

# LUNIGIANA DANTESCA

ANNO XVIII n. 168 – DIC 2020

**CENTRO LUNIGIANESE  
DI STUDI DANTESCHI**

Bollettino on-line

## Comitato di Redazione

### Direttore

MIRCO MANUGUERRA

### Revisori

ANDREA BENEDETTO\*

DAVIDE PUGNANA\*

GIOVANNI GENTILI

### Comitato Scientifico

GIUSEPPE BENELLI

JOSÉ BLANCO JIMÉNEZ

FRANCESCO CORSI

SILVIA MAGNAVACCA

MIRCO MANUGUERRA

(\* ) Membri esterni

© 2003-2020 CLSD

[www.lunigianadantesca.it](http://www.lunigianadantesca.it)

[lunigianadantesca@libero.it](mailto:lunigianadantesca@libero.it)

## AVVERTENZE

È concesso l'utilizzo di materiale ai soli fini di studio citando sia l'Autore che la fonte bibliografica completa. Ogni Autore può disporre liberamente dei propri scritti, di cui è unico responsabile e proprietario, citando comunque la presente fonte editoriale in caso si sia trattato di I pubblicazione. Il Bollettino è diffuso gratuitamente presso i Soci del CLSD e tutti coloro che ne hanno fatto esplicita richiesta o hanno comunque acconsentito tacitamente alla ricezione secondo i modi d'uso. Per revocare l'invio è sufficiente inviare una mail di dissenso all'indirizzo sopra indicato.

**CHE IL VELTRO  
SIA SEMPRE CON NOI**



**INCIPIT VITA NOVA**



**FACCIAMO USCIRE  
DAL QUADRO  
LA CITTÀ IDEALE**

ISSN 2421-0168

**Anche se il Timore avrà più  
argomenti, tu scegli la  
Speranza.**

SENECA

## INDICE

**ATTIVITÀ DEL CLSD pp. 2-8**

**COMPAGNIA DEL VELTRO**

**La sapienza di 'Astro del ciel' p.  
9**

**COMPAGNIA DEL SACRO CALICE:**

**Il Natale con Michele Arcangelo  
p. 10**

**SEVERINIANA**

**Per il dopo-Severino pp. 11-12**

**DANTESCA**

**La Divina Commedia in vernacolo  
spezzino: Inf VI pp. 13-14**

**OTIUM**

**Sul porto medievale di Luni  
pp. 15-16**

**Leggo 'Averno': odo il canto po-  
etico della donna Louise Glück  
pp. 17-18**

**TEOLOGICA**

**Kaire Kekaritomene pp. 19-21**

**La Santa Croce nello Statuto di  
Bagnone pp. 22-24**

**Il Cristo in croce di Michele Or-  
tino p. 25**

**Maria d'Albo: Preghiera di Na-  
tale p. 26**

**Un Natale diverso p. 27**

**RICORDI**

**Mezzo Secolo dopo p. 28**

**LA SETTIMA ARTE**

**La gatta sul tetto che scotta  
pp. 29-44**

**VISIBILE PARLARE**

**La Gioconda in cinque parole  
pp. 45-46**

**(NON) SON SOLO CANZONETTE**

**Premio Lunezia "Musicare i  
Poeti" 2021 pp. 47-50**

**LA POESIA DEL MESE**

**Giuseppe Ungaretti pp. 50- 54**

**RECENSIONI pp. 55- 58**

**ARCADIA PLATONICA pp. 60- 63**

**Un giorno la Paura bussò alla  
porta, il Coraggio  
andò ad aprire  
e vide che non c'era nessuno.**

MARTIN LUTHER KING

**Se qualcuno ti dice che non ci  
sono verità, o che la verità è  
solo relativa, ti sta chiedendo di  
non credergli.  
E allora non credergli.**

ROGER SCRUTON



Jules-Joseph-Lefebvre  
*La Verità* (1870)

**La Tradizione non è il passato,  
è quello che non passa.**

DOMINIQUE VENNER

## IX LA SETTIMA ARTE

*Il Cinema è l'universo più completo del nostro immaginario.*

A cura di Rita Mascialino

*La gatta sul tetto che scotta*

### I PROSSIMI FILM

*Eyes Wide Shut*

*La grande bellezza*

*Il posto delle fragole*

*Il settimo sigillo*

*La fontana della vergine*

[...]



## LA GATTA SUL TETTO CHE SCOTTA

Il film a colori *Cat on a Hot Tin Roof* (1958), in versione italiana *La gatta sul tetto che scotta*, del regista **Richard Brooks**, pseudonimo di Ruben Sax (Filadelfia 1912 – Beverly Hills 1992), si riferisce all'opera teatrale del 1954 di **Tennessee Williams** (Columbus 1911 - New York 1983) dall'omonimo titolo.

La sceneggiatura del film è di Richard Brooks in collaborazione con James Poe. La musica è ascrivibile alla composizione e scelta di Charles Wolcott, direttore musicale generale della Metro Goldwin Mayer MGM. L'opera di riferimento è una commedia in tre Atti cosiddetta seria: c'è un suicidio e un personaggio importante deve morire di cancro, il dolore e la morte hanno un ruolo rilevante nell'opera, inoltre i temi sono complessi. Di leggero c'è la presenza di un certo humour che attenua qui e là la forte tensione creata dagli importanti argomenti rappresentati nel testo di Tennessee Williams, humour che, accentuato e inserito in contesti diversi, è ancora più piacevole nel film.

Come già per *Un tram che si chiama Desiderio* («Lunigiana Dantesca» n. 166, settembre 2020, La Settima Arte), molti e anche di più sono nel film i tagli, le omissioni, nonché le aggiunte le quali ultime contribuiscono non poco ad aumentare la distanza dal pezzo teatrale come nella prima originale stesura considerata compiuta e definitiva da Tennessee Williams. Tali tagli, omissioni e aggiunte sono stati effettuati, come è nella norma, secondo il gusto del regista e nello specifico anche per l'allora consueto più o meno grande timore della censura, del rigido Codice americano cosiddetto *Hays* che, in vigore fino ai primi anni Sessanta, escludeva qualsiasi tema che andasse o sembrasse andare contro la morale o il *bon ton* borghese, fino anche a non ammettere nei film termini considerati sconvenienti, ad esempio in luogo di *crap*, parola facente parte

dell'area sinonimica di *shit* e talora utilizzata in Williams da Big Daddy, il padre patriarca interpretato dal bravissimo Burl Ives doppiato dall'altrettanto bravo Luigi Pavese, con *balls, balle*, dalla censura ritenuto di impatto meno forte, più accettabile.

Per i motivi suddetti il fondamentale e articolato tema dell'omosessualità, che pure occupa esplicito e centrale spazio nel Secondo Atto dell'opera originale di Tennessee Williams, tema ricco di implicite aree molto rilevanti socialmente e culturalmente che vanno oltre la relazione erotica fra due uomini, viene eliminato nel film e solo vi è qualche allusione che si rivela contraddittoria nell'insieme.

Ho ritenuto interessante e utile per la comprensione più profonda del film attuare una comparazione con il dramma la quale andasse in un certo dettaglio, questo per vedere più chiaramente che cosa fosse rimasto del dramma nel film e che cosa si fosse perso in esso.

Una premessa relativa all'atmosfera climatica che avvolge la vicenda nel dramma. Si tratta di una bella estate in un caldo crepuscolo che volge all'oscurità, immerso in una luce gentile, non abbagliante, opalescente. In associazione a tale atmosfera di gentilezza dei fenomeni atmosferici sta Blanche in *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.) che rifugge da ogni luce violenta, perché non vuole mettere in primo piano la sua età non più giovanile, ma anche e soprattutto perché non ama i toni forti in generale, questo onde acquietare il proprio animo inquieto. Si tratta di una luce adatta a un'interiorità ispirata ad una dolce malinconia priva di turbamenti emotivi, ad un distacco dalle cose della vita, al sogno, quasi come se la realtà fosse vista da molto lontano, attraverso un telescopio, come secondo le parole stesse di Williams nell'Introduzione al Primo Atto. Anzi, l'autore avrebbe ideato se possibile come soffitto per la stanza in cui si svolge la sua commedia il cielo e le stelle – care anche a Blanche –, ciò che pone la vicenda in uno sfondo meno reali-

stico. Una luce così tenera da rendere anche la morte qualcosa di non violento, qualcosa che, secondo Tennessee Williams il quale era ossessionato dalla morte come si evince dalle sue opere, avrebbe potuto persino convivere dolcemente con l'uomo in un così soave crepuscolo del giorno verso la notte, come anche metaforicamente della vita stessa. Una stanza possibilmente con il cielo come soffitto sposta la spazialità in un ambito più esteso, un ambito che vede l'uomo come essere vivente sulla Terra, quindi emblema dell'uomo universale – sempre secondo il testo. È un'atmosfera adatta alla pausa artistica, all'arte che per eccellenza concilia l'uomo con il suo destino rendendolo bello, estetico. La situazione climatica si perde nel film in cui viene introdotto anche un temporale.

Segue ora qualche anticipazione relativa ad alcuni temi e problemi fondamentali sia del dramma che del film e utile a inquadrare in linea generale gli eventi principali di cui vive la storia nelle due opere.

Dunque la parte nel Secondo Atto, rilevantissima, relativa ai personaggi di Jack Straw e Peter Ochello, i precedenti proprietari omosessuali della piantagione lasciata dopo la loro morte in eredità a Big Daddy e già citati nel Primo Atto da Maggie, moglie di Brick, viene del tutto spazzata via, ossia essi nel film non vengono mai neppure indirettamente nominati. Con trasformazione filmica ad hoc, viene detto da Big Daddy alla moglie Ida, Big Mama, onde esplicitare alla donna come lei non sia padrona di nulla, come la piantagione sia frutto esclusivo del suo proprio ingegno e del suo lavoro che l'avrebbero fatta sorgere dal niente, tutto questo nel film per togliere di mezzo i due omosessuali e ogni possibile riferimento ad essi. Il fatto che Big Daddy diventi nel film l'unico artefice della ricchissima piantagione è verosimilmente da intendersi anche come una *captatio benevolentiae* da parte di Brooks per ingraziarsi il pubblico americano discendente da pionieri di tipo macho capaci

di rendersi indipendenti dalla Madre Patria, di sconfiggere gli altri Paesi colonizzatori del territorio indiano e di conquistare agli indiani tutte le loro terre che da zone allo stato selvatico erano state coltivate ovunque possibile diventando fonti di grande ricchezza. Nel pezzo di Tennessee Williams non solo non c'è mai alcuna *captatio benevolentiae*, ma, in una posizione piuttosto contro corrente, è alle figure dei due maschi omosessuali Straw e Ochello cui si deve la creazione della piantagione da una palude, dal nulla, il cui maggiore ampliamento è dovuto, solo in secondo luogo quindi, all'eterosessuale Big Daddy che ha trovato la piantagione già strutturata e sviluppata da essi e che ha il merito di averla ingrandita sempre di più con la sua capacità di iniziativa cresciuta comunque sotto la guida dei due altrettanto capaci e intraprendenti proprietari. Fra le altre trasformazioni attuate dal film sta anche il fatto molto rilevante secondo il quale Big Daddy, assente nella commedia dal Primo e dal Terzo Atto e presente solo nel Secondo, compaia ovunque nell'intero film, dall'inizio alla fine – già era comparso nel Terzo Atto rimaneggiato da Williams stesso secondo le esigenze di Kazan per la sua rappresentazione teatrale. L'assenza di Big Daddy dal Terzo Atto non è cosa oziosa, irrilevante, come si inferisce dal fatto che i personaggi, all'inizio di questo Atto, ripetutamente chiedono dove sia andato a finire Big Daddy, ciò appunto per rimarcarne al pubblico di lettori l'improvvisa, definitiva quanto semanticamente determinante sparizione nel pezzo, ossia: la presenza sparsa ovunque di Big Daddy nel film, che è quanto interessa direttamente questo studio, elimina il problema molto complesso relativo alla sua assenza, ciò di cui l'analisi darà ragione in particolare quando saranno stati chiariti ulteriori problemi. Non solo, nel film c'è, tra le altre trasformazioni, il più bel finale dove tutte le difficoltà si risolvono come per miracolo o con la bacchetta magica, ciò di cui nell'originale di riferimento

non c'è traccia alcuna, finale che rende l'incoerenza del film persino risibile. Il film, privato delle tematiche importanti presenti nell'opera di Williams su cui è stato costruito il pezzo, è anche privato sostanzialmente del profondo e rilevante tema relativo alla menzogna la quale in Williams aleggia e permane per tutta la durata della commedia, finale compreso e soprattutto. Per chiarire: il protagonista Brick, alcolizzato da diverso tempo ormai, afferma improvvisamente nel finale del film che in quella casa non ci saranno mai più menzogne, una casa dove fino a quel momento c'erano stati, a suo dire e anche secondo Big Daddy, solo bugiardi e bugie a tutti i livelli. È evidente come una semplice dichiarazione appaia come non idonea a garantire in tutti quanti un tale evento tanto complesso come l'assenza di menzogne, così che una tale eliminazione dei bugiardi e delle bugie non può avere nessuna credibilità. In altri termini: il film, grazie ai cambiamenti attuati da Brooks senza che venga dato loro almeno un sufficiente coordinamento logico, è in generale incoerente e ha veramente solo poco a che vedere con il pezzo di Tennessee Williams, riducendosi alla rappresentazione di una vicenda di non originali e da sempre consuete ipocrisie familiari relative a rivalità, invidie e interessi economici, incomprensioni, ad affetti non soddisfacenti tra padri e figli come nella letteratura del passato se non anche di ogni tempo, incomprensioni che nel dramma non si risolvono e che nel film si risolvono, nella fattispecie, di nuovo con un discorsetto, questa volta paterno, il tutto nello stile del patchwork di sequenze non di rado in contrasto le une con le altre. Queste parti quasi a sé stanti sono senz'altro belle e godibili prese singolarmente anche se diverse da quanto sta nel dramma, questo per dare a Brooks quello che è di Brooks. La loro incoerenza emerge quando si provi a collegarle in una trama come necessario per la comprensione del significato del film, operazione che fa spiccare le mancanze dal punto di visto lo-

gico, consequenziale in cui devono necessariamente stare gli eventi. Non è presente nel film in nessuna misura tra gli altri temi cancellati l'importante problema dell'adozione di figli da parte di coppie maschili omosessuali di cui il drammaturgo è stato audace precursore nella sua opera come già era stato audace precursore delle nozze omosessuali nel dramma (1947) *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.). Inoltre non emerge il tema della drammatica e anche tragica necessità da parte di uomini che si innamorano di altri uomini di reprimere o nascondere sul piano sociale il loro innamoramento, ciò che è un Leitmotiv umanamente, individualmente e socialmente rilevante della commedia. Anche il tema dell'omosessualità latente e inconscia negli individui in quanto rifiutata nel profondo dagli stessi per via di timori e pregiudizi, di difficoltà sociali al riguardo viene sostituito nel film dall'amicizia idealizzata tra maschi in Brick e da una felice relazione nuziale finale di Brick con Maggie, scomparsi completamente quanto improvvisamente tutti i problemi importanti relativi al suicidio di Skipper, l'amico di Brick innamorato di Brick.

Concludendo questa prima delineaazione sintetica di alcuni temi fondamentali presenti nelle due opere, risulta secondo gli esiti dell'analisi qui esposta concernente quanto sta oggettivamente nel film di Brooks che esso abbia mancato l'appuntamento con ogni profondità intrinseca al testo di Tennessee Williams e che abbia tagliato e cambiato troppo sostanzialmente e per altro troppo banalmente il pezzo originale perché si possa dire con cognizione di causa che il film si basi su di esso. Anzi, chi non conoscesse l'opera originale di riferimento e credesse che il film corrispondesse ai contenuti concettuali del pezzo teatrale si farebbe un'idea molto diversa dell'opera di partenza e del drammaturgo stesso.

trasposizioni filmiche delle stesse. Al proposito facciamo seguire una riflessione quale breve digressione di ordine generale su questo tema di vaste implicazioni culturali. Il problema principale di un film che dice di essere *basato su* un'opera letteraria, pertanto non arrangiato o adattato o ispirato o ridotto o assunto come spunto e simili, concetti eventualmente preceduti dall'avverbio *liberamente* o dall'aggettivo *libero*, è quello di ridare l'opera originale attenendovisi nei contenuti sostanziali pur con i dovuti e inevitabili nonché numerosi cambiamenti nel passaggio intersemiotico dove si possono e anche è indispensabile modificare dettagli importanti proprio per la migliore resa dei principi fondamentali. Certo per i registi è cosa di gran pregio riferirsi a opere letterarie famose, ma il fatto che conta non è il riferimento in sé che è cosa di superficie, ma è come essi vi si riferiscano. La fedeltà all'opera di riferimento, se questa è complessa, non è cosa facile, perché esige necessariamente la comprensione profonda della stessa e pertanto un lavoro non qualsiasi di trasformazione intersemiotica, mentre Brooks non ha fatto questo lavoro, bensì ha spazzato via ogni motivo dell'opera di Tennessee Williams che avesse da lui richiesto una riflessione, un approfondimento, una strutturazione non lineare ma articolata della vicenda filmica, diciamo che ha tagliato il nodo gordiano per non avere problemi e di fatto il suo film ha solo il problema dell'incoerenza, della banalità e della superficialità sparse un po' qui e un po' là. Quando un regista si riferisce a un'opera letteraria, specie se di rilievo, basandosi su di essa, ha una responsabilità intellettuale e culturale irrinunciabile, quella di rispettare pur con tutti i doverosi cambiamenti l'opera cui vuole riferirsi. Per fare un esempio di come ci si può più opportunamente comportare in caso di riferimento a opere letterarie cui non ci si attiene sufficientemente: Pietro Germi a proposito del suo profondo e bel film nonché del tutto coerente con i propri temi,

*Un maledetto imbroglio* («Lunigiana Dantesca» n. 165, luglio 2020, La Settima Arte) cita il riferimento a Carlo Emilio Gadda, visto che trasforma ampiamente il romanzo che funge solo da ambientazione e spunto di massima per la vicenda, come *libera riduzione*, questo per onestà intellettuale e culturale, per evidenziare come si tratti di una libera rielaborazione del testo di Gadda la quale ha poco a che fare con l'opera originale. Con ciò non si vuole affermare che il film non si veda volentieri, si vuole solo evidenziare come si possa considerare un bel film, se non lo si voglia capire per quello che è al di là delle prime apparenze e come il successo sia stato dovuto in primo luogo ai nomi degli attori protagonisti – non solo Elizabeth Taylor era già famosa, anche Paul Newman stava ormai diventando un attore importante –, alla straordinaria bravura dei grandi caratteristi – che Brooks ha saputo scegliere con intelligenza –, nonché soprattutto proprio all'ormai celebre nome di Tennessee Williams cui il film è collegato.

Tennessee Williams ha accettato, per così dire facendosi piacere, i cambiamenti consigliati da Elia Kazan, regista della prima assoluta del 24 marzo del 1955 al Morosco Theatre, Broadway New York City, questo per timore che Kazan perdesse interesse al suo dramma se non avesse potuto trasformarlo a modo suo.

Ha accettato anche tutti i tagli e le modifiche attuate da Brooks. Tuttavia è sul film che Tennessee Williams ebbe un giudizio totalmente negativo, ciò che si può condividere al meglio vedendo il film e parallelamente leggendo la sua commedia, ovviamente sempre cercando di capire i messaggi contenuti nelle due opere. Williams, accettando comunque il film, sperò che qualche persona fosse magari stimolata dalla visione del film a leggere la sua opera originale e dichiarò saggiamente, sebbene non lietamente, come fosse meglio anche solo qualche pur vago cenno a qualche tema della sua opera piuttosto che niente.

Prima di avviare l'analisi vera e propria, merita una parola anche il doppiaggio. È noto che nel passaggio da una lingua all'altra, la personalità dei personaggi muti, ma si sa anche che possa mutare tanto o non troppo. Nel doppiaggio di Paul Newman la lingua italiana ha dato forse in abbondanza la propria personalità di cortese e formale controllo al personaggio la cui performance diviene piuttosto neutra rispetto a quella di Newman nella lingua inglese, anzi angloamericana, portata dalla voce dell'attore, espressiva sul piano emozionale. Ascoltare il film anche nella lingua originale è consigliabile se ci si vuole rendere conto di come l'interpretazione di Brick offerta da Paul Newman acquisti in significato e incisività rispetto a quella performata nel doppiaggio: è come avere due personaggi piuttosto diversi a disposizione per l'unico ruolo di Brick, personaggi di cui quello italiano è spesso, anche se non proprio sempre, una copia sbiadita dell'altro. Per chiarire attraverso un caso estremo a proposito dei doppiaggi non riusciti, si inserisce qui una breve riflessione sul doppiaggio nel film *Napola – Elite für den Führer* (2004) di Dennis Gansel, versione italiana *I ragazzi del Reich*. Nel passaggio dalla lingua tedesca dell'originale proferita da attori tedeschi a quella italiana l'abisso espressivo nei toni e nelle voci dovuto alla versione italiana è strabiliante: tutto è completamente stinto anche per la stessa lingua italiana, che diviene del tutto opaca, senza vita, grigia, insopportabilmente neutra e priva di qualsiasi verità rispetto all'originale, in cui la lingua tedesca manifesta specialmente nell'istruttore di educazione fisica, ma non solo, la sua natura di grande stimolatrice all'azione, al rigore, ad una ferrea disciplina, al superamento dei limiti individuali, questo con tutti gli agganci alla cultura tedesca delle origini e alla filosofia degli idealisti, ciò che si perde completamente nelle voci e nel tipo neutro e insignificante di eloquio realizzato dal doppiaggio italiano. Concludendo: il film italiano a

causa dell'interpretazione vocale data nel doppiaggio è diventato completamente un altro film che non fa onore alla verità, quale che sia, dell'opera rappresentata dal regista Dennis Gansel e al cast tedesco di bravissimi attori – ci si riferisce qui a quanto sta oggettivamente nel film originale e nel doppiaggio italiano, senza alcuna condivisione o non condivisione soggettiva di nessun tipo.

Tornando alla *Gatta sul tetto che scotta*, ottimo invece appare il doppiaggio di Lidia Simoneschi per Big Mama, ruolo interpretato eccellentemente dalla grande attrice australiana di cinema e teatro Judith Anderson (Adelaide 1897 – Santa Barbara 1992), nota a livello mondiale a partire dal ruolo dell'indimenticabile governante nel film *Rebecca* (1940) di Alfred Hitchcock (Londra 1899 – Los Angeles 1980). Per Elizabeth Taylor il doppiaggio di Fiorella Betti, sebbene venga inevitabilmente perduta nella voce italiana la più sottile gamma espressiva dell'inglese dell'attrice, resta comunque sufficientemente affine all'originale. Ovviamente non tutti sono adatti a piegare, per il possibile, la melodiosità della lingua italiana alla personalità, nello specifico, rappresentata nell'inglese, come ad esempio è riuscito a fare egregiamente il sopra citato Luigi Pavese per il magnifico Burl Ives in *Big Daddy*, anche bene tra gli altri Carlo Romano per Gooper interpretato dal grande caratterista Jack Carson, inoltre l'altrettanto brava Giuliana Maroni per Mae, moglie di Gooper, interpretata da una bravissima Madeleine Sherwood nella parte dell'antipatica e dell'invidiosa, così per gli altri personaggi. Di fatto l'unico doppiaggio non convincente o non riuscito resta quello sopra citato per Paul Newman, attore di per sé molto adatto alle parti del duro, dove una certa inespressività a livello visivo è quasi d'obbligo e dove proprio la sua personale voce ha sempre dato quel di più all'interpretazione che nel doppiaggio in questo film – e spesso anche negli altri doppiati in italiano dal-

lo stesso professionista – è andato perduto. Dopo le anticipazioni di cui sopra, passiamo adesso a dare un breve scorcio di qualche opinione della critica relativa al film. Diverse sono tali opinioni in ambito sia nazionale che internazionale. Una parte della critica afferma che il film rispetti il significato dell'opera di Williams, anzi c'è chi giustifica tutte le mancanze di Robert Brooks – perché di mancanze si tratta in un'opera che dice di essere basata su un'altra opera – in merito al riferimento a Williams, affermando che non siano mancanze, ma addirittura modi di chiarire il pensiero di Williams. Altri critici sostengono che il film sia migliore del pezzo originale di Williams. Secondo altri critici ancora è stato dato da alcuni critici del film troppo peso ai cambiamenti attuati nel passaggio dalla commedia al cinema, mentre questi sarebbero poca cosa e la parte del film relativa alla mendacità e all'ipocrisia, in cui consisterebbe il nucleo del pezzo originale teatrale, sarebbe, sempre secondo essi, rimasta intatta. Secondo ulteriori critici il film non corrisponderebbe in pieno all'opera di Tennessee Williams. Quanto alla presente critica, è stato già annunciato come in essa vengano evidenziati i temi fondamentali – non certo tutti, sarebbe impossibile nello spazio concesso da una Rivista – del dramma di Tennessee Williams e i diversi temi che animano il film di Richard Brooks. Segue adesso un sunto per sommi capi della trama onde circostanziare più da vicino gli eventi, indicando necessariamente alcune immediate differenze nella trama del pezzo teatrale e del film, questo onde rendere più comprensibile la trama stessa, le trame stesse della commedia e del film. Una premessa: il dramma si svolge nella camera da letto-soggiorno in cui sono ospitati Brick e Maggie per la festa che sta per avere luogo in onore del sessantacinquesimo compleanno di Big Daddy. È rispettata in pieno dal-

l'autore l'osservanza delle tre unità aristoteliche di luogo, tempo e azione, ciò che nel film per ragioni di dinamicizzazione dell'ambientazione e di trasformazioni inserite nella vicenda non viene conservato.

Nella grande casa situata nel Delta del Mississippi unitamente a una vastissima piantagione fonte di enorme ricchezza si sta per festeggiare il sessantacinquesimo compleanno del padrone Harvey Pollitt, sempre denominato Big Daddy nel dramma e nel film. Ci sono alcuni invitati, un reverendo, un medico, c'è anche Gopher, primogenito di Harvey e Ida, Big Mama, il quale è presente con la moglie Mae che attende il sesto figlio. Margaret, Maggie nella forma diminutiva, è scontenta di come vadano le cose tra lei e il marito Brick che sono senza figli non in quanto non ne possano avere, ma in quanto l'uomo non è interessato ad avere una discendenza e in aggiunta si rifiuta ormai di avere un rapporto sessuale con lei pur avendolo avuto in passato e avendola sposata. Maggie sa che la figura dell'amico e compagno di Football americano Skipper è molto importante per il marito che ha idealizzato l'amicizia con Skipper. Per poter dimostrare a Brick che il suo grande amico non è un vero amico perché è andato a letto con lei, ossia per fare cadere quest'ultimo dal piedistallo in cui lo aveva posto Brick, Maggie provoca Skipper affinché abbia con lei un rapporto sessuale. Nella commedia Maggie dice a Skipper di lasciare in pace Brick o di mettersi apertamente in una situazione amorosa con lui, ossia di non stare in una posizione ambigua che solo può rovinare la vita a tutti. Sempre nel dramma Skipper tenta allora di avere una relazione sessuale con Maggie soprattutto per dimostrare che sia egli stesso che Brick siano eterosessuali, ma ha una performance non all'altezza, ciò che evidenzia, in primo luogo a se stesso se avesse avuto qualche dubbio in merito, la sua omosessualità, per chiarire: Skipper è un omosessuale puro, non è un bisessuale come all'apparenza Bri-

ck, ossia è innamorato di Brick anche se cerca di nascondere tale sua passione e non sente niente per le donne, per Maggie. Nel film invece Maggie si ritira all'ultimo momento dal suo progetto di far cadere in trappola Skipper, progetto, ribadiamo, finalizzato a dimostrare come Skipper non fosse l'amico fedele di Brick, ma uno che lo poteva tradire con la moglie. Prima di giungere al possibile rapporto sessuale Maggie, per timore di perdere il marito una volta che lo avesse tradito a prescindere dalle motivazioni, si tira dunque indietro. Maggie continua comunque a vivere con Brick in base a un patto voluto dal marito, relativamente ad un matrimonio bianco tra i due per sempre, ciò che essa dice di accettare per non essere cacciata via. Skipper, nel pezzo di Tennessee Williams, comunica a Brick, che sta all'ospedale per un infortunio subito in una partita di calcio, il tentativo di avere un rapporto con Maggie, questo in una tragica telefonata nella notte stessa, dove dichiara nel contempo all'amico di non poter vivere senza di lui, ossia in un modo o in un altro dichiarando il suo innamoramento per Brick, nonché chiedendogli aiuto piangendo, *crying* – non *piagnucolando* come nella versione italiana –, ma Brick lo respinge dopo che ha saputo che cosa sia successo con Maggie e anche perché non ha il coraggio di affrontare o approfondire la dichiarazione di Skipper e così tronca la telefonata. Skipper continua a telefonare incessantemente nella notte senza ottenere più risposta, ciò dopo di cui si suicida lanciandosi dalla finestra dell'albergo visto l'esito della sua dichiarazione. Brick, dopo il suicidio dell'amico di cui si sente responsabile per non averlo aiutato in un momento tanto cruciale della sua esistenza, anche nell'esistenza di entrambi, è intanto diventato alcolizzato a base di Bourbon per non sentire il rimorso della sua azione e nel contempo il dolore per la morte del suo amico. Inoltre lascia credere e quasi crede egli stesso, mentendo a sé e al padre, che a spingere l'amico al suicidio sia

stata Maggie con la sua azione seduttiva che avrebbe voluto smascherare Skipper e comunque incrinare l'amicizia fra i due, ossia mente a se stesso e agli altri. Big Daddy approfondisce con Brick il discorso su Skipper e ritiene che a portare Brick a diventare alcolizzato non sia stato tanto il disgusto per l'ipocrisia di tutti, come in un primo momento afferma Brick, bensì sia stata la morte dell'amico. Nella commedia ha luogo tra Big Daddy e Brick una discussione molto esplicita sull'omosessualità – diversamente ad esempio che nel dramma *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.) dove vi è un solo accenno ad essa. Nel film non si parla direttamente di omosessualità, bensì il discorso viene aggirato e portato soprattutto su una esagerata idealizzazione dell'amico da parte di Brick, così che l'eventuale omosessuale resta o resterebbe solo Skipper sul piano di allusioni e vaghezze – Brick nega sempre la sua omosessualità come sia terrorizzato dall'essere preso per omosessuale, situazione per la quale usa termini popolari quali *queer* e altri più offensivi. Al contrario Big Daddy si dispiace del fatto che il figlio non abbia risposto a Skipper, che gli abbia negato il suo aiuto e non si scandalizza per l'eventuale possibile legame di marca erotico-sentimentale tra i due. Ancora nel dramma e sul tema, Big Daddy cita i due ex proprietari della piantagione, due maschi omosessuali che si amavano di un amore gentile, tenero in misura non comune, questo per far capire al figlio come non si scandalizzi facilmente per nessuna cosa in quanto conosce la vita, tanto meno per eventuali innamoramenti tra maschi vista la sua conoscenza del legame tra i precedenti proprietari della piantagione che è poi diventata la sua. Stimolato a parlare dalle domande incalzanti del padre, finalmente Brick, nel dramma e nel film, confessa di essere stato lui, non Maggie, ad abbandonare a se stesso Skipper rifiutando di rispondere alle richieste di aiuto di cui l'amico lo aveva pregato lungamente e disperatamente.



Comunque Brick ascrive di nuovo la possibile omosessualità solo a Skipper, tenendosi fuori da ogni coinvolgimento, così nelle sue dichiarazioni. Sentendosi rifiutato e privo della vicinanza di Brick, Skipper non aveva dunque retto e aveva preferito la morte. Durante la festa di compleanno viene inoltre a galla tra i parenti riuniti per l'occasione l'interesse finanziario di ciascuno relativo alla non lontana fine del grande patriarca a causa di un tumore allo stomaco. Si vedono soprattutto le due mogli dei due fratelli interessatissime entrambe all'eredità del vecchio, anche Big Mama è interessata in certo qual modo all'eredità del marito, secondo Big Daddy per ambizione personale ad avere il potere su quanto è stato fatto da lui. Maggie, nel finale, annuncia solennemente di essere incinta di Brick inventandosi tuttavia la gravidanza, nel film in presenza di Big Daddy che può morire in pace data la continuità della sua azienda nei suoi figli e che ricuce anche il suo rapporto con Big Mama invitandola a visitare con lui la piantagione, ciò che essa accetta di buon cuore sebbene poco prima il marito le abbia detto molto duramente di averla solo sopportata nei quarant'anni del loro matrimonio e di essere solo lui il padrone incontrastato della tenuta e come lei non abbia mai contato niente nella sua vita. All'annuncio della gravidanza di Maggie, sempre nel film, Brick sostiene la menzogna della moglie dicendo di ammirarla, evidentemente per il coraggio dimostrato nell'invenzione o menzogna concernente la gravidanza – lui che poco prima aveva detto di non volere menzogne e ipocrisie – ed anzi dichiara non si sa su quale base oggettiva che in quella casa non ci saranno più menzogne, nonché invita poi la stessa a onorare il matrimonio in piena allegria, ciò cui lei si adegua subito e felice dicendo *Yes-sir, Sissignore*, e salendo di corsa le scale per raggiungere il marito nella camera da letto e avere il desiderato rapporto sessuale finalizzato ad avere un figlio. Non così nel pezzo di Tennessee Williams, dove le cose non si con-

cludono con un improvviso superamento della problematica relativa all'omosessualità latente o meno e comunque tenuta nascosta o palesata, né con la ripresa felice del matrimonio, ossia dove le cose restano drammatiche e irrisolte malgrado il falso annuncio della gravidanza emesso nel terzo Atto per altro in totale assenza di Big Daddy scomparso dalla scena alla fine del secondo Atto, l'unico in cui tale fondamentale personaggio compare. Brick, in Williams secondo il testo del pezzo, continua a voler dormire sul divano separatamente da Maggie e, alle proferte d'amore della donna che dice di amarlo e che vuole rendere realtà la propria menzogna relativa alla gravidanza, risponde tristemente: "*Wouldn't it be funny if that was true?*", Non sarebbe buffo se fosse vero? – la medesima frase viene proferita da Big Daddy, nel dramma, quando la moglie gli dice di averlo sempre amato e lui ci crede poco o niente e bagatellizza l'amore stesso e la verità dei sentimenti della donna per lui mettendoli anch'egli sul piano del buffo, dello strano, anche del divertente, tutti significati intrinseci all'aggettivo *funny* e che sono ugualmente possibili nel contesto. Si tratta di una domanda retorica che implica come la risoluzione dei problemi relativi agli affetti e agli amori non sia facile o scontata e, sempre implicitamente, fa emergere come né Big Daddy, né Brick credano all'amore professato dalle loro mogli – vedi ad esempio per contrasto come l'amore fra Straw e Ochello sia sincero e sereno, gentile, e anche in Skipper che lo dichiara a Brick subendone le estreme conseguenze a causa dell'ambiguità e della mancanza di coraggio di Brick. La mendacità continua dunque a dominare nella vita dei personaggi, questo nello scetticismo presente nell'opera di Tennessee Williams come più o meno evidentemente in tutte le sue opere, scetticismo che, va ribadito ulteriormente, non è per nulla presente nel film di Brooks che procede e termina all'insegna del *vogliamoci bene*, di un incredibile *e vissero tutti felici e*

*contenti*, di impronta ottimistica fino all'irrealtà. Nel film Big Daddy, diversamente che nella commedia, accetta per così dire serenamente la morte contento della gravidanza di Maggie e perché i suoi due figli maschi porteranno avanti il suo nome ereditando la sua piantagione, ciò in una conciliazione generale. Questa a grandissime linee la trama del film comparata per alcuni punti chiave con quanto sta nella commedia di Tennessee Williams.

Veniamo ora all'analisi critica vera e propria. Anche in quest'opera Tennessee Williams si è servito di alcuni nomi dalle simbologie semanticamente molto rilevanti per sottolineare non solo alcuni tratti connotativi della personalità dei personaggi, ma anche e soprattutto per sintetizzare significati fondamentali del suo dramma, nomi che fungono da sintesi ideologica del pezzo, ciò che andiamo a vedere con qualche dettaglio. I nomi restano uguali sia in Tennessee Williams sia nel film, dove perdono però la loro semantica profonda in quanto privata dei suoi agganci nel contesto divenuto diverso, inoltre anche nomi che nel film sono stati eliminati assieme ai personaggi e a tutto lo straordinario e complesso mondo di idee ad essi collegato nell'opera di riferimento.

Iniziamo con il raffronto tra dramma e film attorno al tema dell'omosessualità e suoi importanti corollari nel messaggio dell'autore ed eliminati nel film in cui vi sono al proposito solo pochi cenni sul piano allusivo, occupandoci dapprima del significato dei nomi dei proprietari della piantagione, essenziali per la comprensione profonda dei temi più importanti espressi nell'opera originale e comunque per la comprensione di quanto il film se ne differenzi: Jack Straw e Peter Ochello, i quali, per ribadire, non vengono neppure citati nel film, ossia non compaiono in nessun modo nel film, non solo come omosessuali, ma neanche come ex proprietari della piantagione, assenza con la quale sparisce il tema centrale del dramma

comprensivo delle sue più complesse articolazioni concettuali.

Si potrebbe ritenere che si tratti di nomi qualsiasi in quanto non costruiti ad arte dall'autore, ma sappiamo già dallo pseudonimo *Tennessee* scelto per sé da Williams in luogo dei nomi Thomas Lanier, dati a lui dai suoi genitori, come l'autore avesse riservato particolare importanza al significato del proprio nome e come perciò potesse essere propenso a dare rilevanza anche ai nomi dei suoi personaggi, in parte e spesso suoi *alter ego* – vedi al proposito anche *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.). Oltre a ciò dunque, che già di per sé invita a riflettere sui nomi dei personaggi principali del pezzo, c'è il dato di fatto che il nome Jack Straw, che possiede un significato simbolico immediatamente noto a tutti i parlanti la lingua inglese, viene usato anche un po' come un indiretto segnale per evidenziare come l'altro nome Peter Ochello, di non immediata e piuttosto complessa decifrazione sul piano semantico, abbia un significato simbolico da indagare utile per capire il perno su cui si incentra il dramma.

Chiariamo dunque il significato più diretto del nome Jack Straw. Esso significa un uomo qualsiasi, comune. Tuttavia, scritto come *jackstraw* o *jack-straw*, indica anche il sottile bastoncino di legno nel vecchio gioco dello *Shanghai* o *Shangai* o *Mikado*, nel quale si appoggiano i bastoncini tenuti in mano in posizione verticale, diversamente colorati o con strisce di diverso colore, su una superficie e si lasciano cadere. Il gioco consiste nell'estrarre un bastoncino alla volta dal mucchio formatosi secondo la configurazione ottenuta casualmente nella caduta, stando attenti a non spostare gli altri bastoncini, bensì lasciando tutto così come sta, ossia permettendo che si conservi la composita struttura originaria senza scombinarla. Sul piano della metafora: il personaggio Jack Straw, ma anche il bastoncino o *jack-straw* indicano la persona comune – i bastoncini sono uguali a parte il loro colore, allusione alle varietà etniche umane e a coloro

che sono considerati diversi, che non intaccano comunque la universale uguaglianza tra gli umani nella visione del mondo di Tennessee William, antirazzista per eccellenza. Tale persona comune di vario colore contribuisce positivamente alla struttura del gruppo che così come si è formato regge, ma che, se eliminata rozza e con violenza dal resto della comunità, può far crollare il tutto, questo, appunto, nella metaforica panoramica sociale in cui si situano il bastoncino e il Jack Straw personaggio di Tennessee Williams. In altri termini: si tratta di un mucchio che prende forma per caso e nel quale l'eliminazione brutale di qualche componente può portare alla destrutturazione del gruppo fino al crollo e comunque, sempre nella metafora, porta al danno sociale. Da rimarcare: il Jack Straw personaggio omosessuale di Tennessee Williams non è presentato come un delinquente né come qualcosa di straordinario, è appunto un uomo comune come tutti gli altri, nello specifico un uomo abile e positivo per sé, per Big Daddy come vedremo, e indirettamente per il gruppo, per la società, quindi non è presentato come qualcuno contro cui combattere o da rifiutare da parte della comunità che con la sua eventuale eliminazione può solo impoverire il tessuto sociale ed essere fonte di contrapposizioni anche violente. Quanto a Ochello, cognome anch'esso realmente esistente, al di là di possibili coincidenze che qui non si citano, esso risulta imparentato, con qualche passaggio per il riconoscimento, nella pronuncia e anche in parte nella scrittura con Acheloo, dio dei fiumi nella mitologia greca, padre di tutti i fiumi greci (Graves 1955/1983: 142-145, pp. 510-525), ciò che in superficie può andare a onore del Mississippi, il grande fiume che dà il nome alla regione in cui si svolge la vicenda, ma non solo. Più in profondità il nome significa anche altro di pertinente nel dramma, capace di sostenere tematiche importanti, anche del tutto anticonformistiche. Lasciando stare il mito di Acheloo nelle sue varie

configurazioni e nei diversi dettagli, ciò che importa qui sottolineare è come a proposito di questo dio, che ebbe come figlie le sirene e diverse ninfe acquatiche, non si menzioni, in generale, nessuna donna o compagna e madre. Per altro, questo sempre, sirene e ninfe sono dette solo figlie di Acheloo, senza mai menzionare possibili madri, così che esso viene sorprendentemente a sembrare quasi l'unico genitore, maschio, delle figlie, unico padre senza rapporti con donne. Da tenere in considerazione che Acheloo, in una delle varie forme che ha ottenuto il mito su di lui, risulta figlio del solo Poseidone, dio del mare. Nella sua lotta contro Ercole per la conquista di Deianira – colei che, secondo il significato del nome, distrugge il proprio marito –, Acheloo si trasforma in altri sembianti, tra cui in un uomo con la testa di bue o toro con due corna, simbolo di potenza virile. Nella lotta Acheloo perde un corno per mano di Ercole – corno da cui per altro sorge una delle versioni della leggenda della cornucopia emblema dell'abbondanza con le implicazioni del caso su cui qui non ci si sofferma. Privato di un corno, Acheloo si arrende riconoscendo la sconfitta e rinunciando alla donna, a Deianira. Si tratta di un dio che si presta perfettamente alla tematica espressa da Tennessee Williams: egli di fatto deve rinunciare al possesso o alla relazione con la donna in quando non ha sufficiente mascolinità per questa conquista che è invece appannaggio di Ercole. Acheloo vorrebbe dunque conquistare la donna per sé, ma non ce la fa contro il maschio più forte di lui. Combatte comunque con coraggio, perde un solo corno – non entrambe le corna, quindi conserva la mascolinità seppure non così violenta come in Ercole –, ma, fatto fondamentale nelle simbologie e nel messaggio profondo del dramma di Williams, avrà un vantaggio su di lui: non potrà in compenso essere distrutto da Deianira, dalla donna, come invece accadrà a Ercole una volta divenuto suo marito. Ache-



loo-Ochello sono entrambi padri senza il rapporto diretto con donne, né fisico, né psicologico. Attorno a questi nomi e personaggi – sono già morti da lungo all’inizio della vicenda – si articola, tra gli altri temi di cui più oltre, il citato grosso tema dell’adozione di figli da parte di omosessuali maschi, tema di cui Tennessee Williams è importante precursore e sostenitore a livello di messaggio profondo e simbologie di non immediata evidenza. Big Daddy, o Grande Papà, a dieci anni si trova da solo, dei genitori nella commedia non si viene a sapere niente come se non fossero mai esistiti. Nel film i genitori di Big Daddy sono al centro di un lungo discorso di Big Daddy pieno di belle e commentate novità che sono però tutte in contrasto con il messaggio di Williams, le quali novità sviano pertanto dalla verità dell’opera. Dunque il piccolo randagio, che ha lasciato la scuola ancora fanciullo e lavora alla pari degli schiavi neri nei campi, viene utilizzato come bracciante presso la piantagione di Jack Straw e Peter Ochello. Viene educato da questi positivamente – non viene fatto alcun cenno o allusione a possibili interessi sessuali dei due omosessuali verso il piccolo, i due si amano teneramente e considerano il ragazzino come un figlio, così per ciò che se ne sa e se ne inferisce da quanto sta nella commedia. Diventerà quindi abile lavoratore, successivamente supervisore della piantagione che riuscirà ad ampliare sempre più e poi socio. Dopo di ciò erediterà l’enorme piantagione come un normale figlio, questo tra l’altro come segno di quanto l’educazione e la formazione dei figli contino di più che la paternità biologica. Risulta anche come Big Daddy non sia diventato egli stesso un omosessuale pur essendo stato formato da due omosessuali maschi, ciò con cui Tennessee Williams sottolinea quanto il timore che un’educazione impartita da omosessuali possa formare figli omosessuali non abbia alcuna base. Dunque l’educazione data al piccolo dai genitori biologici non era stata proprio per

la quale, un’educazione non regolare, adatta a un’esistenza da povero lavoratore nei campi secondo quanto poteva capitare, sono stati Jack Straw e Peter Ochello che ne hanno fatto un uomo e che lo hanno reso capace di vivere da uomo e con onore. In altri termini: comparando i diversi genitori, quelli biologici che devono essere esistiti per forza e i due maschi quali genitori putativi omosessuali, risulta come questi siano stati migliori degli altri come capacità di formazione di possibili figli. Una riflessione sui genitori biologici: non sono morti entrambi per qualche incidente come avrebbe esplicitato Williams se così avesse voluto che fosse stato, più verosimilmente il piccolo non stava bene con essi – mentre con i due omosessuali è stato bene –, in ogni caso tali genitori biologici non erano interessanti nel contesto per Williams. Affermare come fa qualche critico che Big Daddy abbia una vena omosessuale nella preferenza per Brick rispetto all’altro figlio Gooper è andare troppo oltre a quanto è lecito ipotizzare secondo il testo del pezzo teatrale e la sua articolazione di superficie e profonda e, in questo caso, anche secondo il film: a Big Daddy piacciono indubitabilmente ed esplicitamente le donne, le belle donne, Maggie stessa, non la moglie che non è bella, né lo è mai stata propriamente, eterosessualità del personaggio che Williams mette in evidenza ad hoc in più occasioni seguito in ciò da Brooks. Big Daddy dice di capire il mondo parlando di Jack Straw e Peter Ochello e così sorprendendo Brick che teme invece di essere accusato di omosessualità dal padre come lo è da Gooper e da Mae nel suo rapporto di amicizia con Skipper. Brick anzi gli rinfaccia al proposito di aver scelto per lui e Maggie la camera per così dire nuziale di Straw e Ochello, quasi come per esplicitare chi il padre creda sia veramente il figlio. Ma le cose non stanno così, almeno non nel testo di Williams – ricordiamo sempre e di nuovo che nel film i due personaggi e i diversi e complessi temi ad essi

connessi sono stati del tutto eliminati e non compaiono neppure trasformati in qualche modo possibile o in qualche allusione. Il padre dunque capisce l’omosessualità come anche capisce l’amicizia e buona disposizione reciproca tra maschi e dà la camera dei due omosessuali a Brick e a Maggie, tuttavia non come lo accusa il figlio perché lo sospetti di omosessualità – al proposito mancherebbe il secondo omosessuale per rendere possibile tale interpretazione –, bensì gliela assegna come modello di una felice unione tra compagni e di una buona educazione per eventuali figli, in opposizione ai cinque figli di Gooper e Mae che, privi del modello Straw-Ochello, sono maleducati, sentendosi già padroni di tutto come spicca dai loro comportamenti per nulla ispirati al rispetto degli altri, alla gentilezza, bambini educati da genitori eterosessuali che ne hanno già fatto dei prepotenti. Ora, tornando al Codice Hays, Brooks avrebbe potuto aggirarlo conservando almeno parte importante della storia dei due omosessuali, ma evidentemente non ha capito i grandi temi ad essi collegati che appunto potevano comunque essere in buona parte salvati nel film con tutto il Codice Hays. Per finire, il chiarimento sul nome Peter. Tralasciando la derivazione dall’aramaico e gli usi popolari del termine che non si adattano al contesto in questione, veniamo invece alla sovrapposizione con il verbo *to peter* che è quanto risulta tenuto più direttamente in considerazione da Williams secondo questa analisi. Tale verbo significa in inglese *diminuire, giungere a una fine gradualmente* nel senso di spegnersi, anche *scomparire*. Di fatto, quando Jack muore, Peter si lascia morire gradualmente, a detta di Big Daddy come fanno i cani, gli amici più fedeli dell’uomo quando questo muoia o scompaia per sempre, i quali non mangiano più e si spengono piano piano, ciò in una compagnia esclusiva, in un affetto esclusivo e sincero, nonché profondo tra cane e padrone, metaforicamente tra i due omo-

sessuali. Anche Skipper, abbandonato da Brick, morirà, non gradualmente e al contrario molto diversamente di una morte violenta, ma in ogni caso sceglierà di morire anch'egli incapace di vivere senza Brick. Questo verbo medesimo *to peter* viene usato da Maggie proprio relativamente al suo rapporto con Brick, per indicare come tale rapporto non si sia interrotto bruscamente, bensì sia svanito gradualmente – Williams ha messo un esplicito riferimento associativo al nome Peter nel suo testo per favorire l'indagine della semantica dei nomi, del nome Peter, e per chiarire la situazione per chi non avesse compreso. Mentre la relazione tra le coppie eterosessuali vede spesso la lotta fra i due componenti che comunque non si amano – su ciò ritorneremo nel prosieguo dell'analisi –, la coppia omosessuale formata dai due ex proprietari della piantagione evidenzia una buona disposizione reciproca, non sono citati screzi o litigi fra di loro, solo domina la gentilezza e la tenerezza intrinseche al loro rapporto, nonché l'amore che porta il compagno restato definitivamente solo per la morte dell'altro alla scelta di lasciarsi morire. Un concetto questo, della gentilezza, che come già citato sta a monte della personalità e del destino di Blanche nonché del marito omosessuale in *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.) e che è un importante Leitmotiv nella visione del mondo di Tennessee Williams, gentilezza nel senso di buona disposizione verso la vita, verso l'altro, gentilezza che fa da contrappeso al realismo quando questo è troppo materiale. Ora i genitori per così dire putativi, che hanno lasciato la piantagione in eredità al figlio di fatto adottivo, sono appunto assenti come persone in carne ed ossa nel dramma e vivono solo nel ricordo e nella gratitudine di Big Daddy. Quando questo apprende di essere prossimo a morire scompare anch'egli dalla scena, ossia nel Terzo e ultimo Atto non compare più, come non era comparso nel Primo Atto, ma solo nel Secondo, centrale ai tre. In aggiunta come

già anticipato: i genitori biologici di Big Daddy non solo non compaiono mai sulla scena, ma neppure viene mai fatta menzione di essi da nessuno in Tennessee Williams, mentre nel film fanno parte di un lungo discorso inventato di sana pianta dagli sceneggiatori Brooks e Poe. Probabilmente Brooks non ha compreso il perché della loro totale assenza nell'originale di riferimento e ha creduto di migliorare l'originale inventando una loro importante presenza, peccato, come più sopra, che tale inserimento non si confaccia al testo di Williams, anzi vada in senso contrario ad esso. Perché i genitori biologici non compaiono, quelli adottivi non ci sono nella scena e Big Daddy stesso compare solo nel Secondo Atto per poi scomparire e non più tornare? Qualcosa li unisce pur nella diversità, come un Leitmotiv. Big Daddy, figura centrale nei tre Atti, è come fosse figlio di nessuno e quindi maggiormente fosse figlio adottivo dei due omosessuali. Ciò che è rilevante nel testo di Tennessee Williams è che Big Daddy, dopo aver riconosciuto egli stesso di non essere stato un buon padre, lascia a Brick al proposito come modello non se stesso e il suo matrimonio non lieto con Ida, bensì le speciali nozze dei due omosessuali, non in quanto modello di omosessualità – lui stesso è totalmente eterosessuale –, ma in quanto modello di relazione ben riuscita. Questo è il motivo importante per cui Big Daddy compare solo nel Secondo Atto, ciò che si perde se si distribuisce la sua figura in tutto il film. Per chiarire ancora: Big Daddy ha dato a Brick un modello genitoriale sbagliato, il suo con Big Mama, un rapporto fatto di incomprensione e di terribili ordini di tacere impartiti da lui stesso alla moglie, di non parlare, di cessare di parlare, di andarsene, di non seccare. La stanza dei due omosessuali è simbolo diverso, basato sulla comprensione reciproca dei due compagni. In merito all'esempio genitoriale nella formazione dei figli, Maggie in un dialogo con Brick nel primo Atto confessa di avere

avuto un padre alcolizzato – e ha sposato un uomo che è diventato alcolizzato –, ciò che pone in evidenza quanto sia importante il modello genitoriale nella commedia e come Big Daddy preferisca dare al figlio e a Maggie il rapporto gentile dei suoi due genitori putativi omosessuali e quindi sparisca dalla scena, questo quando apprende che deve in breve morire e dopo aver capito di avere commesso tanti errori nell'educazione di Brick e anche di Gooper che rappresenta l'opposto di Brick. Da un lato Brick non ha goduto della sua vicinanza e per questo ha cercato un modello paterno, un appoggio, quasi una metaforica stampella in Skipper, in un uomo, un amico, per sostenersi, dall'altro un figlio che ha obbedito al padre pedissequamente il quale gli ha dato ordini di tipo materiale facendolo diventare un uomo materiale, ma non gli ha voluto bene, preferendogli Brick che è stato viziato, ossia al quale è stato concesso tutto essendo il prediletto. Ma allora ci si può chiedere come mai Big Daddy non abbia applicato a sé il modello genitoriale positivo dei due omosessuali con il quale è stato pur sempre educato, formato come uomo. Sembrerebbe esserci qualcosa che non torna, ma questo qualcosa che non torna si presenta solo se si permane alla superficie degli eventi come stanno nel dramma di Tennessee Williams. Più in profondità sta una verità che ha avuto bisogno, per essere comunque espressa, di simbologie così oscure da non essere visibili a prima vista e neanche in seconda vista, questo trattandosi di una verità scarsamente accettabile dal pubblico, non solo all'epoca, ma anche nel prosieguo delle epoche, ciò che Williams sapeva e che ha quindi celato o espresso sotto simbologie non immediatamente evidenti, comprensibili. Big Daddy è un eterosessuale e come tale condivide i limiti dell'impostazione di vita all'insegna della sopraffazione, della scarsa tenerezza, dell'ancora più scarsa gentilezza che, in Williams, inficiano i rapporti eterosessuali, donne com-

prese che si adattano a modo loro, come vedremo, al mondo maschile e alle sue coordinate. Questo è il messaggio più radicale che Tennessee Williams ha lasciato all'umanità precipuamente in questa sua interessantissima opera contro corrente – anche in *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.) Stanley, il marito di Stella, incarna il tipo del maschio eterosessuale prevaricatore e violento. Non ci devono quindi più essere rapporti eterosessuali secondo Williams? Il messaggio non è questo, è scontato che tali rapporti debbano continuare ad esserci dovendo e volendo gli esseri umani procreare discendenti, ma c'è una novità: è il maschio eterosessuale che non va bene – sto sempre parlando di quanto sta nell'opera di Williams a vari livelli di profondità espressiva –, è il maschio eterosessuale che deve cambiare sistema se vuole avere una discendenza di più nobile sentire.

Quale sistema deve dunque abbracciare per diventare più umano e più valido genitore emembro della società? Appunto il sistema Straw-Ochello, non machista – ricordiamo che Acheloo perde sì un corno, ossia è un maschio meno virile e violento di Ercole, ma comunque resta un maschio potente a tutti gli effetti, è dio dei grandi fiumi e padre ugualmente. Quindi un modello non tanto come omosessualità, ma tra l'altro come tenerezza degli affetti, questo secondo quanto sta nel testo originale, tenerezza che pare stare più dalla parte dei rapporti omosessuali che eterosessuali. La stanza dei due omosessuali dunque non viene data a Brick perché diventi o sia anch'egli un omosessuale come ritiene erroneamente Brick nel suo timore di essere preso per omosessuale, ma per via del suo essere emblema di positività di una relazione, come si legge nell'introduzione di Williams alla sua commedia. La camera simboleggia dunque la relazione fra i due omosessuali, tra i due fantasmi o spiriti, relazione tenera, gentile, poetica come nell'Introduzione di Williams – aggiungeremo artistica, perché di invenzione letteraria si tratta

nel dramma, di invenzione di un mondo che trova realizzazione nell'arte. Alla fine del Secondo Atto Big Daddy se ne va lasciando al figlio prediletto pertanto non il proprio modello – Big Daddy riconosce di avere sbagliato nell'educazione dei figli, di non essere stato un buon padre, mentre per altro non riconosce di essere stato un marito padrone e non ben disposto verso la moglie, ossia mantiene la sua ottica maschilista –, bensì lasciandogli il modello suddetto quanto a genitorialità e a buona disposizione per la vita, un modello simboleggiato dalla medesima stanza condivisa dai due precedenti proprietari, questo lascia il padre al figlio come eredità sul piano dei sentimenti. Brick, nel testo di Tennessee Williams, assume di fatto il modello Straw-Ochello non però come genitore – nel testo originale non c'è la sua disponibilità a procreare –, ma nella fedeltà a Skipper: come Ochello si era lasciato morire dopo la dipartita del suo compagno, così Brick rinuncia a vivere e diventa alcolizzato dopo la morte dell'amico così rimanendogli fedele, credendo nella sua amicizia verso di lui, nel suo affetto verso di lui che in vita non si è potuto realizzare pienamente e che nella morte può essere o diventare indissolubile, eterno, ma appunto del tutto spirituale. Al proposito, come accennato, l'omosessualità di Brick non è mai dichiarata in Williams, anzi è negata con forza dal figlio, ciò per altro anche nel film, ma nella sua ostinata fedeltà alla memoria di Skipper dopo la morte di questo – fedeltà spazzata via nel film – si presenta, seppure silenziosamente e a livello implicito, per quello che è: un innamoramento che resiste sul piano spirituale, che si può realizzare nel suo lato più bello, non materiale, un'omosessualità del tutto ideale, che non potendosi concretizzare nella realtà sociale avversa si instaura a livello spirituale, dove per altro resta nell'ambito più nobile. Adesso possiamo capire come Tennessee Williams si arrendesse con molta sofferenza alla presenza di Big Daddy nel

Terzo Atto in Kazan e sparsa ovunque nel film, questo in quanto solo l'assenza di questo personaggio, forse vero protagonista del dramma – ricordiamo ancora che Big Daddy nell'originale è personaggio anche spazialmente centrale, sta appunto solo nel Secondo Atto dei tre – dà spazio alla molto complessa e anticonformistica visione del mondo di cui testé, una visione del mondo non machista, radicalmente contraria alla personalità del maschio e della femmina eterosessuali. Possiamo capire anche come e quanto il film non abbia conservato neppure in parte il messaggio che Tennessee Williams ha voluto dare all'umanità.

Una breve digressione sul tema: ci si chiederà come mai, a quanto pare, Tennessee Williams non abbia mai spiegato a Kazan, né a Brooks, né ad altri il motivo fondamentale della presenza di Big Daddy solo nel Secondo Atto, non in tutta la vicenda, presenza e assenza cui teneva moltissimo e cui rinunciò a malincuore nella rappresentazione teatrale e ancora di più nel film. La risposta è semplice, si fa per dire: un autore intelligente come lo è Williams non esplicita il significato delle sue opere sia in quanto vorrebbe che il suo messaggio fosse capito dagli altri grazie ad un loro vero interesse per esse, il quale interesse sarebbe un po' come se l'autore fosse amato dal pubblico, sia e soprattutto e in primo luogo perché sa quanto di inconscio esista nei messaggi insiti nella creatività artistica e ne lascia appunto agli altri la scoperta oltre che a se stesso *in primis*. Solo l'autore che si fermi al significato assegnato consapevolmente da se stesso alle proprie opere lo rivela in genere e con ciò spesso non centra il bersaglio, permanendo egli alla superficie della sua opera e chiudendo la verità dell'opera a qualsiasi approfondimento da parte propria e degli altri, restringendo il significato della sua opera a quanto egli crede di avere detto in essa, a quanto crede di aver voluto dire, ciò con cui elimina tutta la parte

inconscia di sé che evidentemente non conosce e non vuole conoscere avendone paura, evitando quindi tutto ciò che non accetta né accetterebbe della propria visione del mondo per come l'ha in ogni caso, volente o nolente, espressa nelle sue opere.

Fa dunque da contrappeso al modello della relazione di tipo non machista fra i due omosessuali, ma comunque maschile nelle abilità e nella potenza delle imprese come è dimostrato dall'aver fatto essi sorgere la piantagione da una palude, il fatto molto rilevante esposto in questa analisi: nel mondo dell'eterosessualità regna la contrapposizione tra maschio e femmina, l'incomprensione, la lotta, la sopraffazione a tutti i livelli, in primo luogo dei maschi sulle femmine, lo sfruttamento reciproco per il possibile, emerge anche la non buona educazione impartita ai figli, la poca presenza di sentimenti di affetto che sono teneri per eccellenza. Gooper stesso non sa educare i figli, di cui si disinteressa come molto evidentemente esplicitato nell'episodio filmico della bambina che mette mani e mezze braccia nel grande contenitore del gelato per mangiarlo in modalità piuttosto spiacevole e poi ne getta una manata sulle gambe di Maggie, ciò che Gooper neanche capisce travisando l'evento e continuando a leggere il giornale tranquillamente, ossia disinteressandosi dell'educazione dei figli – nel dramma l'abito di pizzo di Maggie viene sporcato da un figlio di Mae che se ne è servito come tovagliolo per pulirsi le mani.

Ha espressione dunque nella commedia la non buona disposizione dei maschi verso le donne che hanno sposato soprattutto, se non solo, per avere una discendenza, alle quali non vogliono concedere alcun potere e che riempiono eventualmente di oggetti, gioielli e simili pur di tenerle fuori dal loro potere assoluto. Big Daddy è molto impietoso verso la moglie al cui affetto – eventuale – neanche crede e cui dice di essersi accorto di come essa durante la sua malattia e la sua degenza ospe-

daliera abbia preso sempre più il sopravvento, quasi fosse lei la padrona della piantagione. In Brooks Big Daddy maltratta sì la moglie, ma alla fine capisce di avere sbagliato e improvvisamente si riconcilia, come si riconcilia con Brick, con tutti, ciò in un superamento rapido e *last minute* che non c'è affatto in Williams. Anche Brick non tratta bene Maggie di cui capisce le mire sui beni del padre, salvo poi, nel film, improvvisamente ad ammirarla proprio per la bugia sulla sua gravidanza e ad accoglierla nella camera nuziale come se la bugia o un'ennesima bugia avesse risolto tutti i problemi e valesse la pena di renderla vera, ossia di produrre la desiderata gravidanza che nulla impediva. Nel film Brick risulta molto o magari troppo legato a Skipper, tuttavia ama nel contempo appassionatamente Maggie senza dirglielo, come si evince dall'immagine di Brick che accarezza con passione, non visto dalla moglie che ha appena maltrattato, una sua vestaglia, ciò che di per sé rende inesistente la sua eventuale latente omosessualità. Ma parallelamente sempre, sempre nel film, quando confessa di non avere risposto alle telefonate di Skipper, è presente altrettanta passione, così che si hanno un colpo al cerchio e uno alla botte, una incongruenza e anche l'altra. In ogni caso nel timore di Brick di essere ritenuto un omosessuale viene espresso da Tennessee Williams il dramma esistenziale di essere o essere ritenuto un omosessuale in una società che rifiuta gli omosessuali per motivi di bon ton, di ipocrisia, in una società che vuole rimuovere il problema, rifiuto sociale che può portare a tragedie come viene evidenziato nel suicidio dell'amico di Brick e come anche nel suicidio del marito omosessuale di Blanche nel dramma *Un tram che si chiama Desiderio* (op. cit.), rifiuto sociale che estesamente può portare in tutti gli omosessuali secondo Williams la rovina della loro vita, anche se non sempre la morte concreta spesso una morte metaforica sul piano

esistenziale. Nell'opera di Tennessee Williams non ci sono conciliazioni di nessun genere e conseguentemente non vi sono incoerenze: Brick non accarezza appassionatamente e di nascosto la vestaglia di Maggie e alla fine Maggie toglie al marito tutte le bottiglie di whiskey per ridargliele solo dopo aver eventualmente realizzato la gravidanza che comunque il marito non è disposto a realizzare. Con la faccenda della sottrazione e della restituzione delle bottiglie a cose fatte essa dimostra di non essere interessata alla sua salute, di non amarlo propriamente, di non avere una buona disposizione verso di lui, ma di mirare solo alla realizzazione dei propri interessi materiali di denaro e di potere compresi per forza maggiore quelli di Brick in quanto suo marito e garante della ricchezza. Al proposito e come più sopra accennato, le donne che si accoppiano a questi uomini che hanno il modello di vita eterosessuale, che nel messaggio di Tennessee Williams è quello dei maschi prevaricatori, sviluppano esse stesse una tendenza non alla collaborazione, bensì alla prevaricazione e sopraffazione all'insegna tuttavia non della potenza, che non possiedono, ma dell'inganno sul piano proprio dei sentimenti che adoperano come mezzi per raggiungere i loro fini di potere – vedi Maggie che parla d'amore e di innamoramento, ma che lascia Brick alla bottiglia dopo che avrà avuto quanto ritenuto utile a poter condividere la ricchezza del casato, vedi Big Mama che parla anch'essa d'amore, ma che in assenza del marito ricoverato all'ospedale si comporta come fosse essa la padrona prendendo sempre più il sopravvento nella casa e nella tenuta e che quando sa che il marito dovrà presto morire, si appropria del suo linguaggio maschile, anche scurrile, vietato alle donne, come segno di passaggio dei poteri, vedi Mae che sforna figli in continuazione così facendo soprattutto per ottenere la ricchezza di Big Daddy.

La posizione delle donne dunque le vede assoggettate all'uomo e in cerca di potere. Il film inizia con Big Daddy che intima alla moglie di tacere, più propriamente di chiudere il becco. Nell'intero film Big Daddy zittisce la moglie cacciandola via molto malamente oltre che a confessare a Brick come non gli sia mai neppure piaciuta la moglie che ha sposato solo per avere una discendenza biologica. Anzi, quando non sa ancora di essere malato terminale di cancro, dice di volersela spassare con altre donne, con una bella donna da ricoprire di diamanti. Big Daddy fa tacere sempre le donne, anche la moglie di Gooper e Maggie, non lascia spazio alle donne che devono stare sottomesse. Qualche volta anche Gooper fa tacere la moglie che parla liberamente o sembra parlare liberamente, ma solo fino a che lui glielo permette, essendo comunque lui a dire l'ultima parola a voce alta, pur se in genere molto paziente con la moglie e i bambini, ordine che viene recepito dalla moglie che smette di parlare. Brick non fa tacere malamente la moglie, ma non le dà retta nel dramma, salvo nel film, come già accennato, ad ammirarla nel finale proprio per la menzogna relativa alla falsa gravidanza, mentre fino a quel momento aveva dichiarato di essere contrario alle menzogne, ciò in piena confusione e accozzaglia di intenti filmici. Accanto a tale sudditanza delle donne ai loro mariti, sta la volontà e capacità delle donne di resistere alle intemperie psicologiche causate dal potere maschile, come mostra molto abilmente Williams nella sua commedia. Si tratta di donne che fanno ciò che possono per sopravvivere e per attingere il potere o un potere anch'esse. Nel dramma la gatta sul tetto che scotta fa tutto quello che può per restare su tale scomodo tetto di lamiera rovente e non essere eliminata da una casa tanto ricca – Maggie viene da famiglia povera –, appunto per poter partecipare del potere e della ricchezza del marito, nel film riesce a scendere metaforicamente dal tetto e a ca-

dere non fuori, ma dentro la casa e avere il rapporto sessuale con l'uomo che le darà un figlio, la possibilità di restare a pieno diritto e di godere di una estesa ricchezza. Dunque le donne nel dramma e nel film possono solo sperare di poter restare con i loro mariti ricchi per essere anch'esse ricche, e la strategia più vincente è quella dell'assoggettamento, del sesso collegato non solo al piacere, ma anche ai sentimenti e alla procreazione, ad oltranza in Mae, moglie di Gooper, che ha cinque figli ed è prossima ad avere il sesto, più moderatamente, come si intuisce, in Maggie, moglie di Brick, che ne vorrebbe almeno uno. Quanto a Big Mama, essa ha creduto quale moglie di Big Daddy di avere un potere anch'essa, ma non è così, come chiarisce molto brutalmente e impietosamente Big Daddy nel dramma e anche nel film umiliandola e buttandole addosso l'inutilità dei suoi sforzi finalizzati a prendere il sopravvento durante la sua degenza ospedaliera. Di fatto l'altra grande arma delle donne per poter sopravvivere nel mondo maschile e maschilista presentato nell'opera originale di Tennessee Williams è come anticipato l'affetto. Big Mama dice di non credere alle pesanti dichiarazioni del marito contro di lei e di volergli bene, di averlo amato tanto e di amarlo ancora, anzi è anche certa che il marito le voglia bene, mentre viene contraddetta molto malamente dal marito stesso che le dice di sapere lui stesso come stanno le cose nei propri sentimenti e non lei. Big Daddy non crede al suo affetto e ben poco gli importa del suo affetto – sogna una bella e giovane donna per poter ancora vivere con soddisfazione, una donna cui regalare tutto ciò che essa voglia e il cui affetto non gli interessa minimamente, volendo egli attraverso la relazione solo piacere e potere. Nel dramma sia Big Daddy che Brick, alle dichiarazioni di affetto e di amore da parte delle mogli, rispondono nello stesso modo come evidenziato più sopra: *Wouldn't it be funny if that was true?* 'Non sarebbe buffo se fosse vero?', per

indicare come non credano all'affetto e all'amore delle donne. In altri termini: donne che adoperano comunque tutte il poco o il tanto che hanno nelle loro mani per attingere il potere maschile senza il quale, nel dramma e nel film, non avrebbero niente, sempre per quanto appare nelle due opere in proposito. Big Daddy crede di più nell'affetto reciproco tra maschi, anche solo tra amici, come dichiara a Brick, ma anche tra omosessuali come tra Jack Straw e Peter Ochello, i personaggi chiave di tutta la commedia e nei cui nomi è racchiusa l'intera visione del mondo che poi la commedia sviluppa ed esplicita per il possibile, senz'altro comunque a livello di complesse e stupefacentemente coerenti simbologie come sono state identificate e chiarite in questa analisi. Sul concetto di visione del mondo, che appare di ovvia natura, ci sarebbe moltissimo da dire. Nel caso specifico di Tennessee Williams, che era un artista e un visionario nei suoi ideali relativi a una società tollerante cui tutti potessero concorrere democraticamente e umanamente con i loro talenti, valgono le stupende affermazioni messe in bocca dall'autore a Blanche in *Un tram che si chiama Desiderio* (Williams in Bertinetti 1963: 93) a proposito delle proprie menzogne che essa ammette di dire: «(...) Non mi piace il realismo [...] La magia! Sì, la magia. È questo che cerco di dare alla gente. Dico quello che dovrebbe essere la verità. E se questo è un peccato mortale, allora che sia cacciata all'inferno (...)», un concetto con cui Tennessee Williams, attraverso una donna, non poteva esprimere meglio la speciale verità del suo mondo di straordinario artista, in cui l'arte era una ruota portante per la conoscenza profonda della personalità dell'uomo, dei suoi ideali più fini o illusioni foscoliane che spingono l'uomo a grandi imprese per l'umanità. Ricordiamo anche che nella citata introduzione alla commedia Williams dice che avrebbe voluto un'ambientazione meno realistica per la vicenda di quanto abbia dovuto realizzare.

Passando adesso molto brevemente al significato di qualche altro nome importante, il diminutivo Meg o Maggie indica anche una donna quasi maschiaccio, rozza malgrado le apparenze, ciò che conferma come la gentilezza sia un po' una commedia femminile, nel suo caso, per ottenere il potere che detengono i maschi e la ricchezza creata dagli stessi. Al proposito, nel Primo Atto, quasi all'inizio, in una didascalia viene detto della voce molto femminile di Maggie che essa talora si abbassava fino a essere quasi maschile, simile a quella di un ragazzo, questo per evidenziare come nella donna vi sia anche della grinta maschile che essa tiene debitamente e furbescamente nascosta per non porsi come avversario o competitore con l'uomo, ciò che la vedrebbe molto facilmente perdente visto il divario tra le forze e la collocazione sociale. Di ciò nulla resta nel film e inevitabilmente nel doppiaggio. Donna omosessuale? Assolutamente no, donna che non è solo dolcezza, ma che sa combattere con le armi che ha, tra cui l'offerta di sesso, dolcezza e affetto, stando addirittura su un tetto che scotta fino a quando fosse necessario e ne fosse capace. Una parola anche sul nome della moglie di Gooper: Mae significa madre, nutrice, in sintonia con la sua fertilità. Brick indica tra l'altro un contenitore di cartone per bevande, ciò che si riferisce al fatto che sia diventato un alcolizzato che si riempie di whiskey, come fosse un recipiente per l'alcol. Un ulteriore chiarimento pertinente sulla molto particolare scelta del nome Brick. Tale nome ha una forte assonanza con *prick*, che certo non è sfuggita a Williams, termine che tra gli altri significati ha quello che si usa come insulto per un uomo poco intelligente e poco coraggioso, e di fatto Brick non ha il coraggio di mostrarsi per quello che, nel dramma come latenza, verosimilmente è, preferisce comunque stare in superficie nei suoi sentimenti e parlare solo di amicizia senza eros per Skipper, non riesce a confessare il suo possibile innamoramento per Skipper – riba-

disce sempre come fosse l'amico ad essere eventualmente innamorato di lui, quantunque non corrisposto da lui nei fatti concreti e materiali, mentre l'amico ha avuto alla fine il coraggio di dichiararsi innamorato di Brick. Nel nome scelto da Tennessee Williams per lui sta il giudizio su chi non ha il coraggio della propria verità: Brick afferma sempre che non gli piace la menzogna, l'ipocrisia, ma è il primo a non avere il coraggio di affrontare la verità, come il suo grande padre gli rinfaccia. Una nota biografica fuori analisi: Tennessee Williams non ostentò mai la sua omosessualità, ma neppure la nascose mai, ciò in cui sta il suo giudizio negativo su chi la nascondeva per mancanza di coraggio, appunto nel suo dramma: Brick uguale o simile a *prick*.

Ad hoc è interessantissimo per le sue implicazioni a livello semantico profondo è il significato del nome Skipper, che sta in contrasto con quanto si dica di lui sia nel dramma che nel film: Skipper è definito da Maggie addirittura un vigliacco che non sa affrontare con Brick il suo problema di omosessuale ed è considerato da lei un incapace senza il sostegno di Brick anche come giocatore di Football. Vediamo quindi la semantica del nome nel contesto del dramma.

Skipper, tra l'altro, indica uno che salta – come di fatto l'uomo si lancia o salta dalla finestra suicidandosi.

Parallelamente indica il capitano di una nave di piccolo cabotaggio, niente di eccezionale dunque, comunque sempre capitano di navigazione nei mari, comandante della nave, anche pilota della nave, capitano di squadra, capitano anche in altri ambiti. Skipper, l'omosessuale puro, non bisessuale, alla fine, contrariamente a quanto afferma Maggie e come abbiamo visto, non ha paura di dichiarare il suo innamoramento per Brick, sa quindi condurre la nave propria e condurrebbe anche quella di Brick, ma si uccide quando ritiene di non essere ricambiato dall'uomo cui si è aperto con coraggio al di là di qualsiasi pregiudizio di

convenzione borghese, uomo da cui credeva o sentiva di essere ricambiato sul medesimo piano. È comunque lui, andando oltre la superficie degli eventi, che nella commedia regge le fila della personalità di Brick fino a farne, dopo la sua morte, un alcolizzato e un solitario, un perdente. Alla fine del dramma Brick continua a dormire sul divano, separatamente dalla moglie, continua un matrimonio che pare diventare sempre più di copertura: copertura che, a livello conscio o inconscio, comunque si confonde con la fedeltà ad oltranza verso Skipper nella morte che rende eterni tale fedeltà e tale amore, che non è riuscito a realizzare in vita per timore delle dicerie, alla fine per sciocchezze come denota l'assonanza del suo nome nel giudizio di Williams. La viltà non è di Skipper, ma è di Brick, che preferisce di fatto una vita nella menzogna, appunto nella copertura, preferenza che scatena la tragedia relativa al suicidio di Skipper e all'alcolismo di Brick stesso. In altri termini: nel testo della commedia, Brick non crede alle dichiarazioni d'amore della moglie, né si riconcilia con essa, continua appunto a dormire sul divano, senza avere rapporti sessuali con Maggie, ciò, come in questa analisi, per implicita memoria di Skipper cui resta in ogni caso fedele in una amicizia di marca erotica vivibile solo sul piano spirituale. Nel film, ricordiamo, Brick smette da un momento all'altro di bere e anche di essere alcolizzato, abbandona la sua eventuale bisessualità latente o nascosta per divenire completamente eterosessuale, dichiara, come anticipato, che in quella casa non ci saranno mai più menzogne – Brooks neppure si accorge che Brick nel suo film è tutto ciò in base alla menzogna di Maggie che lui trasformerà in verità con un rapporto sessuale a lieto fine che, ribadiamo ancora, non c'è in Williams, menzogna grazie alla quale Brick addirittura ammira Maggie, colei che mente, contrariamente a quanto ha sempre dichiarato riguardo ai bugiardi e alle bugie, salvo a riconoscere sia nella commedia che nel

film che ha mentito sulla causa della morte di Skipper, ascrivibile a sé e non a Maggie. Le bugie nel film diventano qualcosa di positivo addirittura. Una parola finale qui sui nomi meno importanti. Gooper, collegato a *goof-gooph* che significa sempliciotto. Ida, nome di Big Mama, il quale nella derivazione germanica indica una donna guerriera – vedi la sua somiglianza fisica a un bulldog utilizzato nella lotta contro i tori. Harvey, Big Daddy, deriva dal germanico e significa *degno di combattere*, ma anche, nella pronuncia, non nell'etimologia, collegabile per assonanza a *harvest*, raccolto, e di fatto Big Daddy è un agricoltore, un *red-neck*, un collo rosso come viene definito nel dramma per come venivano soprannominati i contadini, gli zotici. Questi i significati dei nomi dei personaggi principali che vengono citati nel dramma e, parzialmente, nel film.

Ancora a proposito del potere femminile, molto rilevante è il titolo del dramma uguale a quello del film. Come anticipato, una gatta che sta su un tetto che scotta, vi sta con sofferenza, ma vuole starci per non perdere il potere acquisito, nel caso della donna raggiunto attraverso il matrimonio con uomini facoltosi. Comunque *cat* senza specificazioni di genere come *female* e *male* va bene sia per una gatta che per un gatto, mistura di genere in sintonia con il carattere mascolino che, nel dramma, emerge talora nella voce di Maggie e nella sua pratica del tiro con l'arco, nonché nel suo piacere per la caccia al daino come fosse un uomo – vedi anche il significato del nome di Big Mama, Ida e il suo aspetto. Nella commedia non solo Maggie è la gatta, ma anche indirettamente Ida o Big Mama e addirittura Mae, moglie di Gooper, assoggettate ai loro uomini per poter avere una sicurezza, un potere, costrette dalla dura legge della sottomissione ai maschi e dell'impotenza per raggiungere quella ricchezza che gli uomini raggiungono attivamente con le loro forze, come sottolinea Big Daddy: con le loro sole forze, senza il

contributo delle donne, che risultano solo buone a procreare e a fingere sentimenti d'amore per loro, donne quindi come gatte sul tetto che scotta seppure in diverso aspetto. Ma il particolare molto interessante è un altro nel titolo inglese. Nel titolo manca un articolo davanti a *Cat*. In inglese sarebbe stato normalmente consono l'articolo indeterminativo *a*, da rendersi in italiano anche con *Una gatta sul tetto (di lamiera) che scotta* – lasciamo stare qui un discorso più ampio sull'uso degli articoli in italiano. In ogni caso il sintagma inglese senza articolo mette l'enunciato un po' come sul piano di una segnalazione, anche di un allarme per qualcosa di pericoloso che si sia verificato, tipo: *gatta o gatto sul tetto*. Un allarme per un gatto o una gatta su un tetto caldissimo? Non pare possibile se non sul piano del risibile che tuttavia renderebbe ridicolo l'intero dramma di Tennessee Williams trattandosi del titolo. A dare tuttavia senso alla presenza dell'avvertimento o dell'allarme come nel tipo di enunciato sta l'altro significato di *cat*, quello di (*big*) *cat* o felino – i felidi e i felini in inglese si denominano anche colloquialmente e in generale *cats* –, per cui il significato del titolo che affiora per così dire da sotto quello ufficiale sarebbe parafrasando: Allarme, felino sul tetto! Dal semplice gatto al felino, alla leonessa visto che il termine si riferisce principalmente a Maggie, leonessa che è da intendersi in attesa del momento opportuno per scendere e agire. Così la donna, più direttamente Maggie, è rappresentata nella commedia di Tennessee Williams. Si veda al proposito, come più sopra, il nome della donna desiderata da Acheloo, Deianira e il suo significato di colei che per gelosia, per quanto involontariamente nel mito – o forse più verosimilmente come errore freudiano –, distrugge il marito o è nemica del marito, un marito come Ercole per altro, il più forte dei mariti.

Con ciò Williams ha voluto sottolineare come le donne siano come gatte – o felini o leonesse – su un tetto di lamiera bollente,

ossia abbiano una vita difficile se vogliano ottenere qualcosa, ma anche come siano un pericolo per i loro mariti, giungendo anche a distruggerli sul piano psicologico e infine materiale. Non solo Maggie, ma anche Mae è considerata una gatta: delle due donne si dice che siano nervose come *cats*, come gatte – o felini nella duplice interpretazione. Quanto a Big Mama, come più sopra, è paragonata a un vecchio bulldog, un cane da combattimento con il toro, metafora per la sua capacità di resistere comunque nei confronti di un marito guerriero e avverso come Big Daddy. In aggiunta: Brick rinfaccia alla moglie di essere invidiosa del successo suo e di Skipper, degli applausi negli stadi, applausi che essa avrebbe voluto per sé, senza comunque riuscire ad averli con le sue forze e malgrado i suoi tentativi di imitare i maschi – vedi tiro con l'arco, caccia al daino tra l'altro. Si tratta di donne per così dire in agguato sul potere raggiunto dai loro mariti, come è sintetizzato anche nel titolo *double face*. Il tutto da parte della donna sempre sfruttando con furbizia e perseveranza la maggiore potenza dell'uomo. Ribadendo, dal testo di Tennessee Williams si infersisce come gli affetti siano il terreno preferenziale delle donne perché possano sopravvivere nel mondo maschile che tuttavia spesso non crede molto in essi, credendo maggiormente nel valore dell'amicizia tra maschi, come vorrebbe Brick e conferma Big Daddy. Amicizia che se molto intensa evidenzia la sua base erotica in quanto di per sé una forma di amore che può non così difficilmente sconfinare nell'eros, come in ogni caso risulta dal testo di Williams, mentre per le donne, ancora nel dramma, non si sviluppa amicizia a possibile tinta erotica come tra i maschi. Certo riportare sullo schermo un testo concettualmente tanto ricco di temi complessi e profondi come quello di Tennessee Williams non è opera facile, ma si deve comunque oggettivamente constatare che la creatività di Richard Brooks non è stata in grado di



effettuare il passaggio neanche nei modi possibili e parziali.

In Richard Brooks la gatta Maggie non è una falsa gatta che nasconde in sé una leonessa, né una tiratrice con l'arco, ma una gattina che si dimostra una donna agli ordini del marito alla cui chiamata finale al talamo nuziale risponde *Yessir*, Sissignore, avendo ottenuto ciò che desiderava, il rapporto sessuale grazie al quale poter avere un figlio e condividere la ricchezza del casato. Quanto alle altre due donne, sono innocue donne di famiglia, niente di pericoloso come i felini – o Deianira. Nel contesto del film il titolo è una metafora solo per una posizione scomoda della donna che vorrebbe avere un potere attraverso il consueto rapporto sessuale, procreativo, ossia viene perso ogni aggancio all'avvertimento o all'allarme che emerge solo nel titolo che Tennessee Williams ha scelto per il suo dramma e che si mostra coerentemente radicato nel contesto dei messaggi contenuti nell'opera.

Ancora una nota finale sulle donne: nel dramma *Big Daddy* rivela al figlio che in Marocco la prostituzione inizia nelle bambine già a quattro o cinque anni e ricorda come, a Marrakesh, una donna con in braccio una bambina di poco più di quattro anni, nuda, potenzialmente sua madre, indirizzò la piccola verso di lui e come questa tentò di sbottonargli i pantaloni, ciò come fosse una prassi nota a lei. La donna citata, nel contesto del dramma, dei concetti espressi nel dramma, non è un esempio di informazione sulla degenerazione morale che si può verificare a Marrakesh, bensì è finalizzata ad azzerare il concetto di donna e addirittura di madre, ossia è una bordata tremenda contro le donne, le potenziali madri stesse, cui Tennessee Williams non risparmia molto in questa opera, ciò sempre tenendo conto di quanto sta nel suo testo. Questa disposizione verso le donne manca nel film, nel quale i concetti sono diversi, *Big Mama* ama sinceramente e profondamente il marito, Maggie ama profondamente il marito, Mae anche,

tutti si amano, anche gli uomini amano tosto o tardi le loro mogli. Una nota sulla servitù di colore operante nel dramma. Essa viene presentata positivamente, questo nell'assenza e anzi nella condanna di ogni razzismo. Nel film la servitù viene spesso mostrata mentre svolge lietamente il suo lavoro in un rapporto pacifico con i padroni, non in qualche contrasto con essi e mentre viene sempre trattata bene, con dignità. Per fare un solo esempio preso dal testo di Williams: quando ad un certo punto nella didascalia si afferma di sentire parlare un nero, si dice come la sua voce sia *a warm Negro voice*, una calda voce negra o una calda voce di negro, ciò che basta di per sé a qualificarne la natura gentile, elegante, sensuale. Vi è in Williams sempre una integrazione proficua per tutti gli umani di diverso colore, per coloro che sono considerati dai bianchi come dei diversi, in una visione anti-razzista e di buona coesistenza di varie etnie nel profondo Sud degli Stati Uniti, di accettazione delle diversità.

Segue in una brevissima sintesi conclusiva una ricapitolazione dei temi principali di cui si è occupata questa analisi.

Nel dramma sta esplicitamente al centro l'omosessualità con tutti i corollari principali che sono stati enucleati quali l'adozione dei figli da parte di maschi omosessuali senza l'aiuto delle donne nella formazione dei piccoli, la migliore relazione affettiva tra i maschi rispetto a quella con le donne, i danni che derivano dalla mancanza di verità nei sentimenti, nella vita stessa tra cui la sofferenza degli omosessuali quando si vedono costretti a nascondere la loro natura. Più profondamente e implicitamente sta il rapporto tra maschio e femmina all'insegna della prevaricazione del più forte sul più debole e sull'inganno del più debole verso il più forte, inganno sui sentimenti attuato in varia misura secondo la necessità dalle donne per attingere il potere e il denaro conquistato dai maschi, donne totalmente assoggettate all'uomo che comunque resistono agli at-

tacchi maschili e che per resistere imitano con le loro forze diverse la personalità maschile, così che il rapporto tra maschi e femmine diventa prevaricatore anche in esse, donne che mimetizzano con la dolcezza della gatta la loro appartenenza aggressiva ai felini. Inoltre l'educazione dei figli risulta migliore negli omosessuali maschi che nelle coppie eterosessuali. È stato sottolineato anche come nel rapporto del maschio etero con la donna etero Williams metta in evidenza ciò che è negativo – mentre esprime in modo molto discreto, quanto di positivo vi sia nella relazione reciproca dei compagni omosessuali che, appunto nel dramma, sono maschi potenti e capaci, ma non di tipo macho, prevaricatore – è al maschio eterosessuale che viene ascritta la presenza di violenza e prevaricazione, imitata poi dalle donne nelle modalità ad esse consentite – il felino sul tetto resiste su una lamiera bollente attendendo il momento più opportuno per scendere, non aggredisce apertamente. È stato evidenziato come domini nel pezzo di Tennessee Williams la mendacità dei protagonisti, inoltre un marcato scetticismo esistenziale per le cose come sono gestite dagli umani in generale, il tutto nella più profonda coerenza ideologica in tutto il pezzo.

Nel film manca il tema dell'omosessualità se non per la presenza del suicidio di un omosessuale e per qualche allusione, tutti i dissapori e i problemi inerenti a interessi materiali e alla verità degli affetti alla fine svaniscono in una riconciliazione generale così che tutti si vogliono bene, i sentimenti nelle coppie di coniugi trionfano, la mendacità sparisce in un battibaleno nel finale, i rapporti si ricompongono nel positivo da un momento all'altro, domina il più intenso ottimismo nelle sorti umane, emergono l'approvazione del rapporto dei compagni eterosessuali, una fiducia nella formazione della famiglia eterosessuale che diventa improvvisamente serena e positiva senza più nessun problema cancellato con un colpo di

spugna, il tutto in una estesa superficialità e incoerenza dei temi rappresentati, in una certa confusione delle coordinate conseguenti ad un rifacimento non riuscito della vicenda creata da Tennessee Williams.

Da ultimo segue una valutazione semantica della musica che accompagna extradiegeticamente il film nei titoli di testa – il film non ha propriamente una colonna sonora, ma questa consta per così dire di un insieme di pezzi musicali composti da diversi musicisti. Vi sono molteplici opinioni sul tipo di musica nel film. A quanto appare in linea di massima, esse sembra tendano a sovrapporre la generalità dell'effetto psicologico delle colonne sonore nei film con quanto è intrinseco al singolo film, ossia confondendo, per citare un concetto aristotelico, il genere con la specie, il generale con il particolare, spingendosi per altro fino anche ad affermare che i brani musicali in questo film esplicitino quanto sta di implicito nel tema dell'omosessualità, senza tuttavia che venga dimostrato o almeno chiarito come ciò possa avvenire. Dunque, come anticipato, si tratta di una musica a ritmo lento, molto discreta, con gli strumenti a volume molto soft, una musica adatta a ispirare una dolce malinconia buona a ricomporre i turbamenti emotivi, che non esprime quindi passioni sentimentali per le quali sarebbero state necessarie le tradizionali armonie fatte di accordi continuati nelle cosiddette arie, una musica dunque adatta per questo suo distacco dai sentimenti a pacificare l'animo umano togliendogli la tempesta emotiva, ogni tensione, producendo pause nel coinvolgimento emotivo che non può pertanto instaurarsi, come spesso, anche se non sempre, avviene nel jazz, specialmente cosiddetto freddo o quasi freddo. Una musica che corrisponde alla luce soffusa del crepuscolo che nel dramma inonda gentilmente la scena in cui si svolge la vicenda rendendo incerta la percezione della realtà che così si avvicina al sogno, luce e musica che parlano di distacco, di pausa dalle

emozioni più forti, luce e musica che fanno da contrappeso alle forti emozioni e alla forte tensione da queste provocata nella vicenda narrata – Brick a detta della moglie è irresistibile nell'amore proprio perché è totalmente distaccato da ogni coinvolgimento dei sentimenti, portatori per eccellenza delle emozioni. Molto interessante che sia proprio Maggie, una donna, a preferire il non coinvolgimento dei sentimenti nell'amore, caratteristica questa che in genere è dei maschi, ma si è evidenziato come Maggie nel dramma sia una donna speciale, simile ai maschi per qualche aspetto. Una musica dunque che allontana l'emozione del vivere, che dà una tregua alle tensioni. Per chiarire meglio quanto testé affermato un cenno relativamente al potere evocativo della musica in generale: bastano un paio di accordi di Puccini per scatenare le più intense emozioni esistenziali, l'affiorare e il fluire delle lacrime pur senza che ancora si sappia di che cosa si tratti.

Concludendo, come sempre nelle analisi delle opere della creatività artistica, non pochi dettagli sarebbero ancora da trattare sia sul dramma che sul film, tuttavia sono stati enucleati almeno i temi portanti e principali di entrambe le opere. La commedia seria di Tennessee Williams è complessa e profonda, oltre che bella come opera d'arte da godere in sé, senza contraddizioni sul piano logico, sul piano che funge da scheletro su cui si innesta lo sviluppo della vicenda, ciò grazie all'estrema abilità di Williams nel maneggiare e coordinare le simbologie più ardite, mentre il film non ha profondità, ha soprattutto, anche se non proprio in tutti i risvolti di cui si sono trattati i principali in questa analisi, incoerenze non da poco, ma appunto: Tennessee Williams è un eccellente drammaturgo, capace di portare sulla scena, molto anticonformisticamente, temi e problemi importanti individualmente e socialmente, temi che si possono condividere o meno, ma che restano un contributo di tutto rilievo alla letteratura, alla cultura, alla conoscenza dell'uomo. Richard Bro-

oks è un regista senz'altro bravo, che ha fatto un bel film hollywoodiano che non ha molto a che vedere con l'opera di riferimento, film che piace per la superficie brillante, per i bei colori, le belle riprese e che non impegna la mente di chi lo guarda, un film scaccia pensieri, questo con singole belle scene di effetto che il regista ha gestito molto abilmente utilizzando la presenza di attori famosi, in particolare i frequenti primi o mezzi primi piani di Elizabeth Taylor dai bellissimi occhi, nonché di Paul Newman dai chiarissimi occhi, servendosi delle bellissime interpretazioni di un cast di eccellenti caratteristi.

RITA MASCIALINO



**Centro Lunigianese  
di Studi Danteschi**

**Sede Sociale**

c/o Museo

*'Casa di Dante in Lunigiana'*  
via P. Signorini 2 Mulazzo (Ms)

**Indirizzo Postale**

via Santa Croce 30  
c/o Monastero di  
S. Croce del Corvo  
19031 – AMEGLIA (SP)

**Presidenza**

328-387.56.52

[lunigianadantesca@libero.it](mailto:lunigianadantesca@libero.it)

**Info**

[www.lunigianadantesca.it](http://www.lunigianadantesca.it)

**Contribuzioni**

**Iban Bancoposta**  
**IT92 N 07601 13600**  
**001010183604**

**Conto Corrente Postale**

**1010183604**

**Partita IVA**

**00688820455**