei confronti della natura stessa, la natura umana, da cui uscirà sconfitto (Mordden 2007, 50). Ma natura umana ed *environment* sono talmente interconnessi, ai tropici, che l'altra metafora intorno alla quale si strutturano il racconto e le sue successive transmediazioni è quella che mette in relazione la vita peccaminosa di Sadie (e dei nativi non cristianizzati) con le malattie epidemiche. Curiosamente, a seconda dell'epoca, cambiava anche l'epidemia che bloccava i viaggiatori a Pago Pago. In Maugham si tratta di morbillo, nel dramma e nel film di Milestone è colera, in *Tristana e la maschera* è vaiolo, nel film del 1953 è tifo. Come tutte queste malattie, anche il peccato dovrebbe essere messo in quarantena, ed è ciò che Davidson tenta in ogni modo di fare, convinto che la natura peripatetica di Sadie (è una di quelle “donnine svelte,” osserva Mrs. Macphail, “she looked rather fast to me” [1921, 254]) possa spargere l'epidemia dove lui sta lavorando a una sanificazione

morale. “You're going to New Caledonia to carry on your trade,” la accusa nel film di Bernhardt, dopo aver spiegato, come nel racconto, che Iwelei, dove Sadie lavorava, era “the plague spot of Honolulu. The Red Light district. It was a blot on our civilisation.”

L'inserimento di un pretendente con cui Sadie potrebbe far coppia se non addirittura programmare un futuro domestico in un *new beginning* ha obbligato gli autori dei testi successivi al racconto di Maugham a risolvere l'apparente incompatibilità con il passato ‘hawaiano’ della donna. Nel dramma O'Hara racconta di Biff e Maggie, una coppia di amici che si sono incontrati proprio a Iwelei e che ora, nonostante le maldicenze di alcuni, stanno benissimo insieme. D'altronde, Biff “had been a kind of a hell-raiser—twelve years in the Marines don't put much polish on your nails. Maggie had been kind of knocked about too.” L'esortazione con cui conclude questo racconto rassicurante per Sadie verrà ripresa anche nei film: “Knowing the worst to begin with, isn't the worst way to begin” (1923, 139-140). In particolare, nel film di Bernhardt, il sergente O'Hara ha una sua evoluzione riguardo all'argomento: inizialmente ripudia Sadie, dice che avrebbe sopportato tutto, ma “working in that Emerald Club in Honolulu, that can never wash off.” Poco dopo, prima che abbia luogo la tragedia, torna trafelato da lei per portarsela via, impaurito di essere arrivato troppo tardi, quando sarebbe stata sulla nave per essere deportata negli Stati Uniti. Lei si è fatta convincere da Davidson di dover spiare i propri peccati in prigione, e lui pensa che questa sia una reazione alla sua precedente sfuriata, per cui le spiega di essersi fatto un esame di coscienza. “The last couple of nights,” le dice, “I've been up figuring, counting all I've done. It added up to one way. I had no right to sound off. Honey, maybe knowing the worst about each other isn't a bad way to begin.” O'Hara ha fatto la guerra, come le ricorda quando tentano di sfiancare il nemico Davidson, è l'uomo americano ormai adulto, maturo e saggio, come il dottor Macphail che sin dall'inizio predica la tolleranza. Impensabile per Maugham, l'*happy ending*, sebbene relegato agli ultimi cento secondi del film, è assicurato.

4. Clonazioni, parodie e omaggi

Somerset Maugham è lo scrittore cosmopolita per eccellenza, in qualche modo il primo letterato globale del Ventesimo secolo, nato all'interno dell'ambasciata britannica di Parigi e vissuto in vari angoli del mondo, dalla Malesia agli Stati Uniti, dalla Cina alla Costa Azzurra. Non c'è da stupirsi, quindi, se la storia di Sadie Thompson ci racconta di un processo di appropriazione del personaggio, da parte dell'industria culturale americana, che annienta le barriere nazionali. Potrebbe apparire insolita, se non fossero chiare tutte le vene scoperte che tocca (sessualità, razza, genere, classe, religione, politica), la capillarità con cui essa si è diffusa nei vari media e

nei vari gruppi culturali. Oltre al fascino femminile – che sarebbe oscillato tra ironia ed esaltazione – personaggio e racconto sono imbevuti del fascino del viaggio, dell'avventura ai tropici, nei Mari del Sud. Ed è su questa ramificazione visiva che si innesta un transnazionale passaggio di medium, verso il fumetto, a opera di Hugo Pratt, il quale dedica al racconto di Maugham una delle storie di *Avevo un appuntamento* (Figura 2).



Fig. 2: “Ero indeciso se immaginare una Sadie non bella, ma provocante, grassoccia e vestita di bianco, l'originale di Somerset Maugham, o, meglio, sfruttare la più gradevole e più coinvolgente immagine cinematografica di Rita Hayworth, la Miss Sadie Thompson di Curtis Bernhardt, o addirittura tornare indietro alla Gloria Swanson di Raoul Walsh. Forse la cosa migliore era di disegnarne un'altra, quella che avrei voluto incontrare io, come il marinaio incurante dei sermoni di Davidson e della pioggia di Pago Pago.” (Pratt 2019, 96) Acquerello di Hugo Pratt © 1994, per gentile concessione di CONG sa, Svizzera

Se l'Opéra di Parigi nel 2011 presenterà un apprezzatissimo balletto della coreografa Anne Teresa Keersmaeker basato sul racconto di Maugham, è negli Stati Uniti che la storia di Sadie Thompson attecchisce e prolifera con maggiore intensità, a partire dal dramma, che attirò l'attenzione anche delle compagnie teatrali afroamericane, tra le quali i Lafayette Players, che lo inserirono nel proprio repertorio. Un loro allestimento di *Rain* a Los Angeles nel 1928 con un cast *all-black* ebbe un successo enorme, riempiendo ogni sera i circa tremila posti del Lincoln Theatre. L'attrice protagonista era Evelyn Preer, ritenuta il primo talento femminile del teatro afroamericano e la sua *performance* avrebbe portato per la prima volta un fenomeno fino ad allora ghettizzato all'attenzione anche dei critici teatrali *mainstream*. È molto probabilmente

attraverso queste rappresentazioni che il testo arriva, alterato ma riconoscibile, a Spencer Williams, uno dei maggiori esponenti del fenomeno dei *race film*, produzioni *low-budget* e *all-black* che negli anni Quaranta e Cinquanta rifornivano il mercato dei cinema segregati. Il cinema di Williams seguiva prevalentemente due tendenze in voga all'epoca, il filone spirituale-religioso, fatto di peccato e redenzione, e quello trasgressivo, che raccontava di sesso, alcool e gioco d'azzardo. Nonostante la mancanza dell'ultimo elemento, *Rain* dovette in qualche modo colpire Williams poiché offriva tutti gli altri insieme e fondeva i due maggiori filoni. Nel 1946 il regista girò *Dirty Gertie from Harlem U.S.A.*, in cui la ballerina di un night-club approda in un'immaginaria isola tropicale, Rinidad, dove viene tallonata da un predicatore che, per chiarezza di messaggio, si chiamerà Mr. Christian. Se anche il nome della protagonista non lascia molto spazio all'immaginazione, la stessa tecnica si applica ai marinai che la accompagnano e che, invece di Handsome come in *Rain*, si chiamano rispettivamente Tightpants e Bigboy. Pochi altri punti di contatto tra questo film e la storia di Sadie fanno di *Dirty Gertie* (attualmente conservato al MoMa di New York, ma visibile in *public domain*) una sorta di sottoprodotto non autorizzato ma significativo (Figura 3).

Pochi anni dopo, nel 1952, Bette Davis, reduce dal successo di *All About Eve* (Mankiewicz 1950) e insoddisfatta dei copioni cinematografici che le venivano offerti, decise di accettare un progetto teatrale, *Two's Company*, uno spettacolo di cabaret che avrebbe fatto la satira di famosi personaggi del mondo dello spettacolo. Tra i vari numeri c'era Miss Sadie Thompson, portata in scena dall'attrice che gigioneggiava agghindata nella più kitsch delle *mise* attribuite al personaggio: piume a bizzefte, calze a rete, stivaletti a stringhe e trucco pesante. La sua spalla (il "due" del titolo) è Hiram Sherman, che la introduce vestendo i panni di Maugham: "Here's the story of a most unlucky dame/ She was born to a life of shame./ Since I published her in Twenty/ She has been revived aplenty/ [...]/ Though by now she knows that sin can be a bore/ Still the profits that she brings I can't ignore."² Entra Bette-Sadie, che canta così la sua storia:

I'm rolled like seaweed from wave to wave/ I'm the kind of gal men crave to save/ But I find when they're pulling me to the shore/ It's themselves they want to save me for./ They pray for my soul and this is how:/ "Lord make her a good girl/ But not right now."/ I landed last night at a quarter to ten/ By eleven o'clock I got saved again./ [...]/ When I swing that hula in Honolulu/ They call the doctor, they call the cops/ Three volcanoes blew their tops.

² I testi di *Two's Company* sono inediti. È stato pubblicato un disco in vinile con le canzoni, oggi reperibili su YouTube. Questa e le successive citazioni sono tratte dal brano "Roll Along, Sadie." <https://www.youtube.com/watch?v=ejX3qyOuXNo>. Visitato il 15/10/2020.

Pur non rinunciando a richiamare la carica erotica del personaggio, questa Sadie è chiaramente una parodia, non priva, però, di altri interessanti rimandi: facendo riferimento alla notizia che aveva fatto scalpore, secondo la quale Marilyn Monroe aveva firmato un contratto per interpretare Sadie in un *tv movie*, Sherman-Maugham avvisava: “Now on video it will be her doom/ To go to hell right in your living-room,” al che Bette, in considerazione dell'enorme successo di Marilyn in *Gentlemen Prefer Blondes*, dichiarava: “I wish I'd been written in fictional form/ By Anita Loos, not by Somerset Maugham.” In questo modo, oltre alla satira del personaggio di Maugham, Bette Davis aggiungeva se stessa al gioco parodistico facendo riferimento alla sua presunta rivalità con Marilyn dopo che quest'ultima era stata lanciata nel firmamento delle star grazie a una brevissima apparizione in *All About Eve*, in cui lei era la protagonista. Non solo: la carriera della stessa Davis era notoriamente legata a Maugham. Il suo ruolo di Mildred nell'omonimo film tratto nel 1934 dal romanzo *Of Human Bondage* fu determinante nel decretare il suo successo su grande scala. Lei stessa avrebbe dichiarato: “It was like having a text-book to guide me. *Of Human Bondage* made movie history and solidly established me as a star” (cit. in Menard 1968, 208). Un'ulteriore transmediazione e la Sadie di Bette Davis diventa una delle più note vignette di Al Hirschfeld (Figura 4). L'autoreferenzialità di Bette Davis si sposava con quella dell'autore delle musiche di *Two's Company*, Vernon Duke, in quanto egli stesso aveva composto le musiche del primo tentativo di Broadway di trarre un musical dalla storia di Sadie. Con testi di Howard Dietz e la regia di Rouben Mamoulian, *Sadie Thompson* aveva aperto i battenti all'Alvin Theatre nel 1944.

Le critiche furono contrastanti, con qualche elogio ma molte perplessità. La musica apparve “undistinguished,” i testi delle canzoni scritti da Dietz non con “his sharpest pencil” (cit. in Dietz 2015, 248), tutti eufemismi che non riuscirono a evitare che l'allestimento durasse poco più di un mese (funestato probabilmente anche dalle sostituzioni dell'ultim'ora sia di interpreti che di brani), un totale fallimento per i canoni dei musical di Broadway. Prima di essere dimenticata dal grande pubblico, l'attrice che interpretò Sadie, June Havoc, fu anch'essa immortalata da Hirschfeld, a conferma dell'attrazione che il personaggio suscitava non solo nel pubblico in generale, ma anche negli artisti.



Fig. 3: La locandina del film di Spencer Williams, liberamente ispirato al dramma *Rain*.



Fig. 4: Bette Davis nei panni di Sadie nella vignetta di Al Hirschfeld dopo il successo di *Two's Company*

A vari decenni di distanza, nel 2016, il direttore artistico dell'Old Globe Theatre di San Diego, in California, mette in scena *Rain*, un nuovo musical scritto da Sybille Pearson con musiche e testi di Michael John LaChiusa, la cui caratteristica più interessante, oltre al talento canoro di Eden Espinosa nei panni di Sadie e a un reverendo volutamente più aitante di tutti i precedenti per aumentare la tensione erotica, sembra essere la scenografia, una *frame house* di tre piani, completamente aperta e girevole, che permette l'alternarsi dei personaggi e degli ambienti. Sebbene la musica non sembri l'accompagnamento più adatto o il più facile per la storia di Maugham, Richard Owen nel 1997 compone un'opera lirica, *Sadie Thompson*, che poi andrà in scena anche nel 2003 in una versione riveduta e corretta, *Rain*, oggi disponibile su CD della Albany Records. Se l'opera lirica può essere considerata la forma più sofisticata tra le tante assunte dal racconto di Maugham, lo sketch televisivo potrebbe essere la più massificata. Nel 1972 Sadie approda anche sul piccolo schermo americano: Cher e Sonny Bono avevano uno show, "The Sonny and Cher Comedy Hour," sulla CBS, in cui un siparietto ricorrente, nominato "Vamps," era dedicato a donne dal fascino leggendario. In uno di questi episodi, tra Lady Chatterley e Lady Marian di Robin Hood, Cher interpreta una Sadie tutta ancheggiamenti e

ammiccamenti, tra marinai ubriachi e un *preacher* impersonato da Bono. Quando dagli *headquarters* mandano Mr. Bailey, un superiore a controllare il predicatore, Sadie dice di essere uno dei successi di quest'ultimo. “I used to be really bad,” dice, cui Bailey, guardandola nella sua *mise* super-sexy, commenta, “And now you're really good!” tra le risate del pubblico. Al predicatore, Bailey chiede anche “What are you saving her for?” E la risposta arriva da Sadie inquadrata in primo piano: “For a rainy day.”

Se negli anni Settanta non era scontato che il grande pubblico si ricordasse ancora di Sadie Thompson, gli anni Cinquanta, oltre al film di Bernhardt e alla satira di *Two's Company*, vedono un'ulteriore personificazione di Sadie da parte di una delle maggiori dive del cinema americano, Kim Novak. Nel *biopic* di George Sidney dedicato alla vita di Jeanne Eagels (*Jeanne Eagels*, in italiano *Un solo grande amore*), del 1957 (cui partecipa, come sceneggiatore, John Fante), buona parte del film è dedicata al 1922, l'anno in cui Jeanne porta in scena Sadie (Figura 5). Ciò che, per mancanza di documenti registrati, non ci è concesso vedere, lo possiamo immaginare grazie alla ricostruzione, in un bianco e nero particolarmente evocativo, del dietro le quinte dello spettacolo di Broadway. Che Hollywood abbia deciso di dedicare un *biopic* a Jeanne Eagels, la “Rain Girl” per eccellenza, dimostra quanto il mercato culturale americano fosse consapevole del potere commerciale ed estetico del personaggio. Un potere e un valore che non è passato inosservato agli editori *pulp*, i quali hanno prodotto l'ennesima trasformazione del racconto, sebbene in questo caso sia solo una questione di *packaging* (Figura 6).



Fig. 5: Kim Novak nei panni di Jeanne Eagels nei panni di Sadie Thompson nel *biopic* di George Sidney del 1957

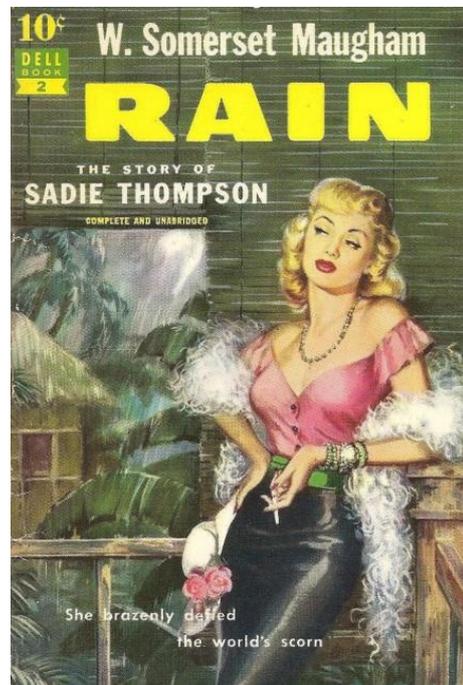


Fig. 6: Inganni del *packaging*: Sadie in versione *pulp* non manterrà le promesse della copertina

5. Corpo femminile e sottotesto *queer*

Già nel 1927 Gloria Swanson percepiva le grandi potenzialità del ruolo di Sadie Thompson. Nelle sue memorie racconta di come si fosse convinta che produrre lei stessa il film tratto dal racconto e dalla successiva versione teatrale fosse un passo imprescindibile della sua carriera: “Every actress in America with a brain and a figure still wanted to play Sadie, and every producer had secretly dreamed of filming the work,” nonostante i limiti della censura. “The two major problems with filming *Rain*, as Raoul [Walsh] said, were that the minister in it was a secret lecher and the heroine talked like a sailor on leave” (1980, 297). Le due caratteristiche richiamate da Swanson, ovvero l'aspetto esteriore di Sadie – nella sua incarnazione teatrale e non narrativa – e il suo comportamento spavaldo, forniscono un valido apporto alla valutazione del percorso transmediale del racconto. Come è stato evidenziato in questo saggio, l'elemento che immediatamente sottostà al cambiamento più significativo è il corpo di Sadie, da grottesco e volgare sia agli occhi del narratore, sia di chi continua a definirla “common” (1921, 262), a *sex bomb*.

Il corpo prende il sopravvento sulla parola: da una parte ciò è stato dettato dal valore commerciale di una figura vendibile sul palcoscenico e sul grande schermo con enorme successo, dall'altra è dettato dalla possibilità che teatro e cinema hanno di identificare, evidenziare ed esporre il corpo femminile come il luogo fisico in cui si concentrano i temi del racconto: desiderio, repressione, libertà, tolleranza, possesso – nella sua forma sessuale e coloniale al tempo stesso. Non a caso, quindi, l'oggettificazione del corpo di Sadie è un *fil rouge* che parte da Maugham, nel cui racconto i personaggi non si chiedono chi sia Sadie ma “cosa sia,” passa per le inquadrature di Walsh del fondoschiena di Gloria Swanson, per quelle di Milestone dei pezzi del corpo di Joan Crawford isolati e spersonalizzati (e anche in questo film Mrs. Davidson insiste a chiedere, “I mean, WHAT is she?”), per arrivare alle locandine di mezzo mondo che hanno capitalizzato sulla fama di Rita Hayworth come oggetto del desiderio. È proprio nelle locandine che, sempre tramite la figura della Hayworth, Sadie conferma di essere *anche* soggetto del desiderio, tigre del sesso “on the prowl,” ruolo tradizionalmente riservato al personaggio maschile. In quanto artefice del proprio destino sessuale, sin dal primo passaggio mediatico Sadie scardina anche i canoni di genere: si comporta come un marinaio in licenza, ma resta estremamente femminile. In un mondo in cui il maschio apostrofa la donna con nomignoli di apprezzamento, lei farà lo stesso con O'Hara: non solo lo ribattezza Handsome, ma al primo incontro esprime verbalmente la propria opinione sul suo aspetto: “You got a corn belt baby stare that screams. But don't get mad! I mean it kindly!” (Colton e Randolph 1923, 30).

Questa qualità *gender-bending* ha prodotto un sottotesto *queer* che non è sfuggito a quel settore di pubblico particolarmente attento a prodotti culturali in grado di offrire resistenza alle rappresentazioni egemoniche dell'identità di genere. Maugham fu notoriamente disinteressato a ritrarre in modo diretto nei propri testi personaggi non eterosessuali, nonostante egli stesso non sentisse di poter aderire a quella categoria, come hanno riportato molti biografi e critici. Il paragone che spesso viene fatto è con il processo a Oscar Wilde, cui Maugham dovette assistere come giovane scrittore omosessuale, il cui esito drammatico fu traumatico per un'intera generazione di inglesi che scelsero il silenzio. Ma già negli anni Venti l'orientamento sessuale dell'autore di "Rain" non doveva più essere un segreto: lo stesso Colton, che lo frequentò a Hollywood, non poté non notare che Maugham, nonostante si fosse sposato da poco con Syrie Wellcome, viveva con quello che sarebbe stato uno dei suoi due *longtime companion*, Gerald Haxton. Probabilmente per questo motivo, e per i rari indizi presenti nel racconto, Colton aggiunge al dramma allusioni che in Maugham potevano apparire solo in filigrana.

In un passaggio di "Rain" in cui la narrazione è a focalizzazione zero, ma il punto di vista è facilmente riconducibile al dottore, l'arrivo a Pago Pago porta alla descrizione dei luoghi e poi delle persone: "American sailors, neat and trim, clean-shaven and frank of face sauntered among [the natives]" (1921, 247). In modo più diretto, lo sguardo del dottore si posa poi sui corpi dei samoani, ma con interesse scientifico – sebbene la curiosità nei confronti delle deformità ("men going about with a huge, heavy arm or dragging along a grossly disfigured leg" [1921, 247]) possa essere rivelatoria di un desiderio inespresso e di una sessualizzazione non esplicita. Ma sul palcoscenico il dottore ha una battuta ben più diretta, quando vede passare dei nativi: "A fine race, aren't they? Make us all look awkward. Notice how their muscles mould into the flesh without one ugly line?" (1923, 18).

Non solo: gli autori aggiungono un gioco tra *straight* e *gay* totalmente assente nel testo narrativo. Nel racconto Maugham si limita a indicare che Sadie ha intenzione di avere "a straight job": "Tell him I can get work in Sydney, straight stuff, I mean" (1921, 281). In teatro, quell'aggettivo assume significato più ampio se messo in relazione al frequente uso di *gay*, come in una battuta di Sadie al *quartermaster*: "show these island boys how hip meets hip in the gay cafés of Honolulu" (1923, 57), mantenuta da Joan Crawford nel film del 1932. E parlando con O'Hara dell'amica che aveva trovato l'amore a Iwelei, gli chiede "do you mean this Maggie was sort of gay?" (1923, 139). Alla fine del secondo atto, quando il pubblico della prima in teatro fece il tifo per lei (con una frase che, a mio avviso, sente l'eco di Huckleberry Finn), c'è un significativo scambio di battute:

SADIE [...] The way you figure out God, He's nothing but a Cop.
 REV. DAVIDSON You've got to go back to San Francisco!
 SADIE (*throwing discretion to the winds*) Straight orders from your private Heaven, eh? Ah, no, Reverend Davidson, your God and me could never be shipmates, and the next time you talk to Him (*she steps up a pace or two and shouts in his face*) you tell Him this for me: Sadie Thompson is on her way to Hell! (1923, 61)



Fig. 7: Gloria Swanson osservata da vicino da Davidson (Lionel Barrymore) e, a ds., nella riconoscibile *mise* di Sadie

Per finire, nel momento in cui torna in sé dopo essersi liberata dell'influenza di Davidson, esclama: “Surprised to see me all dolled up, eh? [...] Had to put on my best, didn't I? [...] This gay and glorious morning” (1923, 240). Sebbene nel 1923 i termini *straight* e *gay* avessero altri significati oltre a quelli che hanno oggi, già allora l'allusione all'orientamento sessuale era parte del messaggio.³ In questo modo la lotta tra natura e cultura, tra tolleranza e repressione, tra desiderio e rimozione, che unisce tutte le versioni di questa storia assume anche una connotazione *queer* che non avrebbe mancato di parlare, indirettamente ma molto efficacemente, al pubblico LGBTQ *ante litteram*. Non è un caso che Sadie sia stata impersonata

³Variamente dibattuta, la data in cui il termine “gay” assume il significato attuale sembrerebbe risalire ai primissimi anni del Novecento. Gertrude Stein scrisse tra il 1908 e il 1912 “Miss Furr and Miss Skeene”, un pezzo che fu pubblicato su *Vanity Fair* nel 1922, in cui fece largo uso del termine. Miss Furr e Miss Skeene “pursued self-expression by cultivating their voices, and by being ‘gay’ and doing ‘gay’ things—the word ‘gay’ was repeated by Stein to reveal multiple meanings. It has not yet been discovered if ‘gay’ was used as early as 1908-12 as an in-group code word for lesbian or homosexual, though by the 1920s there are hints that the word was so used” (Katz 1983, 405). Al 1868, per esempio, risale un riferimento alla canzone “Gay Young Clerk in the Dry Good Store” cantata dal *female impersonator* Will S. Hays: se il carattere scientifico della storia della lingua impone limiti più rigidi (l'*OED* riporta la prima occorrenza del termine in questo senso nel 1922), l'uso comune di ‘gay’ come almeno allusivo era sicuramente di molto antecedente e senza dubbio sufficientemente ambiguo sin dalle prime rappresentazioni in teatro di *Rain*, nel 1922.

dalle maggiori icone del *camp*, donne la cui grinta trascendeva i canoni di genere (Harris 1996): Gloria Swanson (Figura 7), Joan Crawford (Figura 8), Rita Hayworth (Figura 9), Bette Davis, Cher, Tallulah Bankhead (Figura 10) e finanche una leggenda del *burlesque* americano, Sally Rand, che nel 1935 impersonò Sadie in teatro accanto a Humphrey Bogart.

La resilienza del personaggio, le sue sfaccettature erotiche e sentimentali, la sua lotta contro un'oppressione che è religiosa, politica e coloniale, sessuale, maschilista e classista, ha fatto del racconto di Maugham una sorta di trattamento cinematografico, quella fase pre-sceneggiatura, cui registi e scrittori avrebbero attinto per anni a venire. Più che un percorso di adattamenti, e nemmeno propriamente di “adaptations as revision” come postulato da Thomas Leitch (2007), “Rain” è un testo che ha trasformato gli artisti successivi in quei *textual poacher* teorizzati da Henry Jenkins in relazione al fenomeno del *fandom* televisivo (1992). Alla stregua di tanti *fans*, registi, attrici, cabarettisti, disegnatori, musicisti, hanno pescato in modo più o meno legittimo (ma abbattendo al tempo stesso i confini della legittimità e dell'originalità testuale) dal racconto di Maugham applicandovi tutte le variazioni offerte dalla transmedialità.



Fig. 8: Icona *camp* per eccellenza, Joan Crawford si impone allo sguardo del pubblico in tutta la sua sensualità. La ricorrente tenda di perline dimostra la teatralità insita nel personaggio, sipario attraverso il quale Sadie entra ed esce di scena



Fig. 9: Immagine pubblicitaria di Rita Hayworth per *Miss Sadie Thompson* (*Pioggia*), di Bernhardt Curtis, 1953, in cui è chiara la natura peripatetica di Sadie: come le epidemie, anche lei minaccia ogni luogo in cui arriva



Fig. 10: Che Sadie fosse diventata presto un feticcio culturale è dimostrato anche dall'interesse degli addetti ai lavori. Nella foto Tallulah Bankhead, reduce da enormi successi nei teatri londinesi, tentò in ogni modo di assicurarsi il ruolo quando il dramma stava per essere allestito in Inghilterra dopo Broadway, nel 1925. Rifiutata dallo stesso Maugham, l'attrice inscenò un falso suicidio lasciando un biglietto in cui spiegava, "It ain't goin' to rain no moh." Nel 1935 riuscì ad avere la parte, ma lo spettacolo chiuse dopo 46 repliche. Il suo commento fu: "I caught up with Rev. Davidson ten years too late."

Come sarebbe accaduto per altre figure iconiche della letteratura popolare, come la spia e il detective, anche la storia della prostituta più amata d'America si è rivelata “un soggetto dall'indefinito potenziale di replica e sviluppo narrativo, di sequel, spin-off e imitazioni” (Cleto 2013, 15). Una rete di rimandi, parodie, citazioni, adattamenti e rielaborazioni transmediali in cui era inevitabile che figurasse lo stesso Maugham. Divenuto presto personaggio oltre che autore, prima medico e poi agente segreto per il governo britannico, grande viaggiatore, ricchissimo e misterioso, proprietario della leggendaria Villa La Mauresque a Cap Ferrat, veniva così descritto da Christopher Isherwood: “he reminds me of an old Gladstone bag, the veteran of many voyages, covered with labels, God only knows what is inside. I wish I could unpack him but it is forbidden. He has been sealed by the customs” (Zeikowitz 2008, 97).

Chi ha provato a togliere i sigilli è stata Victoria Nalani Kneubuhl, la maggiore drammaturga hawaiana contemporanea, nella sua commedia del 2011 *The Holiday of Rain*. Una coppia di ricchi turisti gay americani a Samoa organizza per svago una ricostruzione in costume degli avvenimenti di “Rain,” ma, per intervento soprannaturale, si presentano in scena Somerset Maugham e Gerald Haxton. Mentre i due sono convinti di essere nel 1916, gli altri personaggi credono che si tratti di due attori che recitano quei ruoli nella *performance* collettiva. Questa commedia degli errori e delle identità scambiate, che prova a rinegoziare questioni centrali dell'opera di Maugham (nonché della sua persona) quali sessualità, religione e colonialismo, non poteva che svolgersi dove tutto ebbe inizio: nella Sadie Thompson Inn di Pago Pago.

Alessandro Clericuzio insegna *Lingua e Letteratura Angloamericana* all'Università di Perugia. Si occupa prevalentemente di teatro, cinema e cultura popolare in America. Tra le sue recenti pubblicazioni, “Cinedi, femelli e donne perdute. I personaggi di Tennessee Williams nell'Italia democristiana” (*Ácoma* 16, 2019) e *Italia e Stati Uniti nella Grande Guerra* (Carocci, 2018).

Opere citate

Balme, Christopher. *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. New York: Palgrave, 2006.

Bernhardt, Curtis. *Pioggia (Miss Sadie Thompson)*. 1953.

Clericuzio, Alessandro. “Theater, Sex, and Censorship. The Case of Mae West.” *Public Space, Private Lives. Race, Gender, Class, and Citizenship in New York, 1890-1929*. A cura di William Boelhower e Anna Scacchi. Amsterdam: VU Press, 2004. 322-331.

- Cleto, Fabio. *Intrigo internazionale. Pop, chic, spie degli anni Sessanta*. Milano: il Saggiatore, 2013.
- Colton, John e Clemence Randolph. *Rain*. New York: Boni & Liveright, 1923.
- Curtis, Anthony e John Whitehead, a cura di. *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*. London: Routledge, 2013.
- Dietz, Dan. *The Complete Book of 1940s Broadway Musicals*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- Doherty, Eddie. *The Rain Girl: The Tragic Story of Jeanne Eagels*. Philadelphia: MacRae Smith, 1930.
- Gagey, Edmond M. *Il teatro in America: 1900-1950*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1953.
- “Gay.” *Oxford English Dictionary* (September 2020). www.oed.com/view/Entry/77207. Last visited 3 November 2020.
- Harris, Daniel. “The Death of Camp: Gay Men and Hollywood Diva Worship, from Reverence to Ridicule.” *Salmagundi* 112 (Fall 1996): 166-191.
- Jenkins, Hanry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Taylor & Francis, 1992.
- Johnson, Katie N. *Sisters in Sin: Brothel Drama in America, 1900-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Katz, Jonathan Ned. *Gay/Lesbian Almanac: A New Documentary*. New York: Harper & Row, 1983.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- Mankiewicz, Joseph L. *Eva Contro Eva (All About Eve)*. 1950.
- Maugham, W. Somerset. “Rain.” *The Trembling of a Leaf*. London: Heinemann, 1921. 241-301.
- Menard, Wilmord. “Maugham in Hollywood.” *The Michigan Quarterly Review* 7.3 (1968): 207-210.
- Meyers, Jeffrey. *Somerset Maugham: A Life*. New York: Alfred Knopf, 2004.
- Milestone, Lewis. *Pioggia (Rain)*. 1932.
- Mordden, Ethan. *All That Glittered: The Golden Age of Drama on Broadway, 1919-1959*. New York: St. Martin's, 2007.
- Morris, Nancy. “Hawaii Territory.” *American Heritage* 56 (2005): 40-49.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16.3 (1975): 6-18
- Parker, Dorothy. *Complete Broadway, 1918-1923*. Bloomington: iUniverse LLC, 2014.

- Pratt, Hugo. *Avevo un appuntamento. In viaggio con l'autore di Corto Maltese*. Milano: Solferino, 2019.
- Pravadelli, Veronica. "Cinema and the Modern Woman." *American Film History: Selected Readings, Origins to 1960*. A cura di Cynthia Lucia, Roy Grundman e Art Simon. Hoboken: Wiley Blackwell, 2015. 248-263.
- Reynolds, David S. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Sidney, George. *Un solo grande amore (Jeanne Eagels)*. 1957.
- Swanson, Gloria. *Swanson on Swanson*. New York: Random House, 1980.
- Waincott, Ronald H. "When Actors Were Still Players." *Art, Glitter, and Glitz. Mainstream Playwrights and Popular Theatre in 1920s America*. A cura di Arthur Gewirtz e James J. Kolb. Westport: Praeger, 2004. 137-146.
- Walsh, Raoul. *Tristana e la maschera (Sadie Thompson)*. 1928.
- Williams, Spencer. *Dirty Gertie from Harlem U.S.A.* 1946.
- Woodard, Eric e Tara Hanks. *Jeanne Eagels: A Life Revealed*. Albany: BearManor Media, 2018.
- Zeikowitz Richard. A cura di. *Letters between Forster and Isherwood on Homosexuality and Literature*. New York: Palgrave, 2008.