

“A DIFFERENT SENSE OF REALITY”
Le trasposizioni cinematografiche
delle opere di Tennessee Williams (1950-1968)*

ABSTRACT – In this article, the author focuses on the movies based on the works of famous American playwright Tennessee Williams made during the so-called Hollywood Golden Age. The article is divided mainly in two sections: in the first one, the author gives a general overview of the Williams movies, underlining the importance of the playwright to the 1950s and 60s movie world but also the importance of cinema in Williams’ career, while analyzing the Williams movies and their positive aspects and flaws both as adapted and as individual works. The second part focuses on two of the 14 movies considered, *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) and *Sweet Bird of Youth* (1962), both directed by Richard Brooks, but quite different in their quality and their faithfulness to the Williams plays they are based on. *Cat* is a cinematic masterpiece which respects the original from which it is adapted but when moving away from it, it does so in an intelligent and creative way, respectful of the author’s work. In this way, it remains a faithful but not slavish adaptation of the original, succeeding in bringing the author’s vision to the screen while keeping a cinematic quality that much filmed theatre can’t seem to achieve. *Sweet Bird*, on the other hand, is an only-partially enjoyable movie handicapped by a screenplay which completely misinterpret the play on which it is based, exchanging its profound pessimism for an almost total subjection to the rules of commercial cinema of its day, in the process exemplifying to perfection the dangers of opting for a total distortion of the spirit and meaning of a work, even if not quite the basic narrative material, while adapting it.

1. *Tennessee Williams e Hollywood*

Everybody has a sense of *reality* of some kind or other, some kind of sense of things being real or not real in his, his – particular – world [...]
We don’t all live in the same world, you know, Mrs. Goforth, oh, we

*) Questo articolo si basa sulla mia tesi omonima. Vorrei qui ringraziare il relatore, prof. Raffaele De Berti, e il correlatore, prof.ssa Paola Loreto.

all see the same things [...] but – they're different in *here!* [*touches his forehead*]¹

esclama Christopher Flanders alla signora Goforth nel bel testo di Tennessee Williams *Il treno del latte non si ferma più qui* (*The Milk Train doesn't Stop Here Anymore*, 1962-63).

È un dialogo emblematico, perché questo “different sense of reality” è uno degli aspetti fondamentali dell’intera opera del drammaturgo, il quale ebbe sempre una visione della realtà “differente” rispetto a quella degli altri. Così i personaggi attraverso i quali esprime le diverse sfaccettature della propria personalità sono spesso essi stessi i rappresentanti di un approccio alla realtà che non è quello della massa: da Blanche DuBois a Serafina Delle Rose, da Val Xavier a Laurence Shannon, le creature del drammaturgo formano una galleria di personaggi che si creano in qualche modo un proprio universo e la cui vita è diversa da quella delle persone “comuni” perché la loro visione della realtà è, radicalmente o in parte, differente, personale.

Questo è stato portato anche al cinema nelle numerose riduzioni cinematografiche delle opere di Williams, ma in tali film si può trovare anche un altro “different sense of reality”, innovativo da un punto di vista cinematografico: la differenza del realismo della messa in scena. Da un lato un realismo dell’ambiente, dall’altro un realismo psicologico, ovvero sia della psicologia dei personaggi sia di un ambiente che ne rispecchia la psicologia. Il realismo dei primi film di Williams si differenzia infatti dal realismo della maggior parte dei film loro contemporanei, e influenzerà molte altre produzioni degli anni Cinquanta e Sessanta.

Se i film di Williams non furono forse i primi o gli unici a portare questo nuovo realismo a Hollywood, con il loro successo commerciale e di critica furono certo tra i più influenti. Il celebre *Un tram che si chiama Desiderio* (*A Streetcar named Desire*, 1951, Elia Kazan) è il film più importante sotto questo punto di vista: portò a Hollywood perfino un nuovo realismo nella recitazione, con l’introduzione del “Metodo” dell’Actors Studio, e nuovi argomenti “adulti”. E in questa direzione sono state importantissime la maggior parte delle riduzioni di Williams, che con il procedere degli anni Cinquanta e Sessanta diventarono sempre più audaci negli argomenti, allargando gli orizzonti di ciò di cui si poteva trattare in un film commerciale.

Tennessee Williams fu un drammaturgo straordinario, geniale, ma fu anche realmente fortunato nel ricevere, per quasi vent’anni, l’attenzione di Hollywood, che ne rese più famosa – e a livello mondiale – l’opera. Oggi, con la crisi del teatro, i film delle opere di Williams rimangono il mezzo con cui la maggior parte degli spettatori entra in contatto col

¹) Williams 2001a, pp. 185-186.

genio del drammaturgo. E la mancanza di film celebri tratti da Arthur Miller o Eugene O'Neill spiega forse perché Williams sia stato e sia tuttora genericamente più noto al grande pubblico rispetto a loro.

Williams fu poi fortunato anche perché nella maggioranza dei casi i “suoi” film sono stati girati con grande fedeltà al suo spirito. Per quanto talvolta, per ragioni di censura o semplicemente di cambiamento di *medium*, tagli e modifiche vennero approntati agli originali, questo non intaccò il loro valore né come film, né come rappresentazioni delle opere di un autore di genio. Molto spesso sono anzi migliori i film che, come *Improvvisamente, l'estate scorsa* (*Suddenly, Last Summer*, 1959, Joseph L. Mankiewicz), si prendono alcune libertà, ma in modo intelligente e cinematografico, rispetto ad altri, come *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*, 1955, Daniel Mann), che cercano di essere fedeli in ogni singola battuta al lavoro originale, ma nel farlo diventano film meno convincenti in quanto più teatrali. È infatti necessario, con ogni riduzione, da romanzo, testo teatrale o altro, che lo sceneggiatore prima e il regista poi capiscano come l'opera possa guadagnare dall'incontro con il nuovo medium senza rinunciare a conservare intatto l'intento dell'autore. E in questo, Williams è stato servito davvero molto bene: i film tratti dalle sue opere sono per lo più tanto eccellenti riproposte del suo mondo quanto altrettanto eccellenti esempi di cinema, per molti versi legati agli anni della loro produzione, ma ancora oggi validi.

Tennessee Williams ha scritto moltissimo durante la sua vita: venticinque testi teatrali lunghi, più di quaranta atti unici, oltre sessanta racconti, due romanzi, un centinaio di poesie, un'autobiografia, innumerevoli articoli. Il suo stile è stato personale e riconoscibile tanto nella forma, quanto nei personaggi, nei luoghi, nelle storie e nei temi². Per molti

²) Tennessee Williams nasce da Thomas Lanier Williams il 26 marzo 1911 a Columbus, Mississippi. Comincia a scrivere già nei primi anni Venti, viene pubblicato per la prima volta su una rivista non scolastica nel 1928 ed esordisce come autore nel teatro amatoriale nel 1930. Alla fine degli anni Trenta si trasferisce a New York, e nel 1940 la Theatre Guild accetta di produrre il suo testo teatrale *Battle of Angels*. È la sua prima produzione di rilievo, ma non giungerà mai a New York: Williams dovrà aspettare ancora qualche anno – lavorando nel frattempo anche come sceneggiatore a Hollywood per la Metro-Goldwyn-Mayer – per raggiungere il successo. Questo avviene nel 1945 con *Lo zoo di vetro* (*The Glass Menagerie*), un'opera che rimarrà tra le sue migliori e che con l'approvazione che riceve tanto dalla critica (premio del New York Drama Critics Circle), quanto dal pubblico, introduce stabilmente il drammaturgo nel panorama del teatro americano. Per molti anni Williams continuerà a ottenere grandi successi, specie dopo il trionfo di *Un tram che si chiama Desiderio* (*A Streetcar named Desire*) nel 1947, con il quale ottiene il Pulitzer e un altro premio del New York Drama Critics Circle. Seguiranno opere magnifiche quali *Estate e fumo* (*Summer and Smoke*, 1947), *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*, 1950; Tony Award), il romanzo *La primavera romana della signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1950), *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955; secondo premio Pulitzer); *La discesa di Orfeo* (*Orpheus Descending*, 1957; uno

critici rimane il più grande autore teatrale che l'America abbia mai avuto. La sua influenza è stata vasta e profonda e molti dei suoi capolavori sono tuttora letti, studiati e rappresentati in tutto il mondo.

In questo articolo, tuttavia, ciò che si vuole analizzare è la produzione cinematografica legata al *corpus* letterario dell'autore: produzione nota al grande pubblico e apprezzata dalla critica, ma a cui non sempre è stata dedicata tutta l'attenzione che forse meriterebbe.

Per quanto il rapporto di Williams con Hollywood non sia mai stato dei migliori, ed egli abbia anzi spesso dichiarato apertamente di detestare la maggior parte dei film tratti dai suoi lavori (nonostante avesse partecipato alla lavorazione di molti di essi), il suo collegamento con il cinema sembra essere stato per molti aspetti predestinato e inevitabile.

Non si può di fatto non condividere l'opinione del critico Maurice Yacowar quando argomenta che Williams sia stato fortemente influenzato, nel suo scrivere, dal cinema:

For instance, in his stage dialogue he avoided theatrical diction in preference for the naturalism established in American film. Then, too, he rarely wrote plays in the traditional structure by acts. Instead, as he directed in the production notes for *Summer and Smoke*, "Everything possible should be done to give an unbroken fluid quality to the sequence of scenes" [... F]rom film Williams drew many of the tones, devices, and rhythms that distinguish his theatre.³

Questo aspetto "cinematografico" del suo scrivere, unito al suo successo, rende così più che naturale che il cinema si sia interessato costantemente alla sua opera. Non solo: la potenza delle storie narrate – al contempo reali e simboliche – e i ruoli eccezionali che offrivano agli attori facevano sembrare i suoi lavori nati per essere filmati.

Così, a partire dal 1950, per quasi vent'anni Williams sarà una fonte quasi insostituibile, una vera e propria «fonte meravigliosa», per il cinema americano. Se il cinema darà a Williams una maggiore notorietà mon-

dei suoi rari insuccessi di quel periodo); *Improvvisamente l'estate scorsa* (*Suddenly Last Summer*, 1958; la virgola nel titolo appartiene solo al film, e non compare nell'originale teatrale); *La dolce ala della giovinezza* (*Sweet Bird of Youth*, 1959); *La notte dell'iguana* (*The Night of the Iguana*, 1961). Nel 1956 firma anche la sua unica sceneggiatura "originale" (ma in realtà basata su due dei suoi atti unici) per il film *Baby Doll, la bambola viva* (*Baby Doll*, Elia Kazan). Negli anni Sessanta, però, la situazione di Williams cambia radicalmente: a partire dal sottovalutato *Il treno del latte non si ferma più qui*, nessuna delle opere del drammaturgo, che vive anni di problemi fisici e psichici, otterrà più il successo di quelle precedenti, e, in realtà, con l'eccezione del *Treno del latte*, nessuna si rivelerà alla loro altezza. Il drammaturgo sembra ormai avere perso i contatti con il pubblico, eppure continuerà a scrivere fino alla prematura morte, avvenuta il 24 febbraio 1983, quando perde la vita soffocato dal tappo di un barbiturico che stava apparentemente usando come cucchiaino.

³) Yacowar 1977, p. 3.

diale e, di fatto, una maggiore ricchezza materiale, l'autore ricambierà con la base di film importanti sotto innumerevoli punti di vista.

Certo non tutti questi film (quattordici, tra il 1950 e il 1968)⁴ hanno raggiunto pari risultati artistici e ciò per cause ovviamente dissimili: la maggiore o minore validità dell'opera originale ha certo avuto un peso, ma altrettanto, se non più importanti, sono stati i registi e gli sceneggiatori. Alcuni di essi hanno saputo non solo capire appieno temi, atmosfere, stili, spunti degli originali, ma anche adattarli al nuovo *medium* facendone capolavori cinematografici e non mero teatro filmato, non limitandosi insomma a sfruttare l'incredibile fertilità della materia prima, ma aggiungendo qualcosa di più con il proprio talento e il proprio approccio cinematografico ai soggetti.

Altri hanno invece ottenuto risultati positivi ma esteticamente inferiori, di solito adattando più pedissequamente gli originali e, anche se nessuno di questi film può essere davvero scambiato per teatro filmato nel senso peggiore di quella definizione, per alcuni di essi l'originale teatrale non è stato forse servito al meglio nella propria trasformazione cinematografica.

Ma con autori come Williams bastano davvero le sue opere perché i film in qualche modo si distinguano. È veramente difficile immaginare film “brutti” tratti da una qualsiasi opera di Tennessee Williams: anche i suoi lavori meno riusciti sono sufficientemente di qualità perché i film abbiano qualcosa da offrire. Analizzando i quattordici titoli prodotti tra il 1950 e il 1968 questo viene concretamente confermato: per quanto di valore differente, non sono mai film meno che buoni.

Lo zoo di vetro (*The Glass Menagerie*, 1950, Irving Rapper), *La rosa tatuata*, *Pelle di serpente* (*The Fugitive Kind*, 1960, Sidney Lumet), *Estate e fumo* (*Summer and Smoke*, 1961, Peter Glenville), *La dolce ala della giovinezza* (*Sweet Bird of Youth*, 1962, Richard Brooks) e *Rodag-*

⁴) In questa analisi si è deciso di limitarsi al periodo dello *studio system*, tanto per avere un lasso di tempo in qualche modo definito, in cui sia possibile confrontare più obiettivamente film diversi, quanto perché è il periodo che corrisponde ai successi teatrali di Williams: i film nati in quegli anni sono tratti da opere allora attuali, non da classici scritti decenni prima. Per quanto di solito l'epoca dello *studio system* e del cinema classico hollywoodiano venga considerata conclusa verso la metà degli anni Sessanta, si è deciso di includere anche alcune produzioni di poco posteriori perché si rifanno essenzialmente proprio a quel periodo in quanto a stile cinematografico: sono film che guardano al passato più che al futuro, più legati allo stile classico che a quello frammentario della *New Hollywood*. In anni successivi ci saranno poi altri film tratti dai testi di Williams, di solito remake televisivi delle opere più celebri che non possono competere con le precedenti riduzioni filmiche, ma anche alcune pellicole cinematografiche che non hanno lasciato il segno: per esempio *La poiana vola sul tetto* (*Last of the Mobile Hot-Shots*, 1970), diretto da Sidney Lumet e sceneggiato da Gore Vidal a partire da *The Seven Descents of Myrtle / Kingdom of Earth* (1968), e *Lo zoo di vetro* (*The Glass Menagerie*, 1987) di Paul Newman con Joanne Woodward.

gio *Matrimoniale* (*Period of Adjustment*, 1962, George Roy Hill) sono i titoli artisticamente minori, per quanto due tra di essi siano molto celebri e nessuno manchi di un certo valore.

Possiamo raggrupparli in due categorie: quelli i cui difetti sono da ricercarsi nella sceneggiatura e quelli che sono invece penalizzati dalla messa in scena. Il primo caso è quello dello *Zoo di vetro*, della *Dolce ala della giovinezza* e di *Rodaggio matrimoniale*, il secondo quello di *Estate e fumo*, mentre *Pelle di serpente* e *La rosa tatuata* si situano nel mezzo.

Lo zoo di vetro, *La dolce ala della giovinezza* e *Rodaggio matrimoniale* presentano delle sceneggiature che in qualche modo travisano l'originale di Williams con la conseguenza che tutto il film ne risente.

Ci si occuperà più approfonditamente nel paragrafo seguente della *Dolce ala*, una produzione degli anni di massimo successo cinematografico del drammaturgo. *Lo zoo di vetro* di Irving Rapper fu invece il primo film tratto da un'opera di Williams. L'autore stesso collaborò alla sceneggiatura, per quanto rimarrà sempre insoddisfatto del film, al punto da definirlo «the most unfortunate film ever made of my work, mostly because of the alterations made at the end to make it “happy”»⁵. Effettivamente, non si possono non notare una certa semplificazione psicologica dei personaggi, alcune “aperture” inopportune del testo teatrale e un “quasi-lieto fine” che impediscono una totale congruenza tra lo spirito e il significato dell'opera originale e quello della pellicola. Si può tuttavia riconoscere che il film rimane un buon prodotto del periodo classico hollywoodiano, valido grazie alle belle interpretazioni (Jane Wyman e Arthur Kennedy in particolare), all'ottima fotografia (Robert Burks) e all'indovinata colonna sonora (Max Steiner). Un adattamento non deve di fatto essere giudicato solo in relazione alla sua fonte: è una nuova opera, concepita per un differente *medium*. Così, quando il travisamento dell'opera originale è eccessivo (e questo sarà il caso della *Dolce ala della giovinezza*), il film può risentirne anche come opera a sé stante, perché in qualche modo i cambiamenti ne minano le fondamenta; se invece il travisamento dell'opera originale è più superficiale, il film in sé può in qualche modo riuscire, come succede in questo caso. Di fatto, per quanto *Lo zoo* non manchi di una certa influenza teatrale, non è mai semplice “teatro filmato” e, se non è forse un film innovativo, basta la poesia dei dialoghi di Williams a farne un prodotto superiore alla media.

Decisamente meno significativo si rivela *Rodaggio matrimoniale*, il meno noto e certo il meno importante tra tutti i film tratti da Williams, basato su una delle sue rare commedie (*Period of Adjustment*, 1960). Diretto da George Roy Hill e interpretato da una Jane Fonda a inizio carriera, il film rimane una commedia gradevole, che però tralascia il

⁵) Williams 1975, didascalia all'immagine numero 95.

sottofondo poco ottimista che l'opera originale implicava. Hill e la sceneggiatrice Isobel Lennart, insomma, si sono focalizzati maggiormente sugli aspetti più classici delle commedie matrimoniali hollywoodiane, finendo talvolta anche nello *slapstick*, e se come classica commedia leggera hollywoodiana il film può anche funzionare, a confronto con l'originale esso appare più banale, meno pregnante.

Problemi di messa in scena, e non di sceneggiatura, contribuiscono invece a sminuire *Estate e fumo*.

Tratto da una delle opere più delicate e intense di Williams, è un film oggi alquanto dimenticato. Gli sceneggiatori James Poe (già sceneggiatore del precedente *La gatta sul tetto che scotta* [*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958, Richard Brooks]) e Meade Roberts (reduce di *Pelle di serpente*) hanno fatto un buon lavoro, mantenendo intatti non solo buona parte dei dialoghi ma anche molto dello spirito e delle tematiche dell'opera originale, senza d'altro canto rinunciare ad aggiungere quanto necessario per renderla meno schematica nello scontro tra le due “tesi” rappresentate dai protagonisti: sia Alma che Johnny, anche grazie alle interpretazioni di Geraldine Page e Laurence Harvey, diventano così personaggi più a tutto tondo di quanto non fossero nel testo teatrale, rimediando a un difetto dell'opera più volte lamentato dall'autore stesso. Ma la regia di Peter Glenville, per quanto professionale, si rivela un po' statica, lo schermo panoramico non sempre è usato al meglio, e il film in genere non solo non raggiunge la delicatezza dell'originale, ma nemmeno la qualità di altre produzioni da Williams.

La rosa tatuata di Daniel Mann merita invece un discorso a parte. È infatti un film famoso, ma per molti versi innegabilmente deludente, che presenta alcuni problemi tanto nella sceneggiatura che nella messa in scena. Per quanto parzialmente salvato dalle buone performance degli attori (in particolare Anna Magnani e Burt Lancaster) il film è svantaggiato da un testo teatrale originale che non è tra i migliori di Williams (che anche qui collabora alla stesura della sceneggiatura) e da una messa in scena non sempre indovinata. Tra tutti i film del drammaturgo, infatti, *La rosa tatuata* è forse quello che più rivela le sue origini teatrali: la regia in particolare si rivela statica e non molto innovativa (e non sorprende che Mann fosse diventato da poco regista cinematografico dopo una carriera notevole a Broadway⁶), mentre la sceneggiatura, dal canto suo, segue anche troppo l'originale in certi punti, per poi autocensurarsi in altri,

⁶ Due tra i suoi maggiori successi erano stati *Torna, Piccola Sheba* (*Come Back, Little Sheba!*, 1950) di William Inge e proprio *La rosa tatuata* di Williams. Al cinema sarà ricordato soprattutto per la sua abilità nel dirigere gli attori (portando varie volte le sue attrici all'Oscar: Anna Magnani, Shirley Booth, Elizabeth Taylor) anche se bisogna riconoscergli una certa abilità a innestare nei suoi lavori migliori un convincente senso di realismo.

spogliando così il testo di molte sottigliezze e simbolismi che l'avevano aiutato a teatro.

Al contrario del film di Mann, invece, *Pelle di serpente* ha moltissimo a suo credito sia nella sceneggiatura che nella messa in scena, ma come *La rosa tatuata*, alla fine non convince del tutto.

Il film fu il primo grande *flop* cinematografico di Williams e il terzo fallimento della storia che l'autore aveva già presentato a teatro in *Battle of Angels* e *La discesa di Orfeo* (sul quale si basa *Pelle di serpente* / *The Fugitive Kind*, il cui cambiamento di titolo è già di per sé significativo: a differenza dei film precedenti, questo non poteva contare su un originale di successo).

Diretto da Sidney Lumet e sceneggiato da Williams e Meade Roberts, *Pelle di serpente* è, di per sé, un'ottima trasposizione dell'opera, fedele ad essa nei temi e nelle atmosfere, e insieme spesso piena di inventiva, mai una semplice, pedissequa copia. È invero probabilmente una delle migliori riletture cinematografiche di un dramma di Williams. Purtroppo, però, non funzionando molto bene il materiale di base, questo non riesce a salvare il film. Inoltre, nelle indicazioni teatrali, l'autore insisteva spesso sul non realismo della *pièce*, e ciò in parte giustificava alcuni degli "eccessi" dell'opera, ma in questo il film si distacca dall'originale optando per una rappresentazione della storia essenzialmente realistica, ottenendo solo di farla apparire ancora più inverosimile. Si aggiunga una delle interpretazioni meno convincenti della carriera di Marlon Brando nel ruolo del protagonista e si ha un film i cui unici aspetti realmente validi sono alcune trovate di Lumet e del direttore della fotografia, Boris Kaufman, le interpretazioni di Anna Magnani e Joanne Woodward, e la poesia di molti dei dialoghi di Williams, mantenuti inalterati rispetto al testo teatrale. Non poco, ma non abbastanza per farne un film davvero riuscito.

Gli altri otto film che prendiamo in considerazione sono invece tutti eccellenti e appartengono alla migliore produzione tanto di Tennessee Williams quanto di Hollywood. Critica e pubblico l'hanno proclamato per la maggior parte di essi fin dalla loro uscita, altri sono stati riscoperti in seguito.

Se si volesse suddividerli, si possono definire *Un tram che si chiama Desiderio*, *La gatta sul tetto che scotta*, *Improvvisamente, l'estate scorsa* e *La notte dell'iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964, John Huston) i quattro capolavori assoluti di Williams a Hollywood, di un livello superiore rispetto a *Baby Doll, la bambola viva*, *La primavera romana della signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961, Josè Quintero), *Questa ragazza è di tutti* (*This Property is Condemned*, 1966, Sydney Pollack) e *La scogliera dei desideri* (*Boom*, 1968, Joseph Losey).

Baby Doll vide il ritorno di Elia Kazan alla regia di un film di Williams dopo il grande successo ottenuto con *Un tram che si chiama Desiderio* (senza contare varie regie teatrali delle opere del drammaturgo).

L'autore scrisse per questo film la sua unica sceneggiatura “originale”, rimaneggiando e ampliando due suoi brevi atti unici. L'opera era nata come una commedia e, nonostante la presenza continua nella storia di elementi come sesso, vendetta, odio e seduzione, riesce a mantenersi su un piano prettamente umoristico, come *La rosa tatuata* – anch'essa nata come commedia “divertente” – non era mai riuscito a fare. Carroll Baker, splendida nel ruolo della protagonista, ottenne una *nomination* all'Oscar, ma le molte critiche negative ricevute dal film, ritenuto “immorale”, contribuirono a diminuirne il successo, quando molti esercenti rifiutarono di proiettarlo nei propri cinema. Eppure *Baby Doll* rimane un film d'alto livello sotto tutti i punti di vista, e se elementi disparati hanno cospirato a farne un titolo tutto sommato poco noto, i critici sono alquanto concordi, oggi, a parlarne come di un film molto valido.

Cinque anni più tardi, *La primavera romana della signora Stone*, sceneggiato da Gavin Lambert da uno dei due soli romanzi scritti da Williams, vide il ritorno di Vivien Leigh a un'eroina del drammaturgo dopo il trionfo ottenuto con il *Tram*, e anche in questo caso l'attrice entrò alla perfezione nei panni del personaggio. Il film, unica pellicola diretta dal regista teatrale Josè Quintero, rimarrà uno dei pochi approvati senza riserve da Williams, che spesso dirà di considerarlo il suo preferito. Non ci si stupisce di questo quando si considera come la vacuità e la solitudine della vita della protagonista, il suo senso di vuoto, la sua tristezza e la tragicità di fondo, siano resi ottimamente nella riduzione cinematografica, anche grazie ad una serie di elementi insostituibili come la musica di Richard Addinsell, che dà al film malinconia e pathos; l'interpretazione di Vivien Leigh, la quale regala al personaggio un qualcosa di più grazie alle sue esperienze di attrice e donna, che hanno segnato quello che era stato il volto perfetto di Rossella O'Hara come la sua vita ha segnato il volto altrettanto perfetto della signora Stone; e infine la regia, che alterna sapientemente scene di dialogo a momenti più riflessivi, piani lunghi dell'esistenza «postuma» della protagonista a commoventi primi piani del volto della Leigh, con un andamento lento ma non noioso che non può che richiamare alla mente la «deriva» della signora Stone.

Questa ragazza è di tutti è invece una particolarità tra i film di Williams in quanto narra una vicenda che non è quasi mai sua: il suo omonimo atto unico del 1942 (*This Property is Condemned*, tradotto in Italia come *Proibito*), di per sé troppo breve, ha infatti solo dato lo spunto iniziale per una storia creata appositamente per il film. Gli sceneggiatori Fred Coe, Edith Sommer e Francis Ford Coppola, e il regista Sydney Pollack sono però entrati completamente nello spirito dell'autore e hanno fatto sì che i temi e i personaggi del film fossero prettamente “williamsiani”, trovando spunti nell'intera opera del drammaturgo e ottenendo così un film completamente integrato nell'universo da lui creato. Se alla sua uscita, pur interpretato da Natalie Wood e da un giovane Robert

Redford, il film non ebbe grande successo, negli anni è stato rivalutato e rimane una pellicola del tutto godibile, rafforzata da una sceneggiatura solida e coinvolgente, da una messa in scena impeccabile, da una fotografia memorabile e da interpretazioni pressoché perfette.

Due anni dopo seguirà il sottovalutato *La scogliera dei desideri*, diretto da Joseph Losey, interpretato da Elizabeth Taylor e Richard Burton e sceneggiato dallo stesso Williams da *Il treno del latte non si ferma più qui*, un insuccesso che era stato messo in scena in ben tre differenti versioni teatrali. Il film rispetta l'originale, conservandone per lo più inalterato tanto lo spirito che la lettera. Losey riteneva infatti che Williams fosse soprattutto un poeta, e che la sua poesia fosse l'ingrediente fondamentale delle sue opere, troppo spesso dimenticato nel tentativo di fare film realistici da parte di registi come Kazan, e pur senza rinunciare a darne una lettura filmica, piena di tocchi prettamente visivi e cinematografici, i dialoghi originali sono per lo più mantenuti intatti.

Tra tutti i film da Williams certo quello meno commerciale e più vicino ai "film d'arte" europei, fu accolto molto male da un pubblico che sembrava essersi stancato del drammaturgo e cercava film più sensazionali, e da una critica talmente prevenuta nei confronti dei coniugi Burton da avere evidenti difficoltà nel valutare obiettivamente un loro film. *La scogliera dei desideri* non è sicuramente un capolavoro assoluto, ma, come la sua controparte teatrale, offre molto più di quanto non gli sia mai stato concesso, e col tempo è riuscito a trovare alcuni estimatori che ne hanno evidenziato gli innumerevoli lati positivi.

Un autentico capolavoro rimane invece, a distanza di sessant'anni dalla sua uscita, *Un tram che si chiama Desiderio*. Diretto in modo straordinario da Elia Kazan, rimarrà il più celebre film da un'opera del drammaturgo e con tutte le ragioni. Sceneggiato da Williams stesso (con Oscar Saul) e interpretato in modo davvero superbo da Vivien Leigh e Marlon Brando, non solo sarà uno dei più grandi successi di cassetta dei primi anni Cinquanta, ma farà epoca: sicuramente al cinema, dove introduce un nuovo tipo di realismo, nuove scottanti tematiche che sfiorano i limiti permessi dall'auto-censura degli studi hollywoodiani di quegli anni e quel nuovo tipo di recitazione comunemente associato all'Actors Studio che, già diffusosi a New York, approda a Hollywood con un ruggente boato grazie al Brando di questo film; ma anche, più in generale, nel mondo della cultura (popolare e non), e perfino in quello della moda.

Un tram che si chiama Desiderio è uno di quei rari film in cui tutto è perfetto e perfettamente integrato, a farne una vera e propria opera d'arte, e di certo uno dei migliori film degli anni Cinquanta.

Altri trionfi furono le trasposizioni di *La gatta sul tetto che scotta* di cui ci occuperemo in modo più approfondito nel prossimo paragrafo, e *Improvvisamente, l'estate scorsa*, un capolavoro del grande regista Joseph L. Mankiewicz che, quando uscì nel dicembre del 1959, diven-

tò subito un enorme successo di cassetta, nonostante venisse respinto da molti critici per gli orrori della storia che raccontava. Il film, infatti, pur modificando l'originale in vari punti, ne mantenne inalterati tutti gli aspetti più scabrosi e per allora censurabili: si parla di omosessualità, cannibalismo, sesso, prostituzione, lobotomia. Se si considera che nella *Gatta* non veniva pronunciata la parola "cancro", non si può non notare come questa produzione sia stata un gran passo avanti nell'allargare i confini di ciò che si poteva rappresentare sullo schermo. Ma non solo: *Improvvisamente, l'estate scorsa*, con una sceneggiatura di Gore Vidal cui misero mano anche Williams e, non accreditato, il regista, è un'eccezionale messa in scena del testo teatrale. Seppur con aggiunte e modifiche, il film rimane infatti una lettura dell'opera creativa ma insieme assolutamente fedele all'universo creato dal drammaturgo.

Cinque anni dopo, *La notte dell'iguana* diventerà l'ultimo vero capolavoro cinematografico tratto da un testo di Williams. La movimentata regia di John Huston e la sceneggiatura che il celebre regista scrive con Anthony Veiller sono ancora una volta pressoché perfette, e insieme alle splendide interpretazioni di Richard Burton, Ava Gardner e Deborah Kerr, e alla straordinaria fotografia in bianco e nero di Gabriel Figueroa, che può avvalersi di rigogliosi scenari naturali messicani, danno più che degnamente vita all'ultimo grande trionfo teatrale del drammaturgo.

Sotto ogni aspetto il film si dimostra d'altissimo livello: due differenti visioni della vita come quelle di Williams e Huston si incontrano e si rafforzano plasmando un film che rispetta e rispecchia entrambe. A distanza di quasi cinquant'anni, *La notte dell'iguana* mantiene intatta tutta la sua potenza, mentre i suoi tre spostati protagonisti continuano, grazie all'eternità conferitagli del cinema, a presentare al pubblico la propria diversa visione della realtà ...

2. *Richard Brooks regista e sceneggiatore di Tennessee Williams*

Per quanto entrambi sceneggiati e diretti dall'abile Richard Brooks, *La gatta sul tetto che scotta* e *La dolce ala della giovinezza*, come si è avuto modo di anticipare, sono due film dal valore molto diseguale, tanto come opere a sé stanti, quanto come riduzioni di un testo teatrale. *La gatta* è infatti un capolavoro cinematografico che riesce a rispettare l'opera su cui si basa e quando se ne discosta lo fa in modo intelligente e creativo; *La dolce ala*, al contrario, rimane un film solo parzialmente godibile, svantaggiato da una sceneggiatura che stravolge l'originale (già non tra i migliori di Williams), ribaltandone il profondo pessimismo.

Per quanto oggi sia poco ricordato, Richard Brooks è stato un regista di talento, spesso al timone di film caratterizzati da un'acuta critica

sociale. Nonostante alcuni recensori lo abbiano ritenuto troppo intellettuale, i suoi lavori non si rivelano mai solo freddi film a tesi: i suoi personaggi hanno sempre un grande spessore ed è attorno ad essi che si focalizza il suo interesse.

Dopo un esordio come giornalista e scrittore per la radio, Brooks era passato alla regia teatrale, arrivando infine a Hollywood negli anni Quaranta, dove aveva firmato come sceneggiatore buoni film quali *I gangsters* (*The Killing*, 1946). Passato alla regia nel 1950 con *La rivolta* (*Crisis*), Brooks è stato frequentemente anche l'autore delle sceneggiature dei propri film, spesso riducendo opere letterarie con buon successo. Sotto contratto alla MGM, pur adeguandosi in buona parte all'estetica di quello studio, riuscì a mantenere un proprio stile, dirigendo alcuni film alquanto atipici per quella casa di produzione, sia per argomento che per forma, quale soprattutto *Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*, 1955), il primo film che abbia denunciato seriamente il problema della violenza giovanile. Anche film più consoni alla Metro, comunque, quali *L'ultima volta che vidi Parigi* (*The Last Time I saw Paris*, 1954), da F. Scott Fitzgerald, e *L'ultima caccia* (*The Last Hunt*, 1956), mantengono un tocco di inquietudine. Tra i suoi altri lavori si ricordano *L'ultima minaccia* (*Deadline USA*, 1952), a favore della libertà di stampa; una riduzione impossibile, *Karamazov* (*The Brothers Karamazov*, 1958); e, scaduto il contratto con la MGM, alcuni film in cui il regista fu in grado di utilizzare appieno il proprio stile: *Il figlio di Giuda* (*Elmer Gantry*, 1960, da Sinclair Lewis), *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1967, da Truman Capote) e *Stringi i denti e vai* (*Bite the Bullet*, 1975).

Confrontandosi con *La gatta sul tetto che scotta* Brooks è riuscito a mantenere intatto lo spirito dell'originale di Williams, nonostante fosse penalizzato dalle restrizioni che la censura poneva per argomenti allora "tabù". I personaggi, poi, sono tutti ottimamente caratterizzati nella sua sceneggiatura, e hanno una vivezza e un'umanità rara. La regia è infine eccellente nel far sì che, nonostante l'ambientazione sia alquanto statica, il film non appaia per nulla teatrale.

La gatta aveva esordito sulle scene nel marzo del 1955. Tre anni dopo, al quinto film tratto da una sua opera, Tennessee Williams per la prima volta non mette mano in alcun modo alla sceneggiatura, nonostante consideri il lavoro il suo preferito (o forse proprio per questo motivo).

Il film viene prodotto per la Metro-Goldwyn-Mayer da Lawrence Weingarten che, acquisiti i diritti dell'opera per seicentomila dollari, decide di affidare sia la regia che la sceneggiatura a Richard Brooks. Nel secondo compito questi viene coadiuvato da James Poe.

Com'era d'abitudine, i protagonisti del cast di Broadway non vengono ingaggiati, a favore di "nomi" cinematografici più importanti, che per fortuna sono anche capacissimi interpreti: Paul Newman nel ruolo di Brick Pollitt ed Elizabeth Taylor in quello di sua moglie Maggie danno

due eccellenti interpretazioni che contribuiscono alla loro scalata al successo.

Newman, pupillo dell’Actors Studio di New York definito da Williams «terribly good»⁷, aveva esordito al cinema qualche anno prima, e il 1958 rimane l’anno in cui diventa celebre grazie a un terzetto di ottimi film: *La gatta*, *Furia Selvaggia* (*The Left-Handed Gun*) e *La lunga estate calda* (*The Long, Hot Summer*). La Taylor, attrice fin da bambina, è invece già una stella affermata, grazie a film quali *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, 1951) e *Il gigante* (*Giant*, 1956), quando si confronta per la prima volta con Tennessee Williams.

Per il ruolo di “Big Daddy” Pollitt, invece, Weingarten e Brooks decidono fortunatamente di mantenere, dal cast originale, Burl Ives. L’attore nel 1958 interpreta ben altri due ruoli da patriarca per vari aspetti simili a Big Daddy, in *Desire Under the Elms* (*Desiderio sotto gli olmi*, 1958) dal dramma di Eugene O’Neill, e in *The Big Country* (*Il grande paese*, 1958) di William Wyler, e se sarà per quest’ultimo film che otterrà l’Oscar come miglior attore non protagonista, sono in molti a ritenere che, nonostante nella fase delle *nominations* la sua interpretazione nel western di Wyler fosse stata preferita a quella dell’eroe di Williams, i votanti avessero in mente Big Daddy quando lo proclamarono vincitore. Di fatto, la sua interpretazione nella *Gatta* è migliore di quella, pur sempre d’alto livello, del *Grande paese*: non si esagera affermando che sia probabilmente la migliore mai data in quel ruolo e invero in assoluto una delle migliori del cinema degli anni Cinquanta.

Come Ives, anche Madeleine Sherwood, nel ruolo di Mae Pollitt, la cognata di Brick, aveva già interpretato il ruolo a Broadway, e, in una parte antipatica, dà un’interpretazione eccellente. Gli ottimi caratteristi Judith Anderson e Jack Carson completano il cast.

Le riprese del film avvengono tra il marzo e il maggio del 1958.

La gatta sul tetto che scotta presenta una serie di confronti tra i membri di una famiglia del Sud degli Stati Uniti, riunita per il compleanno del patriarca che senza saperlo sta morendo di cancro. Queste circostanze e l’avidità nei riguardi dell’eredità portano alla luce il bene e il male dei componenti della famiglia: i figli Brick e Gooper, le cognate Maggie e Mae, la moglie Ida e lo stesso “Big Daddy” Pollitt. L’opera tocca diversi temi e la maggior parte di questi vengono vigorosamente e fedelmente trasportati dal testo teatrale alla sceneggiatura, che mantiene inalterati anche molti dei dialoghi. Le differenze tra l’originale e il film sono infatti relativamente minori e per lo più motivate dalla necessità di adattare la narrazione a un diverso *medium*.

⁷) Williams 1975, p. 83.

Così, se *La gatta* nella sua versione teatrale si svolge ad azione continua in un ambiente unico, durante i festeggiamenti per il compleanno di Big Daddy, nel film, invece, la storia viene dilatata in modo che includa anche il pomeriggio precedente all'inizio dell'azione teatrale (più una brevissima sequenza svoltasi qualche tempo prima), e allarga la scena all'intera casa dei Pollitt, abbandonando spesso il set originario teatrale, quello della camera di Brick e Maggie. Si può inoltre notare come il dialogo (specialmente quello del primo atto) venga suddiviso in più sequenze. Ma queste decisioni di Brooks sono giustificate e si rivelano indispensabili da un lato per rendere il film meno "claustrofobico" del testo teatrale⁸, dall'altro per evitare lunghi dialoghi il cui scopo (molto teatrale) è informare lo spettatore di quanto sia successo in precedenza. Poiché solo la primissima (e breve) sequenza del film spezza l'unità aristotelica del tempo, dato che il pomeriggio del compleanno di Big Daddy rientra nelle ventiquattr'ore concesse, e il film non perde nulla del suo crescendo di emozioni come sarebbe potuto succedere se fosse stato dilatato in più giornate⁹, non si trovano motivi per criticare la scelta del regista.

Qualche cambiamento avviene poi anche nella caratterizzazione dei personaggi, ma, a differenza di quanto accadrà nella *Dolce ala della giovinezza*, non viene sovvertita la visione dell'autore. Essenzialmente, la differenza maggiore sta nelle due coppie di cognati. Per Williams era importante che tra i suoi personaggi non ci fossero mai espliciti *villains*: tutti dovevano essere umani, e perciò fallaci e coi propri difetti. In questo modo Maggie, Brick, Mae e Gooper erano stati rappresentati a teatro. Nel film, tuttavia, si scorge un poco la tendenza a rendere più "buoni" i protagonisti, e più "cattivi" i loro cognati. Questo è causato verosimilmente dal tentativo di fornire al grande pubblico dei personaggi con cui identificarsi maggiormente, ma non è realmente grave, perchè Mae e Gooper sono sì antipatici (e tali erano in fondo anche nell'originale), ma, nonostante le loro bassezze, anche grazie alle splendide interpretazioni di Carson e della Sherwood, si possono comprendere le loro motivazioni, e ci si rende conto che, dopotutto, seppur personaggi parzialmente negativi, questa negatività non è gratuita. Né, d'altra parte, i personaggi di Maggie e Brick sono del tutto "santificati". Certo la Maggie del film non è cinica e fredda come la Maggie del primo atto teatrale, ma rimane comunque evidente il suo interesse per l'eredità di Big Daddy e la sua paura che Gooper e Mae possano accaparrarsela. In questo senso, Brooks è d'accordo col regista teatrale originale Elia Kazan, che aveva

⁸) In fondo, il fatto che Brick abbia una gamba ingessata non è una ragione che necessariamente debba tenere lui e tutta la sua famiglia per tutto il tempo in camera sua. La sua stanza come ambientazione dell'ultimo atto, in particolare, non è del tutto convincente.

⁹) E come invero era effettivamente già successo con il film dello *Zoo di vetro* otto anni prima.

chiesto (e ottenuto) un nuovo terzo atto all'autore anche per rendere la protagonista più gradevole, e la sua lettura del personaggio nulla toglie all'opera complessiva o, in fondo, al personaggio stesso, il cui risultare più simpatico è utile dal punto di vista narrativo, visto che per due terzi del film è l'unico con cui lo spettatore possa identificarsi.

Un'apparente differenza tra il Brick teatrale e quello cinematografico, invece, ha talvolta portato aspre critiche al film: Brick sarebbe evidentemente omosessuale e Brooks negherebbe completamente questo aspetto del personaggio, chinando il capo davanti alla censura dell'epoca. Questo è vero solo in parte: Brick non è necessariamente omosessuale e Brooks non necessariamente lo nega.

Brick, tanto a teatro quanto al cinema, è un personaggio in crisi a causa della morte di un intimo amico, Skipper. Nel testo teatrale, si capisce come per Maggie la relazione del marito con Skipper fosse stata motivo di inquietudine: quando lei e il marito uscivano con Skipper e la fidanzata di questi, a Maggie sembrava che *Brick e Skipper* fossero la coppia.

«One man has one great good true thing in his life [...] I had friendship with Skipper»¹⁰, ribadisce Brick, che poi continua chiedendole: «I married you, Maggie. Why would I marry you, Maggie, if I was -?»¹¹. Ma Maggie non intendeva accusarlo: «I know, believe me, I know, that it was only Skipper that harbored even any *unconscious* desire for anything not perfectly pure between you two!»¹².

Nel film, è vero, tutte le menzioni più o meno esplicite di omosessualità o anche solo di attrazione omosessuale inconscia tra Brick e Skipper, sono eliminate. La maggior parte delle recensioni del film si soffermeranno su questo presunto attentato all'integrità dell'opera originale, ma si noti intanto come, per quanto nel '55, quando il testo teatrale aveva esordito, l'omosessualità di cui vi si accennava fosse stata certo il tema più sensazionale, in fondo questo non fosse né il solo tema di un'opera invero densissima, né il tema principale (che è verosimilmente quello della verità e della menzogna e del saper affrontare la realtà). Inoltre, nel film come a teatro, Brick aveva comunque tradito Skipper, come amico se non come amante (potenziale), e il rimorso l'aveva distrutto. Che importa poi se tra Skipper e lui c'era un'attrazione omosessuale? L'intensità dell'opera rimane. Come ha scritto Donald Spoto,

it is frivolous to belittle the screen version of *Cat* because it bent to the constraints of the time¹³ and suppressed the subtext of homosexual self-

¹⁰) Williams 2001a, p. 42.

¹¹) *Ivi.*, p. 43.

¹²) *Ibidem.*

¹³) Si noti anche che Brooks e Poe, in rispetto ai tempi, non dovettero eliminare solo le menzioni di omosessualità, ma anche il termine «cancro» (sempre sostituito da un

awareness. In fact, necessity became a virtue, and the film became something deeper, more problematic than a tract on sexual identity and in some ways even more successful than the play. It remains a wrenching, often almost unbearable statement about headless cruelty and needless suffering, and a dramatic testimony to the redemptive power of forgiving love.¹⁴

È infine anche necessario sottolineare come la mancanza di un riconoscimento esplicito, nel film, di un possibile sottofondo omosessuale nella relazione tra Skipper e Brick, non esclude a priori che un'attrazione tra i due possa esserci stata. Certo è evidente che questa attrazione non era stata consumata né era fondamentale per Brick – che alla fine torna da Maggie – ma anche nell'originale una vera relazione *non* c'era stata (lo stesso Brick è molto confuso su un suo possibile interesse verso Skipper) e Maggie stessa nel primo atto sottolinea che il desiderio era stato *inconscio e da parte del solo Skipper*. Possiamo oltretutto ricordare come alcuni critici, negli anni, hanno effettivamente scorto un sottofondo omosessuale nel film: per esempio lo studioso John Douglas Eames ha scritto che

[t]he story was motivated by a husband's refusal to bed his wife, with a clear implication of his homosexual tendency, and the Lawrence Weingarten production took a step forward [...] in movie permissiveness from *Tea and Sympathy's* [*Tè e simpatia*, 1956, di Vincente Minnelli, dall'omonimo testo teatrale del 1953 di Robert Anderson] pussyfooting around the subject two years before.¹⁵

Concludendo, considerata l'atmosfera moraleggiante di quegli anni e l'ambiguità già nell'originale, gli sceneggiatori hanno fatto un ottimo lavoro, optando per delle scelte condivisibili.

Dal punto di vista degli eventi narrati, invece, la maggiore libertà presa da Brooks nel trasferire il testo al cinema avviene nel terzo atto. Infatti, tramite un montaggio alternato, mentre Gooper, Mae, Maggie e "Big Mama" portano avanti fedelmente la prima parte della sequenza, nella cantina dove il patriarca si era rifugiato si svolge una toccante scena tra Brick e Big Daddy che non era stata pensata da Williams. La conversazione inizia con un discorso sulla morte e sul consumismo che appariva nel secondo atto dell'originale; dopo, però, la scena abbandona del tutto il testo teatrale per includere i ricordi del patriarca sul proprio padre, un vagabondo che aveva partecipato alla guerra ispano-americana con cui aveva avuto un rapporto di vero amore. Quando Big Daddy

eufemismo, un giro di parole o un silenzio denso di significato), per esempio, e cambiare l'epiteto spesso usato da Big Daddy, che da «Crap» passa ad essere il meno forte «Bull».

¹⁴) Spoto 1995, p. 140.

¹⁵) Eames 1975, p. 289.

dice a Brick come lui sia fortunato ad essere suo figlio, perché suo padre non gli aveva lasciato nulla se non la sua vecchia divisa, Brick sostiene invece che gli avesse lasciato qualcosa di molto più valido: amore e ricordi. Brick prosegue facendo notare al padre come avesse sempre trattato Gooper, Big Mama e lui stesso solo come *cose* che gli appartenevano, senza mai concedergli veramente il proprio amore, l'unica cosa realmente desiderata da tutti: «[...] to you [love]’s just another four-letter word¹⁶». La scena si conclude con padre e figlio che si aiutano vicendevolmente a risalire le scale della cantina.

Questa scena è stata talvolta criticata perché «posticcia» e contraria alle intenzioni dell'autore, ma ciò non convince del tutto. È vero per esempio che il rapporto col padre non è alla base dei problemi di Brick nell'originale, come ha notato Maurice Yacowar, com'è vero che Williams abbia scritto di non volere dare una soluzione definitiva ai problemi del protagonista, mentre il film, sia ora che nella scena finale, conclude molto più di quanto non faccia il testo teatrale. Williams ha però anche scritto di voler rappresentare il rapporto tra un gruppo di persone in un momento di crisi e dato che il rapporto tra padre e figlio è evidentemente problematico, non sembra assurdo che Brooks abbia voluto analizzarne più a fondo le ragioni, senza lasciare la situazione in sospeso come nell'originale. Si potrà in definitiva controbattere che la scena non è di Tennessee Williams, il che è innegabile, ma non toglie che sia ottima e che si innesti in modo “indolore” nell'insieme dell'opera: la sequenza è sentita, credibile, all'insegna una profonda commozione¹⁷ e non tradisce il carattere dei personaggi, ed è nel pieno diritto del regista e dello sceneggiatore, alle prese con l'adattamento di un lavoro da un *medium* ad un altro, essere creativi nei confronti del materiale di base. Se poi le novità introdotte non solo si fondono alla perfezione con l'originale, ma in qualche modo lo arricchiscono, questa creatività è addirittura auspicabile.

Anche nel finale Brooks si permette qualche cambiamento, e, ancora una volta senza esagerazioni, limitandosi a renderlo più definitivo: mentre a teatro rimaneva un fondo di incertezza e cinismo, nel film la coppia Maggie-Brick si riappacifica una volta per tutte.

In conclusione, possiamo dire che questa riduzione sia molto più riuscita, anche se per vari aspetti meno fedele, rispetto a quelle dei precedenti *Lo zoo di vetro* e *La rosa tatuata*: da un lato rispetta il senso dell'originale, rimanendo un potente ritratto di una famiglia in crisi, dal-

¹⁶) In America con «four-letter words» si intendono di solito le parolacce.

¹⁷) La scena è anche aiutata in modo non indifferente dalla musica della canzone di Jeff Alexander (non accreditato) *Sooth My Lonely Heart*, originariamente composta per il sottovalutato western di John Sturges *L'assedio delle sette frecce* (*Escape from Fort Bravo*, 1953).

l'altro è un film eccellente in sé, mai teatrale, ben diretto, scritto e recitato.

Pubblicizzato da una locandina provocante, *La gatta* ha la sua prima il 18 settembre del 1958 e ottiene uno straordinario successo (per la MGM il maggiore del '58 e il decimo in assoluto di tutti i suoi trentaquattro anni di produzione). Quando si annunciano le *nominations* all'Oscar, il film ne riceve ben sei, quasi tutte nelle categorie più importanti: miglior film, regia, attore e attrice protagonisti, sceneggiatura e fotografia. Per quanto il 6 aprile 1959 non ottenga alcuna vittoria, quando il film era uscito nelle sale le critiche americane erano state per lo più eccellenti. Uno dei punti fermi di tutte le recensioni è, come ci si può aspettare, l'eliminazione del tema dell'omosessualità, ma non tutti i critici lo usano per sminuire il film. Per esempio su *Variety*, «Ron» scrive che «[b]y no means this is a watered-down version [of the play]. It is hard hitting and pointed about sex, though "immature dependence" has replaced any hint of homosexuality. Motivations remain psychologically sound», grazie al produttore e al regista, che hanno fatto «a powerful, well-seasoned film produced within the bounds of good, if "adult only", taste»¹⁸.

Anche il severissimo critico del *New York Times*, Bosley Crowther, è tra gli ammiratori del film: «It is done by superior talents [...] making even the driest scenes drip poison with that juicy Williams dialogue. Elizabeth Taylor is terrific»¹⁹.

Le critiche italiane d'epoca sono anch'esse generalmente molto buone: Tullio Kezich scrive su *Sipario* che «lo spettacolo cinematografico è quasi perfetto. Gli interpreti sono straordinari»²⁰; Giulio Cattivelli, su *Cinema Nuovo* argomenta invece che Brooks sia «l'uomo più indicato per tentare un'intelligente operazione di "lavaggio" e di ripulitura del copione [...] e] rivela una mano felicissima anche nella direzione degli attori, il migliore dei quali è forse Paul Newman [...] per quanto sia] sorprendente [...] la maturità raggiunta dalla bella Elizabeth Taylor».²¹

Se Brooks, pur con i cambiamenti che si sono visti, nella *Gatta* era riuscito a ricreare l'universo del drammaturgo, in questo fallisce completamente ne *La dolce ala della giovinezza*, sia come regista che come sceneggiatore. Qui il protagonista, ancora Paul Newman, passa attraverso una specie di processo di "santificazione", mentre il suo antagonista, Ed

¹⁸) Citato in Vermilye - Ricci 1976, pp. 134-135.

¹⁹) *Ivi.*, p. 137.

²⁰) Kezich 1959, pp. 18-19.

²¹) Cattivelli 1959, p. 64. Della *Gatta sul tetto che scotta* ci saranno in seguito anche due riduzioni televisive, la prima del 1976, *Cat on a Hot Tin Roof* diretta da Robert Moore e interpretata da Laurence Olivier, Natalie Wood e Robert Wagner; la seconda del 1984, *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*) diretta Jack Hofsis e interpretata da Rip Torn, Jessica Lange e Tommy Lee Jones.

Begley, diventa un personaggio talmente negativo sotto ogni punto di vista, da risultare quasi insopportabile. Nell'originale non era affatto così, ma Brooks con questa sceneggiatura decide di vedere tutto in bianco e nero, e si accontenta di un finale assurdamente roseo.

Spronata dall'incredibile successo della *Gatta*, la MGM aveva acquistato i diritti di *La dolce ala della giovinezza*, che nel 1959 era stato un grande successo di pubblico molto più che di critica sui palcoscenici di Broadway, prima ancora dell'esordio.

Lo studio e Pandro S. Berman vogliono duplicare a tutti i costi il successo del precedente film, e la scelta, per la regia e la sceneggiatura, è perciò naturale che ricada su chi aveva là rivestito tali mansioni: Richard Brooks. Per una volta, verranno anche scritturati molti tra gli interpreti originali di Broadway, tra cui il sempre più celebre Newman e Madeleine Sherwood, entrambi “reduci” della *Gatta*, Rip Torn e, nel ruolo della protagonista, Geraldine Page, un'eccellente attrice che, pur prediligendo il teatro, al cinema aveva già dato alcune memorabili interpretazioni, non ultima quella dell'eroina di *Estate e fumo* di Williams. Nella *Dolce ala* è proprio la Page a rivelarsi l'interprete migliore: infatti, se Newman dà un'interpretazione certo buona, in varie sequenze i suoi atteggiamenti sofferti à la Actors Studio appaiono eccessivamente innaturali. Così, nonostante avesse già familiarità con il ruolo, la sua interpretazione qui è meno convincente di quella che aveva dato di Brick Pollitt, per quanto bisogna riconoscere che il suo personaggio aveva subito tali modifiche da renderlo più simile all'immagine cinematografica standard dell'attore, e ciò aveva potuto portarlo a ricadere in una recitazione più “tipica”.

Le riprese si svolgono verso la fine del 1961 con un cast che include Ed Begley, Shirley Knight e Mildred Dunnock.

Il testo teatrale della *Dolce ala della giovinezza* contiene molti dei temi scioccanti prediletti da Williams, più alcuni altri nuovi: alcolismo e uso di droghe, prostituzione maschile e malattie veneree, razzismo, castrazione e una violenza diffusa fanno parte del mix di shock presentato dall'autore. Ma il tema fondamentale è lo scorrere del tempo, la giovinezza che passa in fretta e le occasioni perdute: entrambi i protagonisti sono infatti ossessionati dall'implacabilità del Tempo.

La storia narra del ritorno alla propria cittadina di un gigolò, Chance Wayne, in compagnia di una ex stella del cinema, Alexandra Del Lago. Anni prima aveva contagiato Heavenly, la figlia del corrotto politicante locale Boss Finley, con una malattia venerea: ora vorrebbe sfruttare l'attrice e riavere la sua vecchia fidanzata, ma fallisce in entrambi i casi. Alla fine, anzi, il fratello della ragazza si prepara a castrarlo quando l'azione si interrompe e Chance, in una stravaganza per un testo di Williams, si rivolge direttamente al pubblico prima che cali il sipario.

Il film in parte segue questa trama. Eccettuata una totale modifica del finale, dal punto di vista narrativo, nonostante le numerose “apertu-

re” dell’originale, i cambiamenti non sono innumerevoli, ma la fedeltà alla fonte si rivela solo un’impressione ingannevole: lo spirito, il senso, le tematiche dell’opera vengono stravolte.

Tutto sommato, per quanto essenzialmente il film funzioni come intrattenimento e alcune sequenze siano brillanti, la sceneggiatura si allontana eccessivamente dalle intenzioni di Williams, e Brooks presenta i suoi personaggi troppo in bianco e nero perché la pellicola possa definirsi veramente riuscita, anche come opera a sé stante. Parte della colpa può certo risiedere nell’originale, non uno dei capolavori di Williams, ma la sceneggiatura avrebbe certo dovuto seguirlo di più perché il film avesse più mordente.

Il cambiamento maggiore che si riscontra nel film rispetto al testo teatrale è, come si è accennato, nei personaggi. Siamo all’opposto di quanto era accaduto in *Estate e fumo*: là dei personaggi-tesi ricevevano un trattamento tale da renderli a tutto tondo nel film, qui personaggi a dir poco ambigui vengono essenzialmente suddivisi nella classiche categorie di “buoni” e “cattivi”. Sarebbe forse ingiusto dire che tutta la loro profondità venga eliminata nella riduzione cinematografica, ma è indubbio che Brooks abbia preferito privarli dell’ambiguità di fondo che, nel testo teatrale, aveva fatto sì che il pubblico non sapesse bene a chi concedere la propria simpatia.

Prendiamo per esempio il Chance Wayne teatrale a confronto con quello del film: il primo è un personaggio ambiguo e spesso poco simpatico. Quando gli viene annunciata la morte di sua madre non ha particolari reazioni di dolore, e preferisce non pensarci; con Alexandra Del Lago non ha certo un comportamento corretto: dapprima tenta di ricattarla, poi, nel secondo atto, quando lei ha bisogno di aiuto, non le dà retta, e verso il finale, sembra che non gli importi nulla dei suoi sentimenti, purché lo accontenti favorendo un suo esordio nel mondo del cinema. D’altro canto, il suo amore per Heavenly pare essere sincero, e alla notizia della sua isterectomia, causata dalla malattia venerea, appare, per una volta, veramente addolorato. D’altronde, però, non aveva avuto remore a prostituirsi e a passare senza pensiero dal letto delle sue “datrici di lavoro” a quello dell’innocente fidanzata. Eppure, ancora, il tutto era stato fatto per inseguire un sogno di successo il cui scopo ultimo rimaneva sempre Heavenly. Insomma, Chance è un personaggio non lineare, pieno di sfaccettature nel suo carattere “teatrale”.

Nel film non è così: Chance è l’eroe. È un eroe alla Newman, il che rende possibile abbia qualche aspetto negativo, ma è pur sempre un eroe, un bravo ragazzo che, come Val Xavier in *La discesa di Orfeo / Pelle di serpente*, non si è fatto corrompere da un mondo corrotto. Così, quando gli si dice che la madre è morta, è intensamente addolorato; con la Del Lago può essere talvolta brusco ma sempre con l’atteggiamento accattivante dell’eroe alla Newman (un personaggio, se si vuole, imparentato

con gli anteroi degli anni Settanta, ma che non ha ancora reciso i legami con gli Errol Flynn e i Tyrone Power della precedente generazione), che porta il pubblico a simpatizzare con lui in ogni occasione. Inoltre, i *flashback* della sua vita passata rendono evidente come il giovane fosse stato ingannato da Finley: questi non solo lo aveva forzato ad arruolarsi immediatamente per la guerra in Corea per allontanarlo dalla figlia, ma in un'altra occasione gli aveva anche dato a intendere che sarebbe stato contento del loro matrimonio, *purché* si fosse fatto strada nella vita, e l'aveva mandato a New York, instradandolo sulla via negativa che avrebbe intrapreso. In quella circostanza non gli aveva nemmeno lasciato salutare Heavenly, che era partita proprio quel giorno ... Si noti, tra l'altro, come questa scena accomuni Chance con un altro eroe di Newman, rendendo ancora più evidente come la sceneggiatura fosse influenzata dalla persona cinematografica dell'attore: in *I segreti di Filadelfia* (*The Young Philadelphians*, 1959), il padre della sua fidanzata gli aveva detto che avrebbe acconsentito al suo matrimonio con la propria figlia, qualora avesse accettato di aspettare, facendosi strada come avvocato nel frattempo. In questo caso, il padre gli aveva offerto un posto nel proprio studio invece che un biglietto per New York, e la figlia presto era partita per l'Europa anziché per New Orleans ...

In conclusione, nonostante alcuni lati negativi del carattere del personaggio rimangano (il ricatto alla Del Lago, il suo essere stato un gigolò), questi non danno grande ambiguità ad una figura piacente ed accattivante, un po' arrivista e forse rude ma fundamentalmente buona, che assomiglia più al personaggio Paul Newman che al Chance Wayne di Williams.

La simpatia del pubblico per Chance, poi, non può che aumentare in modo esponenziale quando i suoi antagonisti vengono resi così spregevoli come accade nel film. Sia Boss Finley che suo figlio Tom Junior sono personaggi essenzialmente negativi nell'opera originale: la politica del Boss è spregevole ed ipocrita. La sua stessa idea di una “missione” per la purezza della razza non necessita commenti. Tom Junior, poi, è uno smidollato, sciocco, crudele, violento sostenitore delle idee del padre. Tuttavia, soprattutto nella figura di Boss Finley, ci sono alcuni aspetti che attenuano la sua negatività, e questi sono le sue origini ed il suo amore per Heavenly. Quanto al primo aspetto, si dice nel testo che Finley era un *hillbilly* venuto dalle colline, quando era giovane e ignorante, convinto di avere ricevuto una missione da Dio: la sua spregevole politica è insomma in parte provocata da una cecità che proviene dall'ignoranza. Se comunque non si può negare che le sue azioni politiche siano esecrabili, nella *pièce* Finley appare più in qualità di padre che di politico. Come padre ha commesso molti errori, ma l'amore che porta per la figlia è sincero, profondo e, come Williams scrive nelle note di scena, del tutto puro. Nel testo teatrale è evidente il suo grande dolore per ciò che è accaduto

a Heavenly: non solo l'isterectomia, ma anche altri episodi, come la perdita della verginità a quindici anni o le foto della ragazza nuda che erano circolate. E l'operazione cui aveva dovuto sottoporre la figlia era stata certamente un trauma. È vero che aveva avuto un danno anche nella sua immagine ma l'affetto per la figlia è una delle costanti del suo carattere.

Nel film, invece, Boss Finley (interpretato da Ed Begley senza alcun tentativo di ingraziarsi la simpatia del pubblico) non ha praticamente nessuna qualità a redimerlo: forse ama Heavenly, ma ciò non traspare molto, e spesso sembra che l'isterectomia sia stata per lui esclusivamente un problema di immagine pubblica. Inoltre il suo volto politico diventa una componente più importante nel film, rendendolo ancora più disprezzabile agli occhi del pubblico.

Della banalizzazione in "buoni" e "cattivi" l'opera risente indubbiamente, ma questa non è l'unica critica che si possa fare al film. Infatti, ci sono altre tre fondamentali differenze, relative all'operazione di Heavenly, alla castrazione e al finale.

Nell'ordine, l'isterectomia diventa un aborto. Questo cambia sensibilmente la situazione: nel film, Heavenly avrebbe ancora potuto avere bambini ed essere felice, mentre nell'originale è una ragazza giovanissima ma come morta interiormente.

La castrazione diventa invece un pestaggio, in cui Tom Junior rompe il naso a Chance. In un certo senso, in entrambi i casi Finley gli rovina gli "arnesi del mestiere", ma le due cose non sono proprio paragonabili.

Entrambe queste modifiche sono evidentemente state dettate dalle consuetudini di quegli anni: anche se il film rimane una produzione audace, i produttori non vollero andare troppo oltre. Tuttavia, entrambi i cambiamenti sono anche funzionali alla possibilità di trasformare il totale cinismo del finale originale nel più classico *happy ending*. Brooks ha sostenuto che ciò gli fu imposto dalla produzione: lui avrebbe voluto che la sequenza finale rappresentasse la Del Lago e Miss Lucy, l'amante di Finley, che, da un traghetto, vedono Chance, martoriato, disteso sulla spazzatura di una nave addetta al trasporto dei rifiuti. Comunque, il finale che arrivò nei cinema non fu questo: nel film Heavenly, accortasi del pestaggio di Chance, soccorre il giovane e decide di scappare con lui, per una vita presumibilmente felice insieme. Ciò non sarebbe stato possibile, ovviamente, se lei avesse dovuto subire un'isterectomia e lui fosse stato castrato.

Il lieto fine, poi, non si limita a Chance e Heavenly, ma si estende anche alla Del Lago, alla zia di Heavenly e a Miss Lucy. Zia Nonnie trova il coraggio di mandare «all'inferno» il cognato, e si incammina in direzione opposta alla casa del politico, il che porta a presupporre se ne vada definitivamente; Miss Lucy, maltrattata da Finley, viene invece assunta dalla Del Lago come accompagnatrice e autista, e si può immaginare una sua vita felice a Hollywood. Infine l'attrice, personaggio che nel film è

modificato rispetto all'originale non tanto dalla sceneggiatura (infatti il suo carattere pieno di difetti e la sua “mostruosità” sono funzionali alla “santificazione” di Chance), quanto dalla messa in scena (la Page ha un abbigliamento, un'acconciatura e un aspetto che non corrispondono tanto a quelli di una diva drogata e in fuga quanto a quelli di una Marlene Dietrich in tournée), ha nel finale la soddisfazione di una rinnovata carriera. Nel film, infatti, la telefonata con cui viene informata del successo del suo ritorno al cinema, rende certo che la sua carriera sia rinata e l'avvenenza dell'attrice non può che confermarlo, mentre nell'originale Williams esprimeva molti più dubbi. Questo a causa del «nemico – il tempo», implacabile sui personaggi quanto sull'audience. Ma il Tempo (e la correlata giovinezza che fugge) non trova molto spazio nella sceneggiatura cinematografica: quello che era il tema principale dell'opera (e su cui il testo si chiudeva), viene relegato a qualche commento dei personaggi, e il tema del film – genericamente sempre alquanto ottimista, all'opposto dell'originale – è più che altro nello spirito dell'«amore vince ogni cosa». Lo stesso titolo appare vagamente fuori posto e immotivato, per questa riduzione.

È così alquanto evidente come il film non renda lo spirito, i temi, il senso, l'atmosfera dell'originale: non è *La dolce ala della giovinezza* di Williams, quanto quella di Brooks. Ciò potrebbe anche essere perdonato se il film, preso di per sé, migliorasse il testo teatrale o comunque ne presentasse una lettura originale e interessante, ma *La dolce ala*, per quanto possa essere un film accattivante, che contiene alcune buone scene, è ben recitato e presenta una buona messa in scena, non si distingue tra tanti melodrammi romantici hollywoodiani dell'epoca, e non riesce mai realmente ad elevarsi. In qualche modo la vicenda di Williams, allontanata dalla mentalità di Williams, non regge più.

Lo stesso pubblico sembra accorgersene quando il film esordisce nei cinema il 21 marzo 1962, accompagnato da annunci pubblicitari che insistono sugli aspetti più scabrosi della trama: *La dolce ala della giovinezza* ottiene un certo successo di pubblico, ma inferiore alle aspettative dei produttori e assai minore di quello della *Gatta*. I critici, poi, si dimostreranno molto meno entusiasti e a ricevere lodi e riconoscimenti sarà essenzialmente solo la recitazione. Per esempio, il critico del *Washington Post* scrive: «[...] la nevrotica, inquieta diva cinematografica impersonata da Geraldine Page è ancor più sensazionale che sul palcoscenico. Lo stesso si può dire di Newman»²².

La Page riceverà la *nomination* all'Oscar come miglior attrice e Shirley Knight (Heavenly) quella come miglior attrice non protagonista, mentre Ed Begley vincerà il premio come miglior attore non protagoni-

²²) Citato in Quirk 1986, pp. 59-60.

sta. La Page, inoltre, otterrà il David di Donatello come miglior attrice straniera per il 1962-63.

Tennessee Williams non fu soddisfatto del film, ma, apparentemente ancora meno soddisfatto della sua opera originale, in un'intervista del 1973 dirà: «[The movie] was probably better than the play»²³. Forse, ma certo *La dolce ala della giovinezza*, che ha così tanto in comune con *La gatta sul tetto che scotta*, se confrontato con il suo "precursore" e la "rilettura fedele" che questi faceva del testo teatrale, non può che esemplificare il disastro cui si va incontro quando in una trasposizione di un'opera se ne stravolge il senso profondo.

3. *Conclusione*

Si può dire che per quasi vent'anni non solo Tennessee Williams fu essenziale al cinema ma anche che il cinema fu essenziale a Williams: per quanto il drammaturgo non abbia quasi mai amato i film tratti dalle sue opere, da un lato il suo stesso stile teatrale, con la sua costruzione in brevi scene, si rifaceva spesso più al cinema che al teatro, dall'altro il cinema lo aiutò a fare conoscere la propria opera. Lui stesso, infine, scrisse alcune sceneggiature.

Dalla metà degli anni Sessanta, però, Tennessee Williams andò in crisi: non riusciva a stare al passo con i tempi. Il suo universo appariva obsoleto e ripetitivo al pubblico teatrale di quegli anni. È il momento in cui l'età d'oro del teatro sta esaurendosi, quella di Williams sta facendo lo stesso, e anche quella del cinema hollywoodiano non è da meno.

Nonostante gli aspetti scabrosi e non ortodossi delle sue opere, Williams era riuscito a trovarsi un posto nella produzione dell'epoca dello *studio system*. Certo negli anni Cinquanta le cose erano incominciate a cambiare a Hollywood rispetto ai due decenni precedenti, ma le *majors* avevano mantenuto il loro potere, e i gusti del pubblico, pur evolvendosi, erano rimasti soddisfatti del loro prodotto. Poi, con *Cleopatra* (1963), lo *studio system* riceve l'ultima di una serie di scosse che ne avevano minato le fondamenta fin dalla fine degli anni Quaranta. Gli *studios* sembrano non solo perdere il loro potere incontrastato, ma anche il contatto con il pubblico, i cui gusti paiono evolversi più rapidamente di quanto non avessero mai fatto in precedenza. I film e i testi teatrali di Tennessee Williams rientrano quasi subito tra i gusti del passato: il tramonto dell'epoca classica del cinema e quello del grande drammaturgo sono rapidi e in simultanea.

²³) Yacowar 1977, p. 98. Negli anni Ottanta *La dolce ala della giovinezza* verrà rifatto come film televisivo: *Sweet Bird of Youth* (1989) diretto da Nicolas Roeg, con Elizabeth Taylor nel ruolo di Alexandra Del Lago.

Williams continuerà a scrivere fino alla morte, ma nulla di quanto seguirà *Il treno del latte non si ferma più* qui sarà considerato all'altezza dei lavori precedenti. Il film tratto da quell'opera, *La scogliera dei desideri*, sarà l'ultima produzione importante tratta da un'opera del drammaturgo: la *New Hollywood*, nelle svariate accezioni del termine che sono state create, non avrà spazio per Tennessee Williams, che resterà legato al periodo d'oro del cinema hollywoodiano, tanto quanto la Hollywood degli anni Cinquanta e dell'inizio dei Sessanta rimarrà legata al suo nome.

GIOVANNIMARIA SECCHI
giosecchi@virgilio.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Autera 1962 L. Autera, *Sweet Bird of Youth (La dolce ala della giovinezza)*, «Bianco e nero» (novembre 1962), pp. 67-68.
- Baker 1983 C. Baker, *Baby Doll, an Autobiography*, New York, Arbor House, 1983.
- Behlmer 1985 R. Behlmer, *Inside Warner Bros (1935-1951)*, New York, Viking, 1985.
- Bertieri 1969 C. Bertieri, *La scogliera dei desideri*, «Film mese» (gennaio-febbraio 1969), p. 7.
- Bianchi 1959 P. Bianchi, *La gatta sul tetto che scotta*, «L'Illustrazione Italiana» (gennaio 1959), pp. 81-82.
- Cattivelli 1959 G. Cattivelli, *La gatta sul tetto che scotta*, «Cinema Nuovo» (gennaio-febbraio 1959), p. 64.
- Dickens 1971 H. Dickens, *The Films of Katharine Hepburn*, Secaucus (NJ), Citadel Press, 1971.
- Dusi 2003 N. Dusi, *Il cinema come traduzione da un medium all'altro*, Torino, Utet, 2003.
- Eames 1975 J.D. Eames, *The MGM Story*, New York, Crown, 1975 (originariamente London, Octopus, 1975).
- Geist 1978 K.L. Geist, *Pictures Will Talk, the Life and Films of Joseph L. Mankiewicz*, New York, Charles Scribner's Sons, 1978.
- Ghelli 1959 N. Ghelli, *La gatta sul tetto che scotta*, «Rivista del Cinematografo» (gennaio 1959), pp. 27-28.

- Gunn 1980 D.W. Gunn, *Tennessee Williams, a Bibliography*, Metchuen (NJ), Scarecrow Press, 1980.
- Kazan 1988 E. Kazan, *A Life*, New York, Alfred Knopf, 1988.
- Kerbel 1973 M. Kerbel, *Paul Newman*, New York, Pyramid, 1973.
- Kezich 1956 T. Kezich, *La siciliana di Roma*, «Sipario» 122 (giugno 1956), p. 33.
- Kezich 1959 T. Kezich, *La gatta sul tetto che scotta*, «Sipario» 154 (febbraio 1959), pp. 18-19.
- Kezich 1962 T. Kezich, *Broadway in celluloid*, «Sipario» 200 (dicembre 1962), p. 73.
- Lancia 2000 E. Lancia, *I premi del cinema*, Roma, Gremese, 2000.
- Manso 1994 P. Manso, *Brando, the Biography*, New York, Hyperion, 1994.
- Nacache 1996 J. Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, Genova, Le Mani, 1996 (ed. orig. *Le film classique hollywoodienne*, Paris, Nathan, 1995).
- Quirk 1986 L.J. Quirk, *Paul Newman*, Roma, Gremese, 1986 (ed. orig. *The Films of Paul Newman*, Secaucus [NJ], Citadel Press, 1971).
- Sacchi 1956 F. Sacchi, *Grande la Magnani, discutibile il film*, «Epoca» 295 (27 maggio 1956), p. 82.
- Spoto 1985 D. Spoto, *The Kindness of Strangers, the Life of Tennessee Williams*, Boston, Little, Brown & Company, 1985.
- Spoto 1995 D. Spoto, *Elizabeth Taylor*, London, Little, Brown & Company, 1995 (originariamente New York, HarperCollins, 1995).
- Stam - Raengo 2004 R. Stam - A. Raengo, *Literature and Film, a Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, 2004.
- Tavernier 1968 B. Tavernier, *Boom, il lirismo e la morale*, «Cinema 60» 69, 9 (1968).
- Thomas 1973 T. Thomas, *The Films of Marlon Brando*, Secaucus (NJ), Citadel Press, 1973.
- Vermilye - Ricci 1976 J. Vermilye - M. Ricci, *The Films of Elizabeth Taylor*, Secaucus (NJ), Citadel Press, 1976.
- Williams 1966 T. Williams, *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*, New York, New Directions, 1966.
- Williams 1975 T. Williams, *Memoirs*, Garden City (New York), Doubleday, 1975.

- Williams 1982 T. Williams, *Period of Adjustment and Other Plays* [*Period of Adjustment, Summer and Smoke, Small Craft Warnings*], London, Penguin Books, 1982.
- Williams 2000a T. Williams, *A Streetcar Named Desire and Other Plays* [*Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*], London, Penguin Books, 2000 (1^a ed. 1962).
- Williams 2000b T. Williams, *Baby Doll and Other Plays* [*Baby Doll, Something Unspoken, Suddenly Last Summer*], London, Penguin Books, 2000 (1^a ed. 1968).
- Williams 2001a T. Williams, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays* [*Cat on a Hot Tin Roof, The Milk Train doesn't Stop Here Anymore, The Night of the Iguana*], London, Penguin Books, 2001 (1^a ed. 1976).
- Williams 2001b T. Williams, *The Rose Tattoo and Other Plays* [*The Rose Tattoo, Camino Real, Orpheus Descending*], London, Penguin Books, 2001 (1^a ed. 1976).
- Yacowar 1977 M. Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1977.