

DILETTA PAVESI

***“It’s not a question of talent but... time of life”.***  
***Il mito della star decaduta in La primavera romana della signora Stone, dal romanzo di Tennessee Williams al film di José Quintero***

**Introduzione**

Scritto nel 1949, durante un soggiorno in Italia, e consegnato alle stampe negli Stati Uniti l’anno seguente, *La primavera romana della signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1950) costituisce il primo tentativo di Tennessee Williams di scrittura romanzesca<sup>1</sup>. Pur non rientrando nel novero dei suoi grandi successi teatrali, la cui fama è stata spesso amplificata dal provvidenziale intervento di Hollywood, anche questo breve romanzo di Williams conoscerà un adattamento sul grande schermo a circa un decennio di distanza dalla pubblicazione. Nel 1961, lo stimato regista di Broadway José Quintero farà il suo debutto dietro la macchina da presa con una trasposizione del testo.

A interpretare questo malinconico melodramma troviamo due attori del tutto consonanti con l’immaginario del drammaturgo di Columbus. Nei panni di Karen Stone, protagonista nonché personaggio titolare, Vivien Leigh riporta immediatamente la memoria alla sua virtuosistica performance come Blanche DuBois nella versione cinematografica di *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*) diretta da Elia Kazan nel 1951. Di nuovo alle prese con il ritratto di una donna di mezza età prossima alla dissoluzione psichica, la star britannica aggiunge col film di Quintero un altro volto alla galleria di eroine tormentate che notoriamente affollano la produzione williamsiana. Dopo aver incarnato la più terrificante distruzione del mito della *Southern Belle* che lo

---

<sup>1</sup> L’unico altro romanzo di Tennessee Williams sarà *Una donna chiamata Moise* (*Moise and the World of Reason*, 1975). Assai più corposa, invece, la produzione di racconti brevi che, dal 1928 fino al 1981, arriva a contare circa sei raccolte, più diverse *short stories* non antologizzate. Come ha più volte sottolineato la critica, la ritrosia del drammaturgo nei confronti della struttura romanzesca può spiegarsi col fatto che il principale punto di forza della sua scrittura è universalmente identificato nell’ideazione del dialogo. Anche Nancy M. Tischler, autrice del primo dettagliato studio su Williams, non esita a definire *La primavera romana della signora Stone* un’opera dalla struttura debole, in cui lo scrittore americano, tanto abile dinnanzi alle esigenze del dramma teatrale, si dimostra sfortunatamente più impacciato di fronte a quelle della prosa (cf. TISCHLER 1961, 178).

schermo ricordi, Leigh si confronta ora con la distruzione del mito di una star teatrale, una signora un tempo ritenuta di grande bellezza che, in maniera non diversa da Blanche, perde progressivamente qualsiasi compostezza mentale di fronte al peso degli anni, alla fine della carriera e alla contemporanea scoperta in lei stessa di un desiderio sessuale a lungo ignorato. Abbandonate le scene e rimasta improvvisamente vedova, la protagonista sceglierà di trasferirsi in Italia. Ma qui, nel suo lussuoso isolamento romano, l'incontro con Paolo, un bellissimo gigolò della Capitale, imprimerà al suo destino una svolta tragica e imprevedibile. In un epilogo altamente ambiguo – dove, come spesso accade in Williams, l'annientamento del personaggio potrebbe coincidere con una paradossale rinascita o con la scoperta di qualche fondamentale verità (cf. Yacowar 1977, 87) – la donna sostituirà il suo crudele mantenuto con un altrettanto giovane vagabondo (Jeremy Spenser) raccolto dalla strada. In linea con il romanzo, neppure il finale del film chiarisce quale sarà l'esito di quest'ultima fatale decisione: se la morte – come l'inquietante caratterizzazione dell'anonimo clochard potrebbe suggerire – o se, invece, il sorprendente inizio di un'esperienza più autentica dal punto di vista esistenziale.

Benché criticato da molti per il suo finto accento italiano, giudicato più adatto a un registro brillante che non drammatico (cf. Fisher 1999, 48, 56), Warren Beatty, nel ruolo dell'aitante Paolo di Leo, vanta due doti senza dubbio preziose per un adattamento da Williams. Allievo di Stella Adler e già passato attraverso la guida di un regista sostenitore del Metodo come Kazan per il debutto in *Splendore nell'erba* (*Splendor in the Grass*, 1961), Beatty incarna, all'alba degli anni Sessanta, il profilo dell'astro nascente che, sull'indimenticabile esempio di Marlon Brando, Paul Newman o James Dean, propone una recitazione nervosa e votata allo scandaglio psicologico. Una recitazione, insomma, ideale per Tennessee Williams, autore che ha sempre concepito la sua opera (teatrale ma anche letteraria e poetica) quale espressione di tensioni profondamente intime, di rado assorbite da un più ampio discorso di ordine politico e sociale, almeno non in senso stretto. Al contempo, la bellezza dell'attore, così bramata da un personaggio femminile più maturo e più scialbo in termini di appeal erotico, partecipa di quella tendenza tipica di molte riduzioni williamsiane in cui non la donna ma l'interprete maschile diventa il principale perno di attrazione, in un ribaltamento della dinamica di sguardo e desiderio propria del cinema classico. Nella trasposizione di *Un tram che si chiama desiderio*, il fascino bellicoso di Brando nei panni di Stanley Kowalski e l'attrazione famelica che la scarmigliata Blanche nutre nei confronti di giovanissimi maschi sono un esempio eloquente di tale sovvertimento (cf. Palmer 1997, 221).

Ma a dispetto della presenza di una coppia come quella formata da Vivien Leigh e da Warren Beatty, perfettamente in grado di lasciarsi avvincere dall'intrico di pulsioni già al centro dei precedenti adattamenti da Williams, *La primavera romana* resta un'opera assai poco commentata. Sembrerebbe, anzi, trattarsi di un film espulso dalla memoria collettiva del pubblico e della critica. Una condanna all'oblio, questa, che costituisce una testimonianza emblematica di quanto la predilezione di Hollywood per il drammaturgo, lungi dall'essere stata inalterabile, abbia cominciato a dare segni di stanchezza già nei primi anni Sessanta, dimostrando un'evidente incompatibilità fra la poetica dell'artista e il nuovo volto che il cinema americano andava assumendo. Ma se quella autoriale è la prospettiva che più aiuta a comprendere le ragioni dell'oscurità in cui il film è precipitato, la versione diretta da Quintero può essere oggi considerata anche alla luce di altri approcci, che consentono di rivedere la percezione, registrata all'epoca, di trovarsi dinnanzi a un'opera di scarso interesse.

Storia di una diva americana che sceglie di riparare in Italia allorché la sua età non le permette più di esibirsi in ruoli giovanili, *La primavera romana della signora Stone* è innanzitutto un racconto sul lato oscuro dello show business e in quanto tale può essere avvicinato alla nutrita categoria dei cosiddetti «Hollywood on Hollywood movies», quelle pellicole, particolarmente in auge negli anni Cinquanta, in cui l'ambiente del cinema mette in scena se stesso, esplorando sovente le difficoltà esistenziali della comunità hollywoodiana. Fra queste sofferenze una delle più rappresentate è quella legata alla presunta inconciliabilità fra la posizione mediatica della star e il naturale processo di invecchiamento che contraddistingue la vita di ogni donna. Figura che si sottrae a facili incasellamenti, la diva decaduta non ha suscitato solo l'interesse di chi si è soffermato sul caso degli *Hollywood on Hollywood movies* – interpretandola spesso come personificazione degli aspetti più disturbanti del milieu cinematografico (cf. per es. Anderson 1978, 74-308; Ames 1997, 42-51; Pavesi 2018, 137-178) – ma anche quello di commentatori appartenenti a un campo di indagine dalla formazione relativamente recente come i cosiddetti *Aging Studies*. Anch'essi si sono infatti lasciati affascinare da questo personaggio, capace di evocare questioni mai del tutto risolte come il rapporto tra femminilità e professione attoriale o tra sessualità e invecchiamento (cf. per es. Banner 1992, 27-55; Brooks 1999, 232-247; Beckman 2003, 153-188; Chivers 2011, 38-57). Al contempo, la diva in declino è una presenza tutt'altro che casuale nella produzione di Williams: oltre a confermare la sua attitudine a esplorare certe traversie dell'esistenza femminile, la «fallen star» racchiude in sé anche altri interessi dell'autore, come la sua attenzione per il mondo dello spettacolo e per i suoi meccanismi più deleteri. Il presente contributo non intende quindi privilegiare

un solo campo di indagine, ma si prefigge semmai di adottare congiuntamente più approcci. Del resto, le evidenti somiglianze che legano il romanzo di Williams e la sua fedele trasposizione ad alcuni importanti *Hollywood on Hollywood movies* invitano a servirsi di una metodologia flessibile, capace di mettere in luce alternativamente aspetti peculiari tanto del rapporto tra il drammaturgo e Hollywood quanto del rapporto tra il personaggio di Karen Stone e altre figure di celebrità in declino che popolano il cinema autoriflessivo più o meno negli stessi anni.

Tornando al disinteresse che l'omonima pellicola susciterà al momento dell'uscita, potremmo immaginare che esso sia da imputare soprattutto all'accoglienza prevalentemente ostile riservata al romanzo. Ma come già accennato, le ragioni che fanno del film di Quintero un'opera in qualche modo rimossa sono più complesse e non soltanto riferibili alle altalenanti fortune attraverso cui è passata la carriera di Williams. Nel loro studio dedicato all'intenso rapporto che ha legato questo drammaturgo alla macchina hollywoodiana, R. Barton Palmer e William Robert Bray muovono dall'assunto che i lavori dello scrittore abbiano giocato un ruolo cruciale nell'evoluzione del cinema americano all'indomani della Seconda guerra mondiale, quando Hollywood, alle prese con un preoccupante calo degli incassi, avrebbe cercato di riportare il pubblico nelle sale «con la promessa di qualcosa di irresistibilmente diverso» (Palmer – Bray 2009, 27). Nel corso degli anni Cinquanta, il noto interesse di Tennessee Williams per tematiche sessualmente ardite e la sua predilezione per un'umanità fragile, disturbata, perennemente esclusa dall'*American Dream*, si sarebbero rivelati ingredienti capaci di soddisfare una simile promessa. Naturalmente l'assimilazione da parte della classicità hollywoodiana dell'opera di un artista tanto audace non avrebbe mai potuto compiersi se non durante un decennio segnato, da un lato, dal bisogno di accattivarsi spettatori meno fedeli di un tempo, dall'altro lato, dal progressivo allentamento del sistema di autocensura interno all'industria, quella famigerata *Production Code Administration* (PCA) che, da quasi un ventennio, controllava gli argomenti da affrontare sullo schermo. I testi di Williams diventeranno, insomma, parte integrante di quella strategia con cui il cinema americano saprà rilanciarsi grazie a film “per adulti” costruiti sì attorno a temi scioccanti, ma quasi sempre presentati in dosi così attentamente calibrate da non turbare davvero il tradizionale orizzonte di attesa dell'audience (cf. *ivi*, 36).

Beninteso, anche per lo stesso Tennessee Williams il rapporto con Hollywood sarà un rapporto all'insegna di quello che potremmo definire un “amoroso compromesso”. Accanito frequentatore delle sale cinematografiche fin dai tempi della sua solitaria infanzia a St. Louis, Williams deve aver presto sviluppato un'intensa fascinazione per le enormi

possibilità espressive, comunicative ed economiche offerte dal mezzo filmico. In tal senso, non è irrilevante che, ancora prima della sua definitiva consacrazione sui palcoscenici di Broadway, il drammaturgo abbia lavorato per breve tempo come sceneggiatore alla Metro-Goldwyn-Mayer. Ancor più degno di nota il fatto che la sua stessa scrittura, dai tentativi degli esordi fino ai drammi della maturità, appaia animata da «un'immaginazione cinematografica» (*ivi*, 17). Impossibile approfondire in questa sede tutte le implicazioni del tema. Ci limitiamo a segnalare in estrema sintesi come la propensione di Williams per scene non frammentate, la sua ritrosia ad adottare la tradizionale struttura in atti, la sua predilezione per dialoghi di stampo naturalistico, seppur poetico, e i suoi suggerimenti per l'utilizzo in scena di espedienti visivi o musicali di natura chiaramente cinematografica siano tutti addendi che testimoniano una vicinanza alle forme del film classico (cf. Brandt 1967, 166-172; Yacowar 1977, 2-3; Kalson 1980, 207-227; Palmer – Bray 2009, 17-18)<sup>2</sup>. Ma al di là della fluidità e della ricchezza sensoriale proprie della narrazione cinematografica, ciò che deve aver maggiormente attratto lo scrittore riguarda la capacità del medium di richiamare un pubblico indiscutibilmente più vasto di quello Broadway, nonché la leggendaria resistenza dei suoi prodotti dinnanzi al logorio del tempo. Tuttavia, come già accennato, la fama e l'immortalità promesse dal cinema statunitense hanno potuto darsi solo a prezzo di astuti compromessi, prudenti omissioni e talora sfacciati tradimenti<sup>3</sup>. Da qui le reazioni ambivalenti, spesso contraddittorie, talvolta addirittura rabbiose, dell'autore rispetto ai film tratti dai suoi testi.

Questa necessaria digressione aiuta a comprendere perché mai Palmer e Bray reputino *La primavera romana*, al pari di una trasposizione coeva come *Estate e fumo* (*Summer and Smoke*, 1961) di Peter Glenville, una pellicola obsoleta, arrivata ormai alla “fine di un'era” (cf. Palmer – Bray 2009, 241-260). In effetti, nel corso degli anni Sessanta, i film ricavati da

---

<sup>2</sup> D'altro canto è bene ricordare quanto lo stesso cinema americano, soprattutto a partire dall'avvento del sonoro, sia stato profondamente influenzato dalle convenzioni teatrali. Pertanto, il rapporto fra drammaturgia williamsiana e grande schermo non può che essere immaginato nei termini di un mutuo e continuo scambio.

<sup>3</sup> Molti gli esempi che si possono fare in proposito: l'adattamento di *Lo zoo di vetro* (*The Glass Menagerie*, 1950) a opera di Irving Rapper, adeguandosi alle forme di un genere collaudato come il *woman's film*, non può fare a meno di concedere alla timida Laura Wingfield (Jane Wyman) un canonico happy end, contraddicendo in pieno il senso di sconfitta che ammanta originariamente il dramma. Durante la lavorazione di *Un tram che si chiama desiderio* Williams e Kazan lotteranno con successo contro la PCA per mantenere la scena dell'aggressione sessuale di Stanley ai danni di Blanche; diversamente però dalla conclusione del *play*, in cui nessuno vuol credere alla violenza denunciata dalla donna, l'epilogo del suo corrispondente cinematografico suggerisce quantomeno una punizione morale per il personaggio maschile. E ancora, nella pur accattivante versione di *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) di Richard Brooks i riferimenti all'omosessualità non sono del tutto espulsi dallo *script* ma restano in larga misura tacitati, finendo così per semplificare notevolmente il dramma che affligge il tormentato Brick Pollitt (Paul Newman).

Williams spesso si dimostreranno incapaci di replicare i successi raccolti solo poco tempo prima al botteghino<sup>4</sup>. Secondo i due autori, questo drastico calo di fortuna affonda nuovamente le radici nel groviglio di fattori che, dal dopoguerra in poi, complici trasformazioni socio-culturali di ampio respiro, ridefiniscono il profilo della cinematografia americana:

All'inizio degli anni Sessanta, la produzione hollywoodiana avrebbe concluso il passaggio da quello che gli storici hanno definito un "cinema del sentimento" (pellicole dove gli interessi drammatici costituivano il fattore più importante) a un "cinema della sensazione", in cui a essere posta in rilievo era invece la capacità del film di procurare emozioni forti, spesso di varia natura. Sebbene gli adattamenti da Williams diretti negli anni Cinquanta [...] appartenessero a questo nascente trend della sensazione, a partire dalla decade successiva l'industria avrebbe iniziato a trascurare le drammatiche divagazioni dell'autore sulla vita erotica in favore di una rappresentazione sempre più esplicita del corpo e della sessualità. In questo contesto di rapida trasformazione, l'opera williamsiana si sarebbe generalmente rivelata fuori moda (*ivi*, XII).

Nel 1950, un romanzo come *La primavera romana della signora Stone*, così incentrato sul torbido *affair* fra una ex diva del teatro americano e un giovane gigolò italiano, avrebbe senza dubbio fornito un materiale prezioso per lo schermo, capace di soddisfare il compromesso stabilitosi fra Hollywood e il drammaturgo: offrire un intrattenimento audace ma sempre all'interno delle forme convenzionali e moralmente "controllate" del film classico. In effetti, pur non tradendo lo stesso sdegno della stampa italiana, chiaramente infastidita dall'ambientazione del racconto in una Roma decadente<sup>5</sup>, anche i

---

<sup>4</sup> Precisiamo che due adattamenti da Williams diretti negli anni Sessanta come *La notte dell'iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964) di John Huston e *La scogliera dei desideri* (*Boom!*, 1968) di Joseph Losey riusciranno ad avere successo - un successo perfino notevole nel primo caso - adeguandosi in parte alle forme del nascente cinema d'autore americano, quest'ultimo, a sua volta, profondamente influenzato dalle esperienze europee (cf. PALMER - BRAY 2009, XII, 262-274)

<sup>5</sup> Per un esaustivo approfondimento sull'accoglienza riservata a *La primavera romana* dalla stampa italiana rimandiamo a CLERICUZIO (2016, 129-136). Fra i giudizi espressi all'epoca spicca una recensione piuttosto negativa di Alberto Moravia apparsa sul settimanale «Il Mondo» nel 1950, quando il romanzo era stato appena pubblicato negli Stati Uniti. Moravia non è affatto infastidito dalla descrizione di Roma come città viziosa. A turbarlo è piuttosto la caratterizzazione psicologica della protagonista: «Il misoginismo profondo di Tennessee Williams si vede soprattutto nella scelta del punto di partenza del dramma della sciagurata donna, che non è in realtà né la morte del marito, né la fine della carriera teatrale, e neppure lo sfiorire della bellezza, ma, più crudamente, la menopausa» (MORAVIA 1950, 9). Nel 1962, quando la trasposizione di Quintero raggiungerà le sale italiane, l'intellettuale romano tornerà su «L'Espresso» ad accusare Williams di aver riservato un trattamento impietoso al personaggio femminile. Definito da Moravia come «l'autore contemporaneo che ci ha dato la più terrificante galleria di mostri muliebri», Tennessee Williams non sarebbe riuscito con *La primavera romana* a «frenare la sua passione antifemminile». Il risultato sarebbe, pertanto, «un brutto romanzo», privo di rispetto per la realtà oggettiva e appesantito da «una prosa al tempo stesso impacciata e decadente» (MORAVIA 1962, 23).

commenti dei recensori americani porranno puntualmente l'accento sulla natura scabrosa del libro. Ad esempio Orville Prescott, su «The New York Times», non esiterà a bollare il romanzo come «nient'altro che lo studio erotico e deprimente della caduta di un personaggio fatuo» (Prescott 1950, 25), aggiungendo che manca a Williams la capacità di altri grandi romanzieri del Paese – Henry James in primis – di descrivere finemente la fatale discesa di una donna americana nella corruzione della società italiana (cf. *ivi*). Al contrario Walter L. Myers, in un articolo su «The Virginia Quarterly Review», ammetterà che *La primavera romana* consiste soprattutto in una «esplorazione del sesso», ma gli riconoscerà anche la capacità di affrontare tale esplorazione «con franchezza, con grazia e perfino con momenti di bellezza» (Myers 1951, 148).

Senza indugiare oltre nella ricostruzione dell'accoglienza da parte della critica letteraria, questi commenti lasciano intendere come il contenuto del romanzo potesse, all'alba degli anni Cinquanta, risultare appetibile per una sensazionalistica trasposizione sullo schermo. Sfortunatamente Williams venderà i diritti solo alla fine del decennio, quando la sua peculiare attenzione per le tensioni procurate dell'eros – un'attenzione mai libera da una certa ansia moralista – stava diventando, appunto, antiquata, sempre più distante da quel “cinema della sensazione” che pure l'autore aveva anticipato e sempre più incomprensibile a quel pubblico giovane che presto Hollywood avrebbe trattato quale target di elezione. In altre parole, come sintetizza Palmer, «né i critici né gli spettatori del 1961 sarebbero stati davvero scioccati dalla storia di una donna matura e rispettabile che accetta di pagare i servizi di un gigolò» (Palmer 2014).

Ma al di là dei turbamenti procurati dalle implicazioni erotiche, non mancheranno commenti poco lusinghieri legati anche a una presunta povertà e inverosimiglianza del soggetto. Bosley Crowther, storica voce di «The New York Times», non nasconderà, per esempio, di trovare la pellicola di Quintero poco plausibile, asserendo che «è difficile immaginare che questa donna, una donna che all'apparenza ha vissuto una vita piena e tra persone raffinate, si ritrovi di colpo sola e abbandonata a Roma; e quand'anche fosse così, resta difficile credere che finisca assieme proprio a un mantenuto» (Crowther 1961, 11). A detta di Crowther, il film, per quanto formalmente impeccabile, mancherebbe sia di sentimento sia di credibilità, ma si limiterebbe soltanto a inscenare una lunga serie di litigi fra i due amanti fino ad approdare a una conclusione giudicata “priva di senso” (cf. *ibid.*).

Infine, per quanto «la coppia formata da Leigh e da Beatty potesse risultare intellettualmente interessante nella sua indagine delle urgenze erotiche della mezza età» (Palmer – Bray 2009, 255), altri fattori contribuiranno a fare di *La primavera romana* un progetto desueto. Per esempio, Louis de Roquemont, il produttore a cui Williams cederà i

diritti del romanzo, al momento della realizzazione del film, «era una figura ormai appartenente al passato, scarsamente in contatto con le trasformazioni in atto a Hollywood al principio del decennio» (*ivi*, 252). Mentre José Quintero, che lo scrittore vorrà a tutti i costi a capo della regia, non condivideva certo «l'interesse e il talento per il sensazionale» (*ibid.*) del più astuto collega Kazan. In un'intervista rilasciata nel '62, interrogato su quale ritenesse il principale compito di un regista nel portare in scena un testo, Quintero risponderà che per lui tale compito consiste soprattutto in «un lavoro di traduzione piuttosto che di direzione o di ispirazione» (cit. in J.-C. van Itallie 1962, 37). Affermazione, questa, che lascia intendere, come è stato nel caso di *La primavera romana*, l'adozione di un approccio fedele al romanzo, capace di soluzioni elegantemente inventive, ma privo di sapidi guizzi o di sfrontate provocazioni<sup>6</sup>.

Dal canto suo, l'ambientazione romana del film, lungi dall'avvicinarlo al cinema europeo coevo, ne sigla semmai la distanza in modo ancor più netto. Inevitabile, infatti, uno sfavorevole confronto col capolavoro *La dolce vita* (1960), uscito pochi mesi prima e caratterizzato dalla stessa conturbante rappresentazione di Roma. Opera di «un puritano ribelle» (cit. in Tischler 1961, 17), come lo stesso Williams amava definirsi, *La primavera romana* e il serio adattamento di Quintero non possono evidentemente competere con la vis provocatoria di Federico Fellini (cf. Palmer – Bray 2009, 255). Nondimeno, proprio a causa dell'analoga ambientazione del racconto, le autorità italiane impediranno al regista di effettuare le riprese a Roma, asserendo che il suo progetto rischiava di portare avanti la presunta campagna diffamatoria ai danni della Capitale iniziata con *La dolce vita*. Quasi interamente ricreata negli studi di Elstree a Londra, la Città Eterna di Quintero non favorirà certo la buona accoglienza del film<sup>7</sup>. Infatti, tanto la critica quanto il grande pubblico dell'epoca non sapranno cogliere la qualità soffusamente *camp* che connota la ricostruzione delle strade romane e che, solo in anni più recenti, commentatori come

---

<sup>6</sup> In *Memoirs*, lo stesso Williams, parlando della fallimentare regia teatrale del suo *Kingdom of Earth* curata da Quintero nel '67, ammetterà che l'amico disponesse sì di un certo umorismo – «a delicate humor that exists in a heart full of sorrow» (WILLIAMS 1976, 212), ma non certo di uno spirito mordace. Analogamente costruito attorno al motivo del desiderio di una donna matura per un uomo più giovane, una pietra miliare della New Hollywood come *Il laureato* (*The Graduate*, 1967) di Mike Nichols offre, per contrasto, l'esempio di quale riuscito connubio di dramma e di commedia, di vicinanza alle angosce giovanili e di critica all'ipocrisia dei più anziani, potesse in realtà colpire l'immaginario americano anni Sessanta.

<sup>7</sup> A tal proposito osserva ironico Moravia: «Le nostre autorità [...] hanno creduto bene di proibire che il film fosse girato in Italia. Di conseguenza, salvo alcuni sfondi romani di repertorio, tutti gli ambienti sono stati ricostruiti negli studi di Londra, con il risultato [...] di rendere il film veramente offensivo se non altro nei riguardi del nostro paesaggio urbano, con una Roma mai vista, tra caprese e britannica» (MORAVIA 1962, 23).

Alessandro Clericuzio hanno trattato nei termini non di un limite ma di un elemento stilistico distintivo (cf. Clericuzio 2016, 135)<sup>8</sup>.

Per concludere, la stessa censura americana contribuirà, con le sue pur esigue imposizioni, all'inattualità della pellicola. Diversamente dal passato, in cui molti adattamenti da Williams avevano richiesto complicate trattative con la PCA, la sceneggiatura del film, a opera di Gavin Lambert, non solleverà particolari problemi. Tuttavia, sarà richiesta l'eliminazione dell'unica scena dal forte contenuto erotico – quella di uno scambio di effusioni particolarmente appassionate fra Paolo e Karen – prevista dall'intero script. Pur restando perfettamente comprensibile la natura equivoca del rapporto fra i due personaggi, il film perderà così qualsiasi possibilità di solleticare in maniera esplicita i palati dell'audience (cf. Palmer – Bray 2009, 253)<sup>9</sup>. In definitiva, *La primavera romana della signora Stone*, melodramma dei primi anni Sessanta, si dimostra un'opera “casta”, “antiquata” perfino, dove la mestizia dei sentimenti pare avere la meglio su quegli impulsi della carne che il pubblico dell'epoca iniziava, invece, a pretendere come ingrediente fondamentale del racconto.

Il primo paragrafo del saggio sposterà l'attenzione dal discorso sulla ricezione del pubblico e della critica ai contenuti del romanzo, soffermandosi in particolare sulla caratterizzazione della protagonista. Due prospettive convergenti guideranno la trattazione. Come accenato in precedenza, la figura della star decaduta sarà, innanzitutto, considerata in rapporto alla sua capacità di mettere in luce alcuni motivi ricorrenti della produzione williamsiana. Tuttavia questa prospettiva autoriale si intreccerà con un'indagine di più ampio respiro, volta a investigare le specularità fra le situazioni narrate dal romanzo – che peraltro figureranno anche in un *play* successivo come *La dolce ala della giovinezza* (*Sweet Bird of Youth*, 1959) – e quelle al centro di molti film ambientati nel

---

<sup>8</sup> Sulla presenza di una sensibilità *camp* nell'opera di Williams si veda, per esempio, CLETO (2012, 179-186). Anche se lo studioso collega questo tema alla natura melodrammatica dei testi del drammaturgo, alla loro riflessione sulle dinamiche sessuali e di genere e soprattutto alla loro influenza su autori di generazioni successive – si pensi soltanto al Pedro Almodóvar di *Tutto su mia madre* (*Todo sobre mi madre*, 1999) –, nulla vieta di individuare, come fa Clericuzio, una sfumatura *camp* anche sul piano delle scenografie. Nel caso della versione cinematografica di *La primavera romana* è infatti impossibile non cogliere la qualità fasulla, ai limiti del kitsch, esibita dalla Roma di Quintero con il suo profluvio di tramonti rosati, colonne marmoree e facciate rosicce.

<sup>9</sup> A tal proposito, ricordiamo che nel 2003 il network Showtime ha prodotto un remake di *La primavera romana*. Diretto da Robert Allan Ackerman e interpretato da Helen Mirren e Olivier Martinez, questa non memorabile versione televisiva si differenzia dalla pellicola di Quintero per almeno due importanti dettagli: primo, l'invenzione del personaggio di Christopher (Roger Allam) – figura di giornalista dandy che funziona evidentemente da caricaturale alter ego di Williams –, secondo, una rappresentazione assai più audace della relazione sessuale fra Karen e Paolo. E tuttavia, come nota Palmer, neppure questo remake degli anni Duemila riuscirà a scandalizzare. Anzi, nel contesto di una regia un poco patinata, «una scena di nudo della matura Mirren risulta più raffinata che non provocatoria» (PALMER 2014).

mondo del cinema. La passione dell'autore per l'immaginario hollywoodiano ci spingerà quindi a ipotizzare che il grande schermo abbia contribuito a modellare la sensibilità di Tennessee Williams nei confronti dello *stardom* femminile e delle sue problematiche. Infine il paragrafo conclusivo si concentrerà sul passaggio dal romanzo alla sua trasposizione cinematografica. Anche in questo caso, considerazioni legate al lavoro di adattamento operato da Quintero dialogheranno con spunti interpretativi presi in prestito da analisi in cui la riflessione sugli *Hollywood on Hollywood movies* si interseca, a sua volta, con quella degli *Aging Studies*.

### 1. La figura della star in declino in Tennessee Williams e negli *Hollywood on Hollywood movies*: possibili convergenze?

Stando al resoconto appena tracciato, risulta evidente come la rapida caduta nell'oblio dell'adattamento di Quintero abbia soprattutto a che fare con un'incapacità di dialogare con i tempi piuttosto che con un'intrinseca mancanza di valore artistico. Lo stesso romanzo da cui prende le mosse costituisce, al di là delle eventuali reazioni pruriginose, un nodo imprescindibile dei temi più oscuramente affascinanti della produzione williamsiana. Temi che questa successiva trasposizione saprà, in larga misura, riprodurre in modo fedele, raffinato, a tratti anche suggestivo. Non a caso, nella sua autobiografia, lo scrittore, spesso deluso dai film ispirati ai propri testi, non esiterà ad attribuire alla pellicola dell'amico Quintero la qualità della poesia (cf. Williams 1976, 226).

Fra i pochi interventi dedicati in ambito accademico al libro e al film omonimo, molta attenzione è stata prestata all'ambientazione romana. Come nota Clericuzio nella sua preziosa ricognizione sui rapporti fra Tennessee Williams e il nostro Paese, il breve romanzo tradisce tutta l'attrazione di questo autore per «il paganesimo mediterraneo, la sensualità italica e l'erotismo liberato dalle costrizioni del Puritanesimo» (Clericuzio 2016, 129)<sup>10</sup>. In tal senso, è significativo che Williams abbia lavorato alla stesura di *La primavera*

---

<sup>10</sup> Come già lasciava intuire il confronto istituito da Prescott fra Tennessee Williams e Henry James, *La primavera romana* si ispira a un motivo ricorrente nella produzione letteraria nordamericana, quello dell'incontro – travolgente ma anche inquietante – fra mondo anglosassone (puritano) e mondo romano (sensuale e pagano). Caterina Ricciardi, che ha analizzato questo nesso tenendo conto tanto della storia della letteratura statunitense quanto della particolare esperienza artistica e biografica del nostro autore, scrive in proposito: «[*La primavera romana*] è ambientato a Roma e si inserisce nella tradizione della narrativa americana su Roma: da *The Marble Faun* [*Il fauno di marmo*] (1860) di Nathaniel Hawthorne a *Roderick Hudson* (1876) di Henry James, da *Daisy Miller* (1879), ancora di James a *Tender Is the Night* [*Tenera è la notte*] (1934) di Francis Scott Fitzgerald, [il romanzo di Williams] continua e sviluppa una serie affascinante, un corpus di opere molto intertestuale. Parecchie di loro – anche in seguito, per esempio, *The Talented of Mr. Ripley* [*Il Talento di Mr. Ripley*] (1955) di Patricia Highsmith, *The Second Stone* [*Il congresso dell'amore*]

*romana* in contemporanea a quella del dramma *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*, 1951), la sua unica altra opera così intensamente incentrata sull'incontro-scontro tra identità italiana e identità americana. Nel caso del romanzo, quest'ultimo motivo – già evocato nel titolo dall'accostamento fra l'aggettivo «Roman» e il cognome anglofono «Stone» – è stato variamente interpretato alla luce della caratterizzazione non solo sessuale ma anche etnica e sociale dei due personaggi principali. Consapevoli della natura eminentemente metaforica dell'universo williamsiano, i commentatori si sono interrogati se Karen Stone, la ricca signora del Nuovo Mondo capace col proprio denaro di legare a sé uno spiantato, non sia un'arrogante incarnazione del capitalismo americano, e se Paolo di Leo, sensuale erede dell'Italia postbellica, non personifichi piuttosto l'istintività amorosità di un Paese pronto a tutto pur di sopravvivere (cf. per es. Schiavini 2012, 137-147). Infine, ci si è chiesti quale significato assegnare alla Roma che fa da teatro a questa vicenda di amore mercenario: il suo degrado funziona, come afferma James Fisher, da «chiara metafora dell'abbruttimento fisico e morale di Karen» (Fisher 1999, 46)? Oppure si tratta, stando alla più sfumata lettura avanzata da Theoharis Constantine Theoharis, di un luogo di «dionisiaca rinascita per la protagonista, come del resto lascia intendere [...] il richiamo alla stagione primaverile incluso nel titolo» (Theoharis 1997)?

Per quanto il tema dello scambio erotico-mercenario sia fondamentale nell'economia del romanzo, così come lo sconvolgimento provocato dal milieu italiano nei rapporti di potere normalmente attribuiti ai due sessi<sup>11</sup>, un aspetto che non ha sollevato altrettanto interesse riguarda la caratterizzazione di Karen come diva di mezz'età irrimediabilmente condannata al declino. Eppure, fra le pagine più riuscite di *La primavera romana* troviamo proprio quelle in cui il narratore onnisciente ripercorre, sulla scia di alcuni ricordi attentamente selezionati dalla memoria della protagonista, la sua aggressiva ricerca del successo negli anni della giovinezza e la sua ineluttabile caduta all'indomani dei cinquant'anni. Per molti aspetti, anzi, il romanzo potrebbe essere considerato non solo una tesa e penetrante riflessione sulla professione attoriale, ma anche sui rischi insiti nel fenomeno divistico, soprattutto quando incarnato dal soggetto femminile. In tal senso, «il

---

(1963) di Leslie Fiedler e *Birds of America* [*Uccelli d'America*] (1971) di Mary McCarthy – hanno a che fare con le pietre di Roma, in tutte loro un americano o un'americana si scontra con una cupa fatalità fra le rovine di Roma e dei romani: maturazione, si può dire, come pure dissipazione, morte o rovina» (RICCIARDI 2000, 210).

<sup>11</sup> Secondo Clericuzio, sarà proprio «l'esperienza di Williams in Italia e nel Mediterraneo – esperienza reale o idealizzata che sia stata – [a condurlo] alla creazione di personaggi dall'identità di genere meno definita e meno rigida rispetto a quelli delle opere precedenti. Tale tendenza comincia con *La rosa tatuata* e *La primavera romana della signora Stone*, diventando più evidente in due drammi scritti successivamente: *La gatta sul tetto che scotta* [1955] e *Improvvisamente l'estate scorsa* [*Suddenly Last Summer*, 1958]» (CLERICUZIO 2016, 139).

motivo dell'invecchiamento" non è solo strettamente intrecciato alla sbilanciata relazione fra Karen e Paolo, su cui tutti i commentatori si sono soffermati fin da subito, ma anche alla tragedia che affligge la donna come attrice e come star giunta al capolinea.

La figura della diva decaduta sembra riassumere in sé tre tensioni portanti dell'opera di Williams: il suo risaputo interesse per l'infelicità femminile, soprattutto quando rischiarata dallo spettro della follia, la sua altrettanto nota ostilità nei confronti dell'azione mortifera del tempo e infine la sua veemente critica alle chimere del Sogno americano. Fatto degno di nota, Karen Stone non è la sola eroina williamsiana a sintetizzare così puntualmente questi temi. Nel 1959 con *La dolce ala della giovinezza*, uno dei drammi dalla genesi e dall'accoglienza più travagliate nella carriera del drammaturgo, Williams darà vita a un personaggio del tutto simile con Alexandra Del Lago, la *movie queen* di mezza età perennemente in cerca di oblio fra droghe e sesso occasionale<sup>12</sup>. Se Karen è restia fino all'ultimo a perdere la propria dignità e si lascia andare lentamente "alla deriva" – per usare un'espressione ricorrente nel romanzo e nel film –, Alexandra ha la lucida consapevolezza, fin dall'inizio del *play*, di essere diventata "un mostro". Nondimeno, le due eroine condividono una situazione esistenziale molto simile. Entrambe scelgono di abbandonare il proprio ambiente professionale quando intuiscono che non saranno più in grado di offrire, sul palco e sullo schermo, la loro fulgida immagine di un tempo. Come ammette la stessa Del Lago, «I knew in my heart that the legend of Alexandra Del Lago couldn't be separated from an appearance of youth...» (Williams 1985, 32). In ultimo, entrambe cercano di alleviare l'amarezza di questo volontario esilio frequentando un gigolò molto più giovane di loro.

Non c'è dubbio che sia Karen sia Alexandra appartengano alla categoria delle indomite eroine williamsiane incapaci, malgrado l'onta sociale che ne deriva, di reprimere il loro genuino appetito sessuale. Una caratterizzazione, quest'ultima, che spesso è stata letta – fino al punto da trasformarsi in fastidioso cliché – come deliberato tentativo dell'autore di inscenare il desiderio omosessuale mascherandolo con la più accettabile rappresentazione di un personaggio femminile. Come sottolinea fra gli altri Michael R. Schiavi, solo una lettura di corte vedute può supporre che Williams sovrapponga indistintamente

---

<sup>12</sup> Quasi tutti i commentatori del romanzo sono concordi nel ritenere che Karen Stone costituisca, in qualche modo, una prefigurazione del personaggio, assai più celebre e analizzato, di Alexandra Del Lago (o "Principessa di Kosmonopolis", come sceglie di farsi chiamare la diva quando viaggia in incognito). Si veda ad esempio TISCHLER (1961, 178); KALSON (1980, 225); FISHER (1999, 49-50); PARKER (2009, 82); SCHIAVINI (2012, 138, n. 4). Ma la protagonista di *La primavera romana* potrebbe aver anticipato anche altre creazioni dell'autore. Ren Draya osserva come la *short story* di Williams *Sabbatha and Solitude*, inserita nella raccolta *Eight Mortal Ladies Possessed* (1974), pur essendo incentrata su una donna assai più eccentrica e più anziana di Karen, torni a porre al centro della narrazione il binomio "artista attempata e giovane amante italiano" (cf. DRAYA 1977, 657).

l'esperienza di uomini omosessuali a quella di donne "spregiudicate" (cf. Schiavi 2002, 107)<sup>13</sup>. Nondimeno è chiaro che la predisposizione di Karen e Alexandra all'amore mercenario stravolge la tradizionale concezione della donna come soggetto passivo, in balia del desiderio o potere del maschio, e genera una visione indubbiamente più fluida dei ruoli sessuali. Ma per quanto la tematica si apra a moltissime divagazioni se letta in rapporto all'intera opera dell'autore, qui preme soprattutto notare che il motivo della prostituzione maschile si origina primariamente da una ferita inflitta alla vanità femminile. Semmai, come si vedrà più avanti, l'attitudine di queste donne a manipolare e sfruttare uomini posti in una condizione di chiaro svantaggio economico-sociale o professionale sembra essersi sviluppata e affinata proprio durante la loro decennale attività nello spettacolo, settore il cui cinismo resta leggendario.

Parallelamente, è importante ricordare che la star decaduta non è soltanto una figura cara all'immaginario dell'autore, ma anche una figura che attraversa con insistenza la storia del cinema americano classico fino ad acquistare la statura del mito. In particolare, è nel corso degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta che molti film ambientati nel milieu hollywoodiano – alludiamo al già citato caso degli *Hollywood on Hollywood movies* – eleggono come protagonista ricorrente una star attempata decisa, con un'ostinazione spesso prossima al patologico, a riconquistare la posizione mediatica di un tempo. Ma l'impresa è condannata fin dall'inizio del racconto: come nel caso della signora Stone, l'inesorabile processo di invecchiamento ha per sempre intaccato lo *stardom* della donna e a nulla valgono i suoi faticosi o perfino ridicoli sforzi per negarlo. A questo punto, la follia e non di rado la ricerca disperata della compagnia di un uomo più giovane – ulteriore analogia con l'universo di Williams – diventano gli unici antidoti per sostenere la delusione. Impossibile non riconoscere in questi pochi accenni la trama di una pellicola iconica come *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder. Ma il

---

<sup>13</sup> Riferendosi soprattutto ai racconti di Williams costruiti attorno a personaggi femminili dal fisico pingue, ben distante da un tradizionale ideale di bellezza muliebre, Schiavi osserva come queste donne sperimentino una condizione di vulnerabilità che non può essere facilmente confusa con quella di maschi omosessuali. Del resto, nella sua vasta produzione di *short stories* il desiderio omoerotico è narrato dalla scrittore senza particolari dissimulazioni. Più complesso il caso delle opere teatrali, dove il tema diventerà comunque esplicito nel *play* del 1972 *Small Craft Warnings* con i personaggi di Quentin e Bobby (cf. SCHIAVI 2002, 107-108). Infine, è lo stesso Williams a respingere l'opinione secondo cui le sue protagoniste non sarebbero «vere donne» ma «fantasie omosessuali mascherate in modo barocco», per riprendere i termini usati da Molly Haskell in *From Reverence to Rape*, celebre studio del '74 sulla rappresentazione del femminile nel cinema americano (cf. HASKELL 1987<sup>2</sup>, 249). In un'intervista rilasciata a Dotson Rader all'inizio degli anni Ottanta, interpellato sulla questione omosessualità, il drammaturgo ribatterà deciso: «I never found it necessary to deal with it in my work. It was never a preoccupation of mine, except in my intimate, private life. In my work, I've had a great affinity with the female psyche. [...] People who say I create tranvestite women are full of shit» (cit. in RADER 1981, 167).

melodramma dalle venature noir di Wilder, così magistralmente interpretato dalla ex *silent diva* Gloria Swanson, non è il solo titolo possibile. Il motivo dell'invecchiamento femminile e delle sue tragiche ripercussioni sulla carriera di una divinità di celluloidi modella pure il plot di *La diva* (*The Star*, 1952) di Stuart Heisler o di *Che fine ha fatto Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?* 1962) di Robert Aldrich, entrambe pellicole interpretate con grande successo da Bette Davis. Inoltre, possiamo ricordare lo stesso adattamento di *La dolce ala della giovinezza* (1962) a opera di Richard Brooks, in cui Geraldine Page torna a vestire i panni di Alexandra Del Lago, già indossati nella prima edizione del dramma a Broadway. Da notare, peraltro, le coincidenze che, a livello più o meno esplicito, collegano fra loro queste pellicole: per esempio, nel film di Aldrich l'aspetto grottesco della protagonista – un'avvizzita *child star* convinta di poter nascondere il proprio sfacelo con abiti e acconciature ancora infantili – sembra materializzare quella stessa mostruosità, morale prima ancora che fisica, che Alexandra si attribuisce con tanta terrificante lucidità.

Benché non si possa parlare di un chiaro e circostanziato rapporto di derivazione tra la produzione autoriflessiva hollywoodiana e il modo con cui Williams, negli stessi anni, elabora il motivo della star in declino, è istintivo supporre che l'interesse più volte ricordato dello scrittore per l'immaginario cinematografico possa aver esercitato un'influenza in tal senso. Già Alfred E. Kalson nota come il cinema hollywoodiano non abbia fornito al drammaturgo solo alcune soluzioni tecniche e formali da sfruttare sul palcoscenico, ma anche un serbatoio di situazioni narrative, figure archetipiche e mitologie a cui attingere liberamente, riadattandole col filtro della propria sensibilità. Più in generale, nei drammi e nei racconti di Williams Hollywood funziona sovente come emblema di «ciò che la vita non è mai, ma dovrebbe essere» (Kalson 1980, 208). Non sorprende, quindi, che tanti suoi personaggi siano oscuramente attratti dalle chimere del grande schermo. Per Tom Wingfield, protagonista di *Lo zoo di vetro* e chiaro alter ego del drammaturgo nella prima giovinezza, questa passione si esprime soprattutto attraverso la frequentazione ossessiva della sala cinematografica. Rimedio momentaneo alle frustrazioni di un'opprimente vita familiare e professionale, questo rito notturno concede a Tom un'illusoria panacea, ma non una vera cura per il suo crescente disagio. Preso atto di questa pericolosa forma di alienazione, il giovane esploderà in una veemente filippica contro i sogni di celluloidi: «People go to the *movies* instead of *moving*! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches have them! [...] I'm tired of the movies and I am *about to move*!» (Williams 1985, 282-283).

Nell'opera williamsiana, l'insoddisfazione del pubblico si contrappone spesso all'insoddisfazione di chi ha, invece, concretamente tentato di sfondare nel business cinematografico, di diventare insomma non un passivo spettatore ma un protagonista, una celebrità. Questa variazione sul motivo del lato oscuro di Hollywood, intesa sia come universo mitopoietico sia come industria e impero mediatico, tradisce lo stesso pessimismo del cinema autoriflessivo del secondo dopoguerra. Anche se non si sofferma approfonditamente sulla questione, Kalson ritiene che nella figura di Alexandra Del Lago converga non solo la pallida ombra di Karen Stone ma anche e soprattutto quella più celebre e aggressiva di Norma Desmond (cf. Kalson 1980, 225). Per motivi di natura essenzialmente temporale resta, invece, più difficile verificare fino a che punto sia accidentale o meno la somiglianza che unisce due opere pressoché coeve come *La primavera romana* e *Viale del tramonto*. Nel suo studio *Close-Up on Sunset Boulevard*, Sam Staggs definisce ironicamente il romanzo di Tennessee Williams una rielaborazione del mito di Norma in chiave italiana e vacanziera:

A quanto pare, l'autore concluderà la stesura dell'opera prima di aver visto *Viale del tramonto*. Scritto nel '49, *La primavera romana* fu pubblicato, infatti, nell'estate del '50. Tuttavia, nel corso di quell'anno Williams deve aver senz'altro assistito a una proiezione del film di Wilder, tanto che in seguito riferirà agli amici di averlo trovato "meravigliosamente sconvolgente". Un conoscente dello scrittore sosterrà che "sebbene Gloria Swanson fosse stata subito considerata per un eventuale adattamento del romanzo, il suo straordinario successo come Norma Desmond era ritenuto pericoloso, giacché rischiava di istituire degli ingiusti confronti". Ma quando *La primavera romana* venne finalmente portato sugli schermi, *Viale del tramonto* era ormai da tempo diventato una pietra miliare per molti autori, soprattutto omosessuali, e così diversi suoi motivi finiranno all'interno della pellicola di Quintero (Staggs 2002, 281-282).

Staggs allude qui ad alcuni momenti che paiono effettivamente "strizzare l'occhio" al film di Wilder. Impossibile ricordarli tutto, ne elenchiamo soltanto un paio: pensiamo, ad esempio, a come in entrambe le pellicole la protagonista conduca l'amante dal sarto per regalargli costosi abiti in tessuti pregiati, o a come la galleria di personaggi anziani e grotteschi che circonda Karen nell'esilio romano ricordi i "manichini di cera" di Norma – questa la sprezzante definizione del suo mantenuto –, ossia quello sparuto gruppetto di dimenticate *silent stars* ospiti nelle malinconiche serate di villa Desmond (cf. *ivi*, 282).

Ma per quanto possa risultare affascinante, questa ricerca di citazioni o allusioni non ci porta lontano. Di fatto, se è senz'altro legittimo ipotizzare che Williams abbia tratto ispirazione dai risultati più alti della classicità hollywoodiana – e così pure i registi alle

prese, in seguito, con i suoi testi – è altresì vero che la personalità dell'autore impone di affidarsi a un orizzonte analitico più ampio. In tal senso, riteniamo che alcune delle numerose interpretazioni formulate in sede teorica sulla star decaduta come personaggio ricorrente del cinema classico possano illuminare anche il significato della figura di Karen Stone e la sua evoluzione nel passaggio dal romanzo allo schermo. Peraltro, lo stesso film di José Quintero, a prescindere dal suo status di adattamento del romanzo di una delle voci più importanti del pantheon americano, appartiene a tutti gli effetti al novero delle pellicole incentrate sulla tragedia di una donna spogliata della propria identità divistica per ragioni primariamente di ordine anagrafico. Certo, si potrebbe obiettare che la protagonista di *La primavera romana*, diversamente dalla Norma Desmond di *Viale del tramonto* o dalla Jane Hudson di *Che fine ha fatto Baby Jane?*, sia una star del teatro e non del cinema, un medium, quest'ultimo, che, soprattutto nel caso dell'esperienza hollywoodiana, ha più notoriamente alimentato il culto della giovinezza e della prestanta fisica. L'obiezione, però, è presto respinta: al pari di Norma, Jane (o Alexandra), anche Karen è vittima di un ambiente in cui la bellezza muliebre resta la dote più preziosa. Questa centralità assegnata all'immagine corporea avvicina evidentemente il personaggio a quel processo di reificazione ai danni delle donne di cui Hollywood è stata spesso accusata.

Infine, si potrebbe osservare che nel film la caduta professionale della protagonista emerge come meno centrale rispetto alla sua caduta psicologica e morale. In fondo, soltanto il prologo ci rende esplicitamente consapevoli del fatto che Karen è stata una grande attrice e che ora, allo scoccare dei cinquant'anni, la sua fama si sta bruscamente disintegrando, mentre il resto del racconto è interamente ambientato sullo sfondo indolente del bel mondo romano. Tuttavia, la presenza di una diva dalla fama leggendaria come Vivien Leigh nei panni di Karen Stone riproduce un'altra situazione costitutiva degli *Hollywood on Hollywood movies*. In questi film, una star "reale" si trova di norma a interpretare una star fittizia. Una simile sovrapposizione – potenzialmente smitizzante per l'attrice se il ruolo è quello di una celebrità decaduta – finisce, però, per evocare anche i suoi ruoli precedenti e più in generale tutto ciò che riguarda la sua persona divistica. Del resto, come sintetizza Franco La Polla, caratteristica precipua del divo è proprio quella di essere «un personaggio che [...] al di là di qualunque specifico ruolo [...] è ormai giunto così lontano da potersi identificare soltanto con se stesso» (La Polla 2004, 20). Al contempo, nel caso specifico dei film incentrati su una star immaginaria, la coincidenza biografica fra interprete e ruolo finisce ulteriormente per confondere il distinguo fra vita dentro e fuori lo schermo. Il che spinge Clericuzio a concludere che «la Karen cinematografica non è solo l'attrice protagonista del romanzo, ma è anche Blanche DuBois (nel film di Kazan), Scarlett

O'Hara (in *Via col vento* [*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming]), e la stessa Vivien Leigh» (Clericuzio 2016, 135)<sup>14</sup>. Ricordiamo, infatti, che la lavorazione di *La primavera romana* coinciderà con un momento molto difficile nella vita di Leigh. Nel 1961 la diva, già profondamente debilitata a livello fisico e mentale, era alle prese con la fine della sua ventennale unione con Laurence Olivier. Ma questa crisi non era solo privata. Pur avendo sempre rifiutato la definizione di *movie star* in favore di quella più seria di attrice (preferibilmente “di teatro”) e avendo perfino accettato all'occorrenza di minimizzare la sua nota avvenenza (come prova l'interpretazione della sfiorita Blanche), nelle interviste dello stesso periodo, Leigh ammetterà che, a una “certa età”, le proposte lavorative diventano sempre più rare per una donna di spettacolo. Kendra Bean individua con chiarezza il nesso stringente fra il dramma intimo e professionale vissuto dalla diva e le sue conseguenti decisioni come *performer*:

A posteriori, non è difficile trovare delle similitudini fra la biografia di Vivien e i ruoli interpretati negli anni Sessanta. Essendo vissuto sotto lo sguardo giudicante del pubblico, l'arrivo della mezza età non deve essere stato facile per lei. Né deve averla aiutata l'abbandono del marito per una donna con la metà dei suoi anni [l'attrice Joan Plowright, NdA] e l'annuncio su tutte le prime pagine dei giornali della drammatica conclusione della romantica saga degli Olivier. Vivien credeva che «ogni intensa esperienza emotiva – che sia di amore o di disamore, di infelicità profonda o di grande gioia – possa aiutare a creare il personaggio». Così, invece, di ritirarsi di fronte all'occhio implacabile della macchina da presa nel momento in cui stava invecchiando, avrebbe scelto di sfruttare produttivamente questa sua vulnerabilità. Esempio evidente di tale scelta è il film del '61 *La primavera romana della signora Stone* (Bean 2014).

Lo stesso Williams, nelle sue memorie, individua come punto di forza della pellicola, accanto al fine lavoro di regia di Quintero, «the grace and the tragic style of Vivien Leigh» (Williams 1976, 226). In questo senso, la recitazione dell'attrice britannica non possiede quella qualità studiatamente “eccessiva” e “istrionica” che agita, invece, le memorabili interpretazioni di Gloria Swanson in *Viale del tramonto* o quella di Bette Davis in *Che fine ha fatto Baby Jane?* e neppure quella altrettanto riuscita di Geraldine Page in *La dolce ala della giovinezza*. Ad esempio, analizzando la performance di Davis nei panni di Baby Jane, Lorena Russell nota che qui tutti i dettagli in campo – dal trucco clownesco agli abiti

---

<sup>14</sup> A proposito di come la star reale nei panni di una star immaginaria costituisca una situazione tipica non soltanto degli *Hollywood on Hollywood movies* ma anche della sensibilità *camp* si veda nuovamente CLETO (2012, 184). In questa sede lo studioso fa esplicito riferimento all'uso “in chiave *camp*” di Vivien Leigh in *Via col vento* e in *Un tram che si chiama desiderio* per rimandare a una concezione del passato e della tradizione profondamente drammatica e sentimentale.

assurdamente infantili, passando per il modo volgare con cui la donna si abbandona all'alcol – esprimono un atteggiamento di chiara sfida rispetto alle prescrizioni di femminilità e fascino imposte alle donne dalla macchina divistica (cf Russell 2004, 224-226). Mentre, nel caso della performance di Page, colpisce come, nella prima parte dell'adattamento di Brooks, il personaggio alterni momenti in cui appare incosciente e perfino rantolante a causa dell'abuso di pillole e liquori, a momenti in cui cerca, invece, di evitare una crisi respiratoria usando una maschera di ossigeno. Quest'inquietante mascherina applicata sul volto ha l'effetto di rendere la viziosa Alexandra simile a una creatura aliena, distruggendo così non soltanto qualsiasi lontano residuo di glamour o di semplice salute fisica, ma anche la sua stessa umanità. La somiglianza con un marziano è colta anche dal mantenuto Chance Wayne (Paul Newman), che con interessata, o forse pietosa, benevolenza cerca però di rassicurarla sull'effetto "suggestivamente esotico" che la maschera crea sul suo viso sbattuto.

Eccezion fatta per la scena in cui la protagonista resta sgomenta di fronte al proprio riflesso<sup>15</sup>, crudamente illuminato da una lampada accanto allo specchio, dobbiamo dire che toni così violenti e patetici sono del tutto distanti dal modo con cui Vivien Leigh dà vita alla fatale discesa di Karen Stone dalle luci del teatro americano alle turpitudini della Roma postbellica. Un trattamento grottesco dell'anzianità femminile riguarda piuttosto altri personaggi. Pensiamo ad esempio alla Contessa Magda Terribili-Gonzales, la squallida mezzana che organizzerà l'incontro fra Karen e Paolo, una figura mefistofelica a cui Lotte Lenya regala sfumature di crudele comicità, oppure alle pingui e sfiorite ereditiere americane pronte a elargire costosissimi doni in cambio delle ipocrite attenzioni di qualche damerino romano. Al contrario, nel caso di Leigh, restiamo ammirati da come l'attrice sappia infondere alla sua eroina una fragilità talmente toccante da controbilanciare quell'arrivismo, quella prepotenza, che Williams, almeno nella versione originale del romanzo, le attribuisce. In tal senso, uno degli aspetti più interessanti della performance della star è proprio la sua abilità nel rendere la signora Stone una figura "non di pietra", come il suo cognome sembrerebbe sibillamente suggerire, ma piuttosto una figura "di carne", teneramente esposta alle ferite inferte dalla mezza età tanto alla sfera

---

<sup>15</sup> Nel cinema sulle dive in declino, guardarsi allo specchio è sempre un'azione gravida di pericolose conseguenze. In *Baby Jane*, per esempio, il riflesso del proprio volto devastato dagli anni produce nella protagonista un grido colmo di orrore e il patetico tentativo di allontanare questa deprimente visione coprendosi gli occhi. In quanto superficie deputata a riflettere con poetizzante sincerità il viso dell'attrice, lo specchio può essere accostato alla funzione del primo piano nel cinema e alla sua eventuale crudeltà nei confronti delle star colpite dalle angherie del tempo. Questa similitudine è perfettamente colta da Alexandra quando spiega al suo giovane amante: «The screen's a very clear mirror. There's a thing called a close-up. The camera advances and you stand still and your head, your face, is caught in the frame of the picture with a light blazing on it and all your terrible history screams while you smile... » (WILLIAMS 1985, 34).

dell'ambizione artistica quanto a quella assai più concreta del desiderio erotico (cf. Yacowar 1977, 85).

In ogni caso, sia che possieda l'evidente mostruosità di Jane o di Alexandra sia che tradisca la sofferta umanità di Karen, la diva in declino rimane una presenza indiscutibilmente eversiva nella storia del cinema classico, dal momento che denuncia una questione irrisolta della mitologia hollywoodiana (e più in generale della cultura occidentale) quale l'incapacità di accettare l'anzianità femminile. Del resto, come ha ampiamente dimostrato Richard Dyer nei suoi studi sul divismo, la star, in quanto costruzione testuale instabile, capace di confermare come di respingere o smascherare contraddizioni nel sistema ideologico dominante, è una figura particolarmente indicata per esprimere tensioni che la società e il mondo dello spettacolo fanno inescapabile, ma non sciogliere (cf. Dyer 2003; 2013<sup>2</sup>). Tuttavia, occorre specificare che l'energia destabilizzante impressa da questo tipo di protagonista alla narrazione cinematografica non ha conosciuto, nel corso degli anni, interpretazioni univoche. Da un lato, c'è chi ravvisa nel titanismo della diva decaduta, o nella sua ancora forte sensibilità alla bellezza maschile, una traccia di crudele misoginia. Dall'altro lato c'è chi, invece, suggerisce letture decisamente più benevole, ponendo proprio l'accento sulla capacità del personaggio di sfidare lo status quo, non conformandosi a un tradizionale ideale di giovanile bellezza o di decorosa femminilità.

Ma negative o positive che siano tali analisi, tutte muovono dalla fondamentale premessa che i film sulle dive non alludano soltanto alla specifica condizione delle donne nel settore dello show business, ma a problematiche che idealmente toccano l'intero pubblico femminile. Per esempio, nell'ormai classico studio degli anni Settanta *From Reverence to Rape*, Molly Haskell sottolinea come la figura dell'attrice-diva incarni, in fondo, il destino a cui è condannata qualsiasi donna all'interno della cultura patriarcale, vale dire la disponibilità ad assumere più ruoli nel corso della vita onde garantirsi la sopravvivenza all'interno di un sistema che, altrimenti, tenderebbe a emarginarla ancora di più (cf. Haskell 1987<sup>2</sup>, 242-243)<sup>16</sup>. Tuttavia, secondo la studiosa, le opere specificamente incentrate sulla star in declino aggiungono all'idea dell'attrice come metafora di tutte le donne implicazioni ancora più insidiose. Raccontando l'ultimo doloroso capitolo di una carriera un tempo brillante, le pellicole autoriflessive dirette a partire dagli anni Cinquanta metterebbero in luce essenzialmente due caratteristiche del personaggio femminile: un'ostinata tendenza a manipolare il prossimo, ma soprattutto un debordante narcisismo:

---

<sup>16</sup> Una simile vocazione al "travestimento" è qualcosa tanto avvertito nel senso comune quanto all'interno della speculazione psicoanalitica, come dimostra la nota "teoria della mascherata" con cui Luce Irigaray spiega l'assoggettamento del desiderio muliebre al patriarcato (cf. IRIGARAY 1978).

«Recitare significa assumere ruoli, assumere ruoli significa mentire e mentire è la prerogativa di ogni donna. [...] Assumere ruoli e ricercare l'approvazione sono comportamenti considerati narcisistici, vanesi e subdoli; essi vanno a detrimento dell'immagine onesta e trasparente che il maschio ha di se stesso» (*ibid*).

Evidentemente Haskell è fra coloro che vedono nella diva decaduta una prova della tendenza dell'epoca a concepire la donna matura come minaccia per l'uomo o come presenza sterile, inadatta ormai a soddisfare le pretese dell'establishment cinematografico. In un saggio dedicato a *Viale del tramonto* pubblicato negli anni Ottanta, Lucy Fisher, muovendo in parte dalle medesime considerazioni di Haskell, osserva come tutto nel film di Wilder – dalla caratterizzazione fisica di Norma Desmond al gusto goticheggiante della sua dimora – suggerisca evidente parallelismi fra il personaggio femminile e l'inquietante figura del vampiro. Il vampirismo della donna emergerebbe soprattutto da due aspetti che fanno poi da motore al racconto stesso: il suo desiderio egoista per il giovane sceneggiatore Joe Gillis (William Holden), presto declassato a riluttante mantenuto, e il suo attaccamento non meno morboso alla propria immagine di un tempo. Si pensi alla celebre sequenza della proiezione domestica di *La regina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928) di Erich von Stroheim in cui Desmond, seduta nel suo soggiorno accanto a Joe, ammira con erotico trasporto la sua performance giovanile, quasi ricavasse dai vecchi fotogrammi un nutrimento per continuare a esistere a dispetto delle frustrazioni del presente (cf. Fisher 1988, 103-104). Infine, secondo Fisher, il fatto che il controllo sulla narrazione spetti al personaggio maschile, grazie al simultaneo ricorso agli espedienti del flashback e della *voice over*, decreta in partenza la sconfitta di Norma e il suo essere in eterno costretta dentro al ruolo di *silent star*, una diva del silenzio spossessata del “diritto di parola” sulla sua stessa vicenda artistica e umana (cf. *ivi*, 101).

Come già accennato, il pessimismo di simili interpretazioni cede il passo, negli ultimi decenni, a letture in cui la star in declino diventa l'occasione per ripensare il rapporto fra soggetto femminile e mezzo cinematografico, chiedendosi se quest'ultimo non possa favorire la presenza e l'azione della donna piuttosto che il suo svilimento. Per esempio, in uno studio degli anni Duemila, Karen Beckman individua nella intraprendenza con cui questo tipo di eroina cerca di mantenere in vita la propria carriera, così come i propri appetiti sessuali, una forma di opposizione a quei valori retri solo all'apparenza sostenuti dal film classico. Lungi dall'essere «semplici storielle misogine sugli eccessi delle vecchie dive», le pellicole incentrate su una celebrità decaduta «[smentirebbero] la convinzione che la donna sullo schermo esista solo come fantasia dello sguardo maschile, una fantasia che brilla luminosa per poco tempo, salvo poi sparire in modo permanente» (Beckman

2003, 156). Sebbene sia qui evidente il richiamo alla nota teoria di Laura Mulvey circa la pulsione voyeuristica che nel cinema classico regolerebbe i rapporti fra sguardo e desiderio, occorre precisare che la riflessione di Beckman muove da una prospettiva assai più ampia, che non si esaurisce soltanto nella cosiddetta *gaze theory*. Punto di partenza per la studiosa è l'idea che, fin dall'epoca vittoriana e per tutto il Novecento, espedienti come specchi, ascensori, botole, vetrine, fotografie e film – espedienti particolarmente cari a una cultura sempre più ossessionata dal potere del visibile – abbiano contribuito a fare della donna un oggetto tanto spettacolarizzato quanto abbandonato al perpetuo rischio di annullarsi e sparire. Sospesa tra visibilità e invisibilità, tra presenza e assenza, la *vanishing woman*, per usare l'espressione privilegiata da Beckman, sarebbe una presenza che attraversa, con l'elusività del fantasma, i due precedenti secoli, denunciando non solo manipolazioni della cultura patriarcale ed eventuali complicità femminili, ma anche tentativi di resistenza e ribellione. Non di rado, infatti, la sua sparizione, lungi dall'essere definitiva, acconsente a degli inquietanti ritorni in scena.

A quest'ultimo proposito, torna in mente come molti film dedicati alle «vanishing stars» ruotino attorno a un tanto agognato quanto improbabile progetto di *comeback*. Per esempio, in *Viale del tramonto* Norma impone a Joe di aiutarla con un soggetto scritto da lei stessa e ispirato alla vicenda di Salomé. Anche se il copione non è altro che un'accozzaglia delle peggiori svenevolezze del muto, nell'epilogo, la donna riuscirà di fatto a godere della sospirata *rentrée*. Balzata agli onori della cronaca per aver ucciso l'amante e ormai prossima a un arresto, Desmond scenderà lo scalone della sua villa certa di trovarsi nuovamente su un set, alle prese con l'esotico ruolo della principessa biblica, lasciando intendere con questa beata inconsapevolezza un'inquietante vittoria dell'arte e della fantasia sulla tragicità del reale.

Ma anche in *La dolce ala della giovinezza* Alexandra Del Lago è momentaneamente distolta dalla sua spirale autodistruttiva quando una giornalista di Hollywood la informa per telefono dell'inaspettato successo riscosso dal suo ultimo film, un film arrivato dopo anni di inattività come occasione, appunto, di rilancio. Anche se nelle indicazioni contenute nel testo originale del dramma, Williams spiega che la buona notizia portata dalla conversazione telefonica suggerisce solo «a little, very temporary, return to, recapture of, the spurious glory» (Williams 1985, 109), Alexandra diventa qui, forse per la prima volta, conscia del proprio talento a prescindere dall'età e dalla bellezza. O, come intuisce Fabio Saglimbeni, la star raggiunge «la consapevolezza di sé come artista creativa e come *performer*, come *oggetto* ma anche come *soggetto* del desiderio e della rappresentazione» (Saglimbeni 2012, 119). Stabilendo un impietoso confronto fra lei e

Chance, il suo mediocre mantenuto pieno di sogni di gloria non sostenuti da alcuna abilità, la donna potrà proclamare compiaciuta: «We are two monsters, but with this difference between us. Out of the passion and torment of my existence I have created a thing that I can unveil, a sculpture, almost heroic, that I can unveil, which is true. But you?» (Williams 1985, 107).

Inutile specificare che alla domanda retorica di Alexandra il personaggio maschile non ha da opporre altro che una lunga serie di sconfitte, tra cui l'aver presto sostituito un'incerta carriera hollywoodiana con l'esercizio della prostituzione. Come spesso accade anche negli *Hollywood on Hollywood movies*, la diva in declino, non diversamente da una figura eversiva come quella della dark lady, possiede, a dispetto degli urti della vita, una forza che intimidisce o addirittura umilia l'uomo, una forza che le impedisce di adeguarsi al ruolo di merce di lusso ormai consumata e di immagine del desiderio ormai sbiadita.

La pluralità di interpretazioni che la figura della star in declino stimola e che abbiamo appena cercato di rievocare offre lo sfondo ideale per un'analisi più approfondita di come *La primavera romana della signora Stone* in parte si conformi e in parte si discosti da tale archetipo. Tenendo sempre a mente le più significative discrepanze rispetto al romanzo, vorremmo nel prossimo paragrafo portare l'attenzione su tre momenti particolari del film, quelli in cui la caratterizzazione della protagonista come diva sul viale del tramonto appare più evidente: primo, l'incipit ambientato a cavallo fra il mondo del teatro americano, durante l'ultima fallimentare performance di Karen, e l'Italia, dove la donna cercherà di sfuggire alla solitudine della recente vedovanza e all'umiliazione del fiasco; secondo, la sequenza della conversazione sulla terrazza del suo appartamento romano con l'amica Meg Bishop (Coral Browne), che invano proverà a convincerla a interrompere le sue chiacchierate frequentazioni maschili per tornare al palcoscenico; terzo, la sequenza finale della proiezione domestica di alcuni filmati girati in compagnia di Paolo, quando si consumerà la violenta e definitiva rottura fra i due amanti. E sarà proprio questa rottura a spingere la signora Stone ad aprire letteralmente la porta a un altro giovane maschio. Incapace di rassegnarsi alla dignitosa solitudine di una donna non più giovane innamorata senza successo o di un'attrice in pensione presto destinata all'oblio, la donna finirà così per anteporre la verità dei propri impulsi a qualsiasi considerazione di decoro o di buon senso.

Benché sia impossibile sostenere con certezza manichea che Tennessee Williams tratti la star decaduta come una figura unicamente audace e positiva – la risaputa complessità morale dell'autore impedisce letture così schematiche – l'intento sarà mostrare quanto il suo racconto non solo si apra a una critica pungente nei confronti della misogina insita

nello show business, ma anche quanto la sua eroina si dimostri in ultimo una presenza attiva, pronta a barattare un'identità pubblica e divistica ormai priva di senso con le esigenze di una vita più autenticamente sentita per quanto scandalosa. In particolare, si presterà attenzione a come Williams e il fedele adattamento di Quintero stabiliscano un implicito parallelismo fra l'ambiente dello spettacolo, con la sua ossessione per la giovinezza femminile quale veicolo indispensabile per affrontare ruoli affascinanti e continuare così a esistere mediaticamente, e l'ambiente romano della prostituzione maschile d'alto bordo, dove le possibilità di ascesa sono parimenti determinate dall'avvenenza e dalla spregiudicatezza nel vestire la parte del seduttore. In tal senso, risulta sempre più irrilevante che il racconto non sia interamente calato nel milieu teatrale e che la professione di Karen resti, all'apparenza, in secondo piano: il tema del meretricio sullo sfondo di una città intrigante e ipocrita come Roma funziona, fra le altre cose, anche da eloquente metafora dei meccanismi più brutali con cui una star è dapprima creata e infine distrutta.

## 2. Il viaggio di una star dall'America all'Italia e dalla pagina scritta allo schermo

Prima di addentrarci nell'analisi vera e propria dei momenti di nostro interesse, occorre specificare che al posto della sofisticata costruzione narrativa del romanzo, basata su una rete frammentaria di flashback e su continui slittamenti del punto di vista, il film, assai più convenzionale nella struttura, opta per un'organizzazione degli eventi ordinata in senso cronologico, stabilendo così un chiaro rapporto di causa-effetto fra le sventure professionali della protagonista e le sue decisioni come donna. In linea con la semplicità di tale approccio, su cui può avere forse influito l'inesperienza di Quintero con il linguaggio cinematografico, la pellicola inizia nell'ingresso di un teatro di Washington, dove un carrello in avanti ci avvicina a un manifesto annunciante la partecipazione di Karen Stone alla commedia *Come vi piace* (*As You Like It*) di William Shakespeare. Al termine del carrello l'attenzione della macchina da presa si appunta sul nome della protagonista – un nome che torreggia prepotente, in rosso, su quello degli altri attori – e su un piccolo ritratto che lo affianca, in cui subito riconosciamo il viso triangolare di Vivien Leigh con i famosi occhi chiari e le sopracciglia arcuate. Questo dettaglio visivo realizza immediatamente un'ineludibile sovrapposizione fra l'identità artistica e pubblica di Karen – il suo essere una grande signora del teatro – e il suo aspetto fisico. Da notare, peraltro, come qui il cartellone non si serva di una realistica fotografia della donna, ma di un disegno idealizzato dove la sua bellezza è ridotta a pochi inalterabili tratti. Infine, la centralità assegnata al

particolare del viso prova nuovamente la vicinanza del film di Quintero agli *Hollywood on Hollywood movies*. Ricordiamo, infatti, che nel cinema il volto umano conquista col primo piano la sua figura principe, giacchè tale espediente offre sia il principale luogo di riconoscimento della diva sia il luogo di massima concentrazione delle sue qualità espressive e del suo appeal erotico. In tal senso, è significativo che la fama della protagonista sia qui suggerita non con una scena in cui la vediamo concretamente esibirsi sul palco, ripresa magari a figura intera, assecondando la prospettiva di un astante in platea, ma attraverso un particolare come il ritratto, che la avvicina chiaramente a un sistema retorico proprio dello *stardom* cinematografica piuttosto che di quella teatrale.

Dall'inquadratura iniziale del manifesto si passa, con un rapido stacco, all'atmosfera concitata del dietro le quinte. Ed è qui che intravediamo, dietro a un gruppuscolo di tecnici e di attori affannati, la figurina minuta di Karen, evidentemente abbigliata con le vesti maschili che la protagonista *en travesti* Rosalinda assume nel corso di *Come vi piace*. Quest'apparizione così dimessa della protagonista, che pare già anticipare il tracollo della sua carriera, è leggermente mitigata dall'inquadratura secessiva che ce la mostra in maniera più compiuta, ripresa a mezzo busto e di profilo, mentre indugia turbata nei corridoi prima di affrettarsi verso il suo camerino. Seppur in maniera frettolosa lo spettatore può finalmente contemplare il volto *reale* della diva Karen Stone, anche se l'anonima capigliatura da paggio, il pesante trucco teatrale e la tensione nervosa che le serra i lineamenti hanno l'effetto di contraddire quella promessa di grandezza che il cartellone dell'atrio lasciava intuire.

Altro aspetto che confonde ulteriormente la nostra percezione della protagonista come diva di conclamato prestigio riguarda lo specifico ruolo che è chiamata ad assumere in scena. Oltre alla diversa gestione dell'ordine degli eventi – di fatto il romanzo comincia in *medias res* e il fiasco di Karen è rievocato attraverso i suoi ricordi o le conversazioni con altri personaggi – qui emerge un'ulteriore e significativa differenza fra versione letteraria e versione cinematografica. Nel testo di Williams la parte che decreterà la definitiva crisi professionale della signora Stone non è quella di Rosalinda ma quella di Giulietta. Anche se, come osserva Theoharis, l'associazione fra Karen e il personaggio della tragica adolescente innamorata non è priva di ironia – «l'incapacità di incarnare la passione sul palco [condurrà] la donna a una passione disastrosamente reale nella vita» (Theoharis 1997) –, la sostituzione con il ruolo di Rosalinda appare ancora più pregnante di suggestioni. Secondo Maurice Yacowar, Quintero può aver optato per questa modifica sia per omaggiare un suo nostalgico ricordo di Vivien Leigh, ammirata per la prima volta in scena nel costume da ragazzo di Viola in *La dodicesima notte* (*Twelfth Night*), sia per alludere

cifratamente alla femminilità non “convenzionale” di Karen (cf. Yacowar 1977, 86). Ampii brani del romanzo spiegano, infatti, come l’inesausta ricerca del successo in campo attoriale abbia indotto l’eroina, da un lato, a rifugiarsi nel matrimonio con un magnate impotente, evitando così i possibili intralci della maternità ma garantendosi la sicurezza economica, dall’altro lato, a sviluppare una natura indomita e mascolina, pronta a dominare i colleghi onde impedire loro di offuscare il suo smodato protagonismo. In particolare, Williams stabilisce una chiara similitudine, destinata purtroppo a perdersi nella versione cinematografica, tra l’arrivismo professionale di Karen e “il re della montagna”, un gioco piuttosto violento praticato negli anni dell’infanzia, avente come obiettivo la scalata di una piccola altura nel cortile del collegio e la relativa lotta contro le compagne per difendere la vetta conquistata:

King On the Mountain was not a game that she had discarded with the passing of childhood. Her adult methods of playing it had naturally undergone a very marked revolution. Scrambling, pushing, kicking and scratching had been replaced by ostensibly civilized tactics. But Mrs. Stone’s arrival at the height of her profession, and the heroic tenacity with which she held that position against all besieging elements or persons, with the sole exception of time, could not fail to impress Mrs. Stone as having a parallel to the childhood game on the terrace (Williams 1959<sup>3</sup>, 89).

Insensibile alla bellezza virile a causa della sua apparente ritrosia sessuale, Karen ha esercitato la propria arroganza “da re della montagna” soprattutto nei confronti dell’altro sesso. Ritenuti inoffensivi, gli attori di second’ordine sono stati trattati con un misto di affettuosa e sprezzante condiscendenza, mentre i colleghi in ruoli da protagonista sono stati neutralizzati in maniera sleale. Fra gli episodi riportati dal narratore ne spicca uno in particolare. Durante una tournée negli Stati Uniti per la rappresentazione di *Come vi piace* (il riferimento a questa commedia è così inserito nel romanzo), Karen, sentendosi minacciata dal carisma dell’interprete nelle vesti di Orlando, sceglierà dapprima di sedurlo nel suo camerino e successivamente di rubargli la scena sul palco:

She entered the dressing-room and slammed the door and locked it. [...] Was she intending to burst into hysterical abuse? Perhaps it was the panicky notion that that might be her intention that inspired her to the only other release of emotion that she could think of, which was to envelop him in a violent embrace, which she instantly proceeded to do, in a manner that was more like a man’s with a girl, and to which he submitted in a way that also suggested a reversal of gender. [...] The incident had one salutary effect. It removed him as a source of anxiety to her. Thereafter she dominated

him upon the stage, obliterating him in the shadow of her virtuosity as boldly as a hawk descending upon the some powerless little creature of the grasses (*ivi*, 74-75)<sup>17</sup>.

Il motivo dell'attore di belle speranze stroncato dalla protervia di una primadonna torna anche in *La dolce ala della giovinezza*, quando Alexandra rivede in Chance il fantasma di Franz Albertzart, un giovane esordiente che ha fatto licenziare e che in seguito ha ritrovato a Monte Carlo impegnato come gigolò per una ricca settantenne:

Oh, oh Franz! Yes, Franz... what? Albertzart. Franz Albertzart, oh, God, God, Franz Albertzart... I had to fire him. He held me too tight in the waltz scene, his anxious fingers left bruises once so violent, they, they dislocated a disc in my spine, and – [...] I saw him in Monte Carlo not too long ago. He was with a woman of seventy, and his eyes looked older than hers (Williams 1985, 102).

Per quanto negativi siano, questi episodi mettono in un luce la natura potente ed eversiva della star. Nel suo volume *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*, Virginia Wright Wexman nota come la diva sia sempre stata una figura capace di ridefinire o piuttosto di incrinare gli equilibri fra maschile e femminile. Forte del suo successo mediatico ed economico, la diva gode, infatti, di un potere che raramente è stato concesso al proprio sesso, se consideriamo almeno la prima metà del Novecento. Non solo i lauti guadagni la liberano dalla necessità di essere mantenuta dal maschio, ma il suo appeal sessuale la rende una presenza indispensabile per l'industria. Tant'è vero che l'intera storia di Hollywood appare segnata da frequenti e intensi sodalizi tra registi e dive in cui la bellezza, il carisma e talvolta la megalomania di queste ultime minacciano di far saltare i tradizionali rapporti di potere fra i due sessi (cf. Wexman 1993, 131-134).

Ma per tornare alla figura di Rosalinda, avanziamo l'ipotesi che il richiamo a questa eroina shakespeariana e alla sua nota oscillazione fra fascino muliebre e androginità non serva soltanto a evocare un'idea generica di aggressività in campo erotico e professionale. Personaggio che «è per un'attrice ciò che Amleto è per un attore», come avrebbe affermato George Bernard Shaw, (cit. in Krippendorff 2014, 302), Rosalinda necessita di una grande abilità per poter esistere degnamente in scena. Un'abilità che evidentemente manca a

---

<sup>17</sup> Come prova questa citazione, nel romanzo *Karen* è spesso identificata, per la sua prepotenza nei confronti degli uomini, con un rapace, in particolare con un'aquila. Il richiamo a un mondo animale spietato per spiegare la natura inquietante di certi comportamenti umani – soluzione poetica che ritorna in maniera molto più insistita ed elaborata nel capolavoro del '58 *Improvvisamente l'estate scorsa* – finisce per perdersi nel film, con la sola eccezione di un commento della Contessa Terribili-Gonzales che, nel finale, paragona ironicamente la protagonista a un volatile americano sempre in cerca di giovani carni da divorare: «But recently I heard her described as a chicken hawk. [...] A chicken hawk is a bird of prey with [...] a terrible appetite. She feeds exclusively on the flesh of tender young chickens. Oddly enough, the species is American».

Karen (cf. Fisher 1999, 52; Schiavini 2012, 139). Come già accennato, il film non ci permette mai di vedere la signora Stone intenta a recitare, ma asseconda un altro *topos* del cinema sulle dive, dove di rado lo spettatore ha modo di formarsi un'opinione diretta sull'effettivo talento della protagonista, dato che quest'ultima è principalmente mostrata in situazioni che anticipano o seguono la sua performance, come ad esempio i momenti trascorsi nell'intimità del camerino. Se da un lato questa strategia contribuisce a tratteggiare un ritratto dell'attrice più come essere umano che non come *performer*, dall'altro lato essa ha l'effetto di complicare notevolmente la nostra capacità di valutare le ragioni del suo successo o del suo tramonto<sup>18</sup>. Nel caso di *La primavera romana* sarà la stessa Karen a riconoscere, al termine della rappresentazione, durante un breve scambio di battute con la vecchia amica Meg Bishop, la sua inettitudine con i ruoli shakespeariani. Anche se questa ammissione di mediocrità artistica riaffiorerà con più insistenza durante la sua seconda conversazione con Meg – conversazione che avrà luogo all'indomani della morte del coniuge e del suo trasferimento a Roma – di fatto solo il narratore onnisciente, avendo accesso diretto ai pensieri della donna, chiarisce quanto ella abbia preferito delle formule ripetitive di sicuro successo a una rischiosa e appassionata ricerca come interprete:

She had experienced the nervous elation of triumphs in her profession, but if the play were a great success, that long run that followed was tedious and exhausting and it was only the spur of competitive ambition that kept her pursuing that kind of success. In her heart she had always been jealous of the playwrights, even the ones long dead, because for them there must have been some freedom in the creative work but for her it was only the following out of a prescribed pattern of speeches and acts. She was not a very inventive actress. In her heart she suspected her lack of illumination (Williams 1959<sup>3</sup>, 68).

---

<sup>18</sup> Chi si è occupato nel dettaglio della produzione autoriflessiva in epoca classica osserva come spesso in questi film siano strategicamente occultati i momenti in cui le qualità di una star potrebbero essere messe alla prova dalle esigenze dell'apparato cinematografico. In tal senso, non è un caso che in una pietra miliare del filone come *È nata una stella* (*A Star Is Born*, 1937) di William A. Wellman, il provino della timida esordiente interpretata da Janet Gaynor sia celato da una ellisse. In questo modo, la fulminea trasformazione della ragazza in diva, oltre ad acquisire un sapore fiabesco e a confermare la generosità di Hollywood, vera e propria estensione del Sogno americano, neutralizza la possibilità di una vera riflessione su concetti problematici o sfuggenti come il talento, la preparazione tecnica e soprattutto la cosiddetta «star quality», fantomatica dote che distiguerebbe la celebrità dagli altri esseri umani. L'abitudine degli *Hollywood on Hollywood movies* a nascondere il lavoro della diva come professionista concretamente impegnata sul set – un'abitudine che ritroviamo anche in molte opere successive come *La contessa scalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954) di Joseph Leo Mankiewicz – appare, dunque, motivata da bisogni primariamente ideologici. Si tratta, cioè, di mantenere intatto il mito del divismo americano e al contempo rassicurare il grande pubblico, specialmente quello femminile, sulla sostanziale facilità con cui si può raggiungere la fama. Per un approfondimento sul tema rimandiamo a MALTBY (1995, 93-101); AMES (1997, 31-33); PAVESI (2018, 111-124).

Nel romanzo, man mano che si dipiana la matassa dei ricordi della signora Stone, risulta sempre più evidente che per la donna recitare non ha certo significato quel faticoso lavoro di scavo sui propri sentimenti che molti attori (inclusa la stessa Vivien Leigh) ritengono fondamentale per la creazione del personaggio. Si è trattato piuttosto di un trito meccanismo di imposizione sull'altro, come suggerisce del resto il parallelismo fra la supremazia raggiunta da adulta in campo teatrale e la brutalità dimostrata nei giochi infantili. Ma anche se Karen ha tratto sicuramente vantaggio da un ambiente professionale disposto a scambiare la sua determinazione per bravura pur di sfruttare l'appeal commerciale della sua avvenenza giovanile, questo non elimina affatto il cinismo con cui tale ambiente e il suo pubblico sono pronti ora a scaricarla con all'arrivo della mezza età:

So long as she continued to possess her beauty, this was all very well. But when that beauty passed, the telltale glints of a finely-grooved mechanism, highly oiled, began to be apparent. Then the observations that "Mrs. Stone was not at her best last night" or "Mrs. Stone is brilliant, but slightly miscast in the role of" began to sound the death-rattle of a career to which something in her had never been altogether suited (Williams 1959<sup>3</sup>, 92-93)

Evidentemente restio a mostrare quale sia la reale caratura del talento di Karen Stone – del resto, la presenza di una rinomata interprete come Leigh renderebbe difficile credere che la protagonista sia una nullità <sup>-19</sup>, il film di Quintero non ha dubbi, invece, nell'individuare nel fardello degli anni e nella volubilità del pubblico i principali nemici della donna. La scena immediatamente successiva alla prima apparizione della signora Stone sembra ricalcare il passo appena citato, aggiungendovi però una nota di cattiveria in più. Durante l'intervallo, nel foyer del teatro, alcuni spettatori motivano il fallimento della matura Karen con la sua pretesa di interpretare un ruolo di fanciulla come quello di Rosalinda. Quando una matrona in pelliccia commenta: «My God, what's happened to Karen Stone?», un gentiluomo di mezza età replica sorridendo: «Well, you know, the time comes when Mother Nature catches up with all you old gals». L'allegria malignità di questi commenti è subito contrapposta al panico con cui vediamo la signora Stone prepararsi nel camerino, stavolta abbigliata con un vaporoso abito di tulle bianco. L'atterrito scrutarsi della donna nella grande specchiera, mentre cerca di nascondere il proprio viso sotto nervosi colpi di cipria, sembra confermare il nesso fra la *débâcle* professionale e la sua appassita bellezza.

---

<sup>19</sup> Soltanto nell'epilogo sarà sempre la pungente contessa interpretata da Lotte Lenya a osservare a proposito della statura artistica di Karen: «I've been told she was more a personality than an actress».

Più tardi, a commedia conclusa, anche la schietta e linguacciuta Meg, una ex compagna di studi passata a farle visita, giustificherà il flop di Karen non con una questione di talento ma di tempismo. La battuta originale del film – «This time, my pet, to be honest with you, it's not a question of talent but... time of life» – conferma quell'«intensa preoccupazione per la questione della temporalità» (Carrigan 1997, 221) che, secondo Mary Ann Carrigan, attraverserebbe tutta l'opera di Williams. L'idea che il tempo sia un nemico implacabile per l'uomo è perfettamente cristallizzata nell'epilogo di *La dolce ala della giovinezza* quando lo sfiorito Chance Wayne si rivolge direttamente agli spettatori, supplicandoli non di avere pietà o comprensione per lui, ma di riconoscere almeno quanto la sua disfatta li riguardi tutti da vicino, dal momento che tutti siamo in balia dell'opprimente incedere degli anni: «I don't ask for your pity, but just for your understanding – not even that – no. Just for your recognition of me in you, and the enemy, time, in us all» (Williams 1985, 111).

La supplica di Chance risuona tanto più tragica se consideriamo che l'uomo sta per essere evirato da alcuni bruti della sua cittadina natale come punizione per aver trasmesso una malattia venerea a Heavenly, la figlia del più influente politico locale. Ma l'idea del tempo come “nemico castrante” non riguarda solo il personaggio maschile e l'orrendo castigo che si consumerà fuori scena nel finale – un castigo che, come spesso accade in Williams, va inteso in senso simbolico piuttosto che reale –, essa riguarda parimenti altri personaggi del *play*, in particolare quello di Alexandra Del Lago. Come già accenato, la ritrovata fiducia della donna nella propria identità divistica e attoriale, pur confermando il coraggio e la tenacia di cui danno prova tante eroine williamsiane, non allontana Alexandra dalla lugubre associazione tra temporalità ed evirazione. Analogamente al più sventurato Chance, anche l'impavida attrice «can't turn back the clock», anche lei «[is] faced with castration, and in her heart she knows it» (*ivi*, 109).

Secondo Albert J. Devlin, la scrittura di *La primavera romana della signora Stone* presenta un immaginario similmente costruito attorno al motivo della mutilazione come “metafora biologica” per alludere all'azione invalidante del tempo sulla vita umana (cf. Devlin 1997, 106, 108). In questo senso, l'espressione «time of life», che Meg pronuncia con pregnante esitazione mentre sfiora il tulle bianco del costume di Rosalinda, costituisce l'unico velato richiamo all'interno del film di un tema – quello della menopausa – destinato, invece, ad acquistare un'esplicita centralità nelle pagine del romanzo (cf. Yacowar 1977, 86). All'inizio del sesto capitolo, il narratore stabilisce una chiara correlazione fra i due più importanti avvenimenti esteriori della vita di Karen – il ritiro dalle scene e la scomparsa della figura rassicurante e succube del marito – con l'arrivo

della menopausa. Sono questi tre accadimenti a darle la sensazione di vivere «an almost posthumous existence» (Williams 1959<sup>3</sup>, 40). E sono sempre questi tre accadimenti, così intrecciati fra loro, a indurla a scegliere Roma come teatro dove proseguire questo nuovo tipo di vita: una vita ormai “mutolata”, all'apparenza derubata della capacità di esercitare quel potere, quella fascinazione erotica, che la sua condizione divistica le ha garantito per anni. Nella sua iniziale e ingenua valutazione, la signora Stone immagina che l'ozioso indugiare della capitale italiana nel proprio passato splendore ben si addica al caso di una donna come lei in cui «a certain grandeur [...] had replaced her former beauty» (ivi, 11).

Anche se una voce autorevole nel panorama accademico degli *Aging Studies* come quella di Lois W. Banner giudica corrosivo il ritratto della donna in menopausa consegnatoci da Williams (cf. Banner 1992, 290)<sup>20</sup>, riteniamo che lo scrittore americano suggerisca, al contrario, un'interpretazione assai più sfumata di questa difficile transizione nell'esperienza fisica e psichica femminile. Se l'ossessione per la carriera ha spinto in gioventù Karen a chiudersi al piacere sessuale per evitare la maternità o la semplice dispersione di energie in obiettivi diversi dalla fama, dal canto suo, la menopausa, sottraendola agli imperativi della biologia così come alla seduttiva girandola di ruoli, richiesta dal teatro, finisce paradossalmente per restituirla alla libertà pura e semplice del desiderio. E per Williams il desiderio, in fondo, è l'unico ruolo che uomini o donne debbano assumere, giacché esso, come recita una celebre battuta di Blanche DuBois, è l'esatto contrario della morte («The opposite [of death] is desire», Williams 1985, 206). Il seguente passo aiuta, da un lato, a comprendere perché mai l'autore avesse inizialmente battezzato il romanzo «Moon Pause», dall'altro lato, lascia anche immaginare perché in seguito, su ispirazione di un articolo della stampa italiana intitolato *La primavera romana di Tennessee Williams*, abbia scelto di modificare il nome del racconto nella sua forma attuale<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Banner inserisce il romanzo di Williams in un trend di opere della letteratura americana che, dagli Venti in poi, raccontano la menopausa come un momento in cui la donna, lungi dal rassegnarsi al naturale processo di invecchiamento, cerca ostinatamente e tragicamente soddisfazione in avventure con uomini più giovani. Tra le opere ricordate dalla studiosa figurano *Black Oxen* di Gertrude Atherton, best seller del 1923, e *La ricompensa di una madre (A Mother's Recompense)* di Edith Wharton, pubblicato nel 1925 (cf. BANNER 1992, 289-290). Come abbiamo già visto, un'interpretazione fortemente negativa del motivo della menopausa nel romanzo si trova anche nel giudizio espresso da Moravia (cf. n. 5).

<sup>21</sup> «Il titolo del romanzo», scrive Ricciardi, «nasce direttamente dall'esperienza romana [dell'autore]. Nelle sue memorie Williams racconta di aver ricevuto in via Aurora, in un momento di intimità con Raffaello [un suo giovanissimo e poverissimo amante, NdA], una giornalista che il giorno dopo fa apparire su un giornale della capitale un articolo intitolato “La primavera romana di Tennessee Williams” [...]. Non v'è dubbio, dunque, che Karen Stone sia una sua travestita proiezione autobiografica» (RICCIARDI 2000, 210). La studiosa ha senza dubbio ragione a individuare nell'attrazione che la protagonista nutre per il bel Paolo

The past was, of course, the time when her body was still a channel for those red tides that bear organic life forward. Those rhythmic tides had now withdrawn from her body, leaving it like a tideless estuary on which desire rested like the moon's image on a calm sheet of water. [...] Nothing could happen, now, but, the desire and its possible gratification (Williams 1959<sup>3</sup>, 57).

A meno di non ipotizzare, come fa Cinzia Schiavini, che il titolo sia volutamente contraddittorio e che la primavera della signora Stone sia in realtà un autunno (cf. Schiavini 2012, 138), tutto qui suggerisce l'idea di un intenso seppur tardivo ritorno alla vita. Un brano così profondamente poetico tradisce, infatti, un atteggiamento comprensivo, quasi impregnato di sensuale complicità, nei confronti del personaggio femminile, piuttosto che una sua critica crudele o derisoria. Al tempo stesso, risulta evidente quanto l'intrico altamente simbolico ordito dalla scrittura williamsiana difficilmente possa trovare un equivalente degno in una pellicola curata ma tradizionale come quella di *Quintero*. E difatti nel film, eccezion fatta per il commento di Meg Bishop, il motivo della menopausa come tomba della carriera di una diva ma anche come imprevedibile occasione di risveglio erotico resta essenzialmente tacitato. O forse si può supporre che esso sopravviva non sul piano della concretezza verbale ma su quello più allusivo dell'immagine e delle sue eventuali suggestioni metaforiche.

Concluso il prologo di ambientazione teatrale con la telefonata di Karen al marito per informarlo del suo desiderio di ritirarsi dalle scene – una scelta, questa, che pare estremizzare l'opinione di Meg sull'ineluttabilità delle diverse stagioni della vita – e dopo la rapida sequenza della morte per infarto del signor Stone – una morte che recide l'ultimo legame della protagonista con la carriera –, l'azione può finalmente spostarsi a Roma. Accompagnati dalle note dolenti, quasi luttuose, della colonna sonora di Richard Addinsell, i titoli di testa scorrono su immagini principalmente costruite sulla sproporzione fra la scura e minuscola silhouette di Karen, spesso ripresa in campo lungo, e la marmorea imponenza dell'architettura romana. Il sottinteso di queste prime immagini della Capitale è chiaro: a Roma la grande signora del teatro americano ha ormai smarrito il suo protagonismo ed è ridotta alla condizione di una ricca ma anonima ospite. Schiavini ha giustamente sottolineato come nel romanzo i rapporti di potere fra la protagonista e gli altri personaggi siano essenzialmente rivelati attraverso l'atto di guardare, «inteso sia nel

---

qualcosa delle trasgressive giornate romane del suo creatore. Lo stesso biografo Donald Spoto è incline a leggere il racconto come una non dichiarata confessione di Williams (cf. SPOTO 1985, 156, 166-167). Nondimeno, la centralità che nel romanzo assume la fisiologia della donna lascia supporre che lo scrittore abbia recuperato e riadattato il titolo dell'articolo non solo perché vi avvertiva qualcosa della propria esperienza, ma anche qualcosa legato alle diverse stagioni della vita femminile, motivo, quest'ultimo, sempre centrale nella sua opera.

senso di essere oggetto del desiderio (essere guardati) sia nel senso di essere l'agente del desiderio (guardare)» (Schiavini 2012, 140): per la signora Stone, la cui vita è trascorsa dinnanzi agli sguardi ammaliati del pubblico, non essere più visibile – diventare, insomma, un minuscolo puntino nell'immensità della Città Eterna – «equivale a morire» (*ivi*, 141) o, per dirla con Karen Beckman, equivale a diventare una *vanishing woman*, una presenza femminile instabile, lentamente destinata a dissolversi nel nulla.

Tuttavia, le scene immediatamente successive ai titoli di testa, ambientate lungo le scalinate di Trinità dei Monti e di Piazza di Spagna, ci rassicurano che nuovi meccanismi di potere e nuove forme di seduzione attendono la protagonista e che la sua invisibilità non sarà definitiva. In queste immagini, le uniche di tutto il film in cui la *voice over* di un anonimo narratore si sofferma sulla psicologia di Karen, spiegando quanto la sua ambizione di attrice le abbia precluso una reale conoscenza di sé, colpisce come le dinamiche di fascinazione e di sguardo tipiche dell'esperienza divistica cedano il passo a quelle caratterizzanti il giro della prostituzione romana. Con imperturbabile eleganza la voce fuori campo spiega che «for more than two centuries the immense cascade of stone stairs descending from Trinità dei Monti to the Piazza di Spagna has been a favourite place of assignation. A multitude of assorted humanity comes every day to crouch in the sun, to seek fulfillment of some desire or to dream». Se espressioni come “accocolarsi al sole”, “soddisfare un desiderio” e “sognare” evocano immediatamente l'idea stessa dello *stardom*, nel frattempo le istantanee dei fugaci incontri fra sfaccendati giovani e danarosi clienti di ambo i sessi ci ricordano come bellezza e gioventù – qualità che di norma creano una celebrità e uno stuolo di ammiratori al suo seguito – presuppongano sempre un alto prezzo da pagare per tutte e due le parti.

Ma la descrizione dell'umanità che bivacca lungo le celebri scalinate romane serve soprattutto a introdurre l'enigmatica figura del vagabondo che, nell'epilogo, Karen inviterà, con notevole audacia, a entrare nel proprio appartamento. È sempre Schiavini a osservare come questo giovane privo di nome, che per tutto il corso del romanzo spierà e pedinerà la protagonista, cercando di attirarne l'attenzione, ricrei nel contesto italiano quel legame tra pubblico e star che ha modellato e condizionato l'intera esperienza umana della signora Stone. In tal senso, non è un caso che la dinamica fra i due si mantenga fino all'ultimo in termini puramente visivi (cf. *ibid.*). Del resto, l'adorazione di un fan per la propria diva di elezione è quasi sempre un rapporto privo di un paritario scambio verbale, ma si costruisce su un'incolmabile distanza fisica e soprattutto sul muto piacere della visione. Tuttavia – rileva la studiosa –, i ruoli incarnati dalla donna e dal ragazzo, lungi dall'essere stabili, sembrano a tratti invertirsi e contraddire sia la presunta passività della

condizione spettatoriale sia la capacità performativa normalmente attribuita alla star: «Anche se è il solo e affezionato pubblico della donna, tant'è che la segue ovunque in città, [il vagabondo] è anche il solo fra i due che si disponga a recitare – apparendo improvvisamente nel riflesso delle vetrine e, quando osservato, con forme più esplicite di esibizionismo – mentre Karen diventa l'involontaria spettatrice delle sue performance» (*ibid.*). Assai più prudente del romanzo, il pudico film di Quintero sorvola sulle volgari attenzioni (come urinare o denudarsi per la strada) con cui il senzatetto prova ad addescare la signora Stone, ma mantiene intatta la dinamica attore/audience che li unisce. Introdotto dalla voce fuori campo con ridicolo sussiego come «a solitary young man with no regular or legitimate occupation», il clochard ci viene per la prima volta mostrato attraverso una soggettiva di Karen che lo nota dalla terrazza del suo appartamento affacciato su Piazza di Spagna e per un attimo gli restituisce il suo sguardo colmo di una misteriosa attesa. Oltre a evocare, come hanno notato diversi commentatori, la celebre scena del balcone in *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*) (cf. Spoto 1985, 167; Theoharis 1997; Ricciardi 2000, 212; Schiavini 2012, 146), qui la posizione dei due personaggi – lui in basso, lei in alto – ricorda evidentemente anche quella di uno spettatore che, dal suo umile posto in platea, solleva il capo adorante verso la celebrità che si sporge dallo spazio intangibile dello schermo o del palcoscenico. Soltanto nel finale, come vedremo, la donna si deciderà a colmare tale distanza e a riconoscere l'enorme attrattiva che questo ragazzo coperto di stracci esercita su di lei.

Ma nell'economia del racconto, la figura del solitario vagabondo serve anche come antitesi a quella di Paolo di Leo, presto destinato a vestire il ruolo di amante ufficiale della signora Stone. Benché accomunati dalla stessa esuberante bellezza, i due giovani non potrebbero essere più diversi: tanto più è miserabile il primo, tanto più è elegante e raffinato il secondo, tanto più il primo non sembra esprimere altro che una cupa e taciturna ossessione per Karen, tanto più il secondo nasconde il suo bieco interesse economico simulando una passione inesistente. Per certi aspetti si potrebbe affermare che, mentre il mendicante incarna l'atteggiamento dell'ammiratore, pur con le variazioni che abbiamo indicato, quella di Paolo ambisce, invece, al protagonismo della star. E difatti, quando la Contessa Terribili-Gonzales presenta l'azzimato giovanotto alla signora Stone, sperando di avviare una lucrosa tresca, l'intera situazione ricorda quella di un provino a un aspirante *matinée idol*. Deciso a sedurre una Karen genuinamente ignara delle sue torbide manovre, il ragazzo tenterà in ogni modo di blandirla, allettandola a parole con la promessa di favolose serate nella dolce vita romana, ma anche sfruttando il puro e semplice potere della sua avvenenza. Sprofondato nella poltrona del salotto dell'ex attrice con le gambe

divaricate e una sigaretta languidamente stretta tra le dita, Paolo recita il ruolo del seduttore come se si trovasse non solo di fronte a una potenziale cliente ma anche all'occhio sempre avido di giovanile bellezza di un'invisibile macchina da presa. Non a caso, durante questo primo incontro nell'appartamento della donna, la regia non ci mostra immediatamente il volto del ragazzo, ma preferisce indugiare sulla sua nuca lucida di brillantina, sulla sua schiena dritta e sulle sue membra slanciate. Secondo Yacowar, la scelta di ritardare e più in generale di centellinare le inquadrature del viso, concentrandosi di contro sullo sfrontato atteggiamento del corpo, mira a esprimere la segreta impressione della signora Stone, il fatto che, malgrado l'apparente freddezza, il suo interesse per lo sconosciuto ha già preso una piega schiettamente sessuale (cf. Yacowar 1977, 91).

Per quanto sia corretta questa ipotesi, riteniamo che la presentazione del personaggio maschile cerchi anche di ricalcare, con ostentata consapevolezza, le strategie più tipiche usate per calamitare l'attenzione del pubblico su una nascente star: creare un clima di suspense non mostrandola subito e cercare di mantenere vivo l'interesse nei suoi confronti dosandone astutamente la presenza in scena. Come già accennato nella pagine introduttive, in maniera non diversa dall'uso di Vivien Leigh nei panni di una diva attempata, anche la presenza dell'allora semisconosciuto Warren Beatty in quelli di un seduttore latino finisce per arricchire il gioco di riflessi tra schermo e realtà, tra personaggio e interprete, tra attore e divo. Significativamente, verso la fine del racconto, la mezzana Terribili-Gonzales, ispirata da una giovane diva americana adottata da Cinecittà, proverà a recuperare il controllo sul giovane sussurandogli melliflua al telefono: «You're not just another beautiful young man. According to Miss Bingham, the movie star, you have style. She says you have a screen personality millions of women would respond to». Sebbene non esprima mai l'esplicito desiderio di diventare un divo – a differenza, per esempio, di Chance, pronto perfino al ricatto pur di strappare un contratto cinematografico – anche Paolo è evidentemente ansioso di godere delle lusinghe della fama sfruttando il solo potere della propria arrogante bellezza.

L'attenzione del giovane per la propria immagine non è solo tradita da una professione come quella del gigolò, ma anche da altri comportamenti: le lunghe e sensuali visite dal barbiere, la spasmodica ricerca di specchi, l'entusiasmo quasi infantile per gli abiti di lusso, l'evidente soddisfazione nell'essere ritratto sui rotocalchi italiani...<sup>22</sup> La centralità che

---

<sup>22</sup> A proposito di questo interesse ossessivo per il proprio aspetto, è lo stesso Williams a osservare, nella sua disinibita autobiografia, che i ragazzi italiani «are raised without any of our puritanical reserves about sex. Young American males, even when they are good-looking, do not think of themselves as sexually desirable. Good-looking young Italians never think of themselves as anything else. [...] That is a matter that I dealt with pretty thoroughly in my longest piece of fiction, *The Roman Spring of Mrs. Stone*» (WILLIAMS 1976, 141).

l'aspetto fisico riveste nella vita di Paolo mostra chiare somiglianze con l'esperienza di Karen, ma mentre la donna ha almeno cercato di "flirtare" con la grandezza, cimentandosi ad esempio con il teatro shakespeariano, l'interesse del bel romano per la celebrità trova la sua unica scaturigine nella brama materiale e nel gusto del bel vivere. In questo senso, Paolo ricorda più Barbara Bingham (Jill St. John), fatua figura di stellina evidentemente ispirata al fenomeno della Hollywood sul Tevere, che proclama di continuo il suo desiderio di studiare il Metodo a New York, ma che il film ci mostra soprattutto intenta a gozzovigliare nei party della Capitale.

Se i due giovani, destinati a diventare amanti, non sembrano affatto consapevoli della natura effimera della loro avvenenza, Karen Stone al contrario esprime tutta l'amarezza di chi ha sperimentato sulla propria pelle tale fugacità. Inserita all'incirca verso la metà del film, la conversazione in terrazza con Meg Bishop è forse il solo momento in cui la protagonista confessa senza reticenze la delusione per una carriera che l'ha privata di rapporti umani autentici e soprattutto della possibilità di essere se stessa. Si veda qui di seguito lo scambio più teso dell'intera conversazione:

Meg: - Have you really retired from the stage?

Karen: - Yes. [...] I discovered that I hadn't so much talent as I thought.

Meg: - Talent? Oh, what's talent? Being able to get away with something, that's all. You got away with some very effective performances. Of course it was a mistake to play Rosalind so long after you left school. [...] Oh, you are such an escapist. You may have quit the stage, but you won't escape public attention. [...] Oh, Karen, there isn't anybody who ever knew you and who ever loved you...

Karen: - Who are these people who love me? I want names.

Meg: - I can give you thousands. You represented...

Karen: - Various parts. Parts in the theater. Never ever myself.

Meg: - And is this yourself? [...] A figure of fun, the stock character of a middle-aged woman crazily infatuated with a succession of young boys?

La malinconia che attraversa il dialogo è resa tanto più forte dal fatto che le due donne appaiono drammaticamente distanti fra loro, incapaci di una reale comunicazione. Questa distanza è innanzitutto rivelata dalla loro diversità fisica. Avvolta in un fluttuante abito da cocktail color lavanda, con i capelli biondo cenere acconciati in un caschetto che ha la pesantezza di un elmo, Karen è un figurina fragile e severa al contempo, che non chiede commiserazione o assennati consigli, ma solo di non essere criticata per il suo nuovo appetito verso la vita. Incarnata dall'imponente Coral Browne, la cui robusta figura pare letteralmente sovrastare quella di Leigh, Meg esprime, di contro, una femminilità agli antipodi, del tutto scevra da qualsiasi decadente romanticheria. Giornalista specializzata

nell'attualità politica, sempre in giro per il mondo, Bishop, che diversamente da Karen ha avviato una carriera di successo senza fare alcun affidamento sulla bellezza ma anzi reprimendola, pretende di analizzare il caso dell'amica col solo filtro del razio cinio e dell'indignazione morale. Nel romanzo si dice chiaramente che Meg non prova pietà per la signora Stone, giacché la pietà – «a mist upon the lens of analysis» (Williams 1959<sup>3</sup>, 18) – impedisce una corretta valutazione dei comportamenti del prossimo. Pronta a bollare l'esilio dell'amica come pigrizia rispetto ai doveri dell'arte o peggio ancora come dissipatezza borghese, la poco compassionevole Bishop non sembra apparentemente condividere un'altra celebre intuizione di Blanche, quella secondo cui il cuore umano non potrà mai avere la linearità di una retta o di una strada, ma solo una natura curviforme, come un tortuoso percorso che si addentra fra le montagne («What is straight? A line can be straight, or a street, but the human heart, oh, no, it's curved like a road through mountains!», Williams 1976, 53-54)<sup>23</sup>.

In realtà, il narratore del romanzo non esita a svelarci che, a un livello più profondo, l'astio della giornalista nei riguardi dell'ex attrice non scaturisce soltanto dal semplice sdegno, ma affonda le sue radici in un ambiguo episodio della loro passata adolescenza, quando Karen ha presumibilmente respinto le attenzioni omosessuali della compagna di studi. Sebbene il film nuovamente si dimostri più prudente della sua fonte letteraria e non si arrischi a esplicitare questo sottinteso, si può notare che, durante lo scambio riportato in citazione, le due donne si dispongono significativamente ai due lati della statua di gusto classico che adorna il magnifico terrazzo della signora Stone. Questo nudo femminile scolpito nella pietra sembra materializzare due argomenti strategicamente taciuti perché incandescenti dal punto di vista emotivo e sociale: da un lato, il desiderio lesbico di Meg, dall'altro lato, la correlazione fra la sconfitta professionale di Karen e la perdita della sua antica bellezza. Anche se una diva e una magnifica scultura muliebre hanno senza dubbio molto in comune – entrambe sono destinate alla contemplazione ed entrambe propongono un canone di perfezione estetica – di fatto, solo la prima, fatta di carne e di sangue, è punita per le crudeli alterazioni esercitate dal tempo<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> In *Memoirs* Williams attribuisce a Blanche questa battuta e se ne serve per spiegare il proprio orientamento sessuale. In realtà, la battuta in questione non figura affatto nel *play* del '47 ma soltanto all'interno della sua successiva trasposizione cinematografica e peraltro in forma abbreviata. Blanche la pronuncia quando Mitch, venuto a conoscenza del suo passato promiscuo, l'accusa di aver simulato una rettitudine inesistente.

<sup>24</sup> Impossibile non ricordare come quello straordinario melodramma autoriflessivo che è *La contessa scalza* costruisca tutta la sua riflessione sullo *stardom* istituendo un parallelismo fra il sex symbol di origine spagnola Maria Vargas (Ava Gardner) e la statua di gusto classico che il marito fa costruire in suo onore e che diventerà il suo monumento funebre. Nel corso del racconto, la statua diventa non solo il centro di coagulo dei flashback degli uomini che hanno segnato la vita e la carriera di Maria, ma anche una metafora della donna stessa, condannata dal meccanismo divistico al ruolo di inanimato oggetto del desiderio altrui,

La condizione perigliosa della star, la possibilità per lei di continuare o meno a essere mediaticamente visibile, riaffiora nell'epilogo, durante l'episodio della proiezione domestica. Costretta da Paolo, Karen organizza un piccolo party per mostrare alcuni filmati amatoriali che lei e il giovane hanno realizzato nel corso della loro frequentazione. Fra i pochi invitati figurano, oltre a una coppia di pettegoli anziani, la Contessa Terribili-Gonzales e la *starlet* Barbara Bingham. Dietro alla scusa di sfoggiare la sua abilità con la cinepresa, il ragazzo mira evidentemente a riprendere i "rapporti di lavoro" con la sua vecchia sfruttatrice e a fare della sempre più infatuata Barbara un tramite per il mondo del cinema. Durante la serata, la signora Stone, già molto provata dalle continue umiliazioni inflitte dall'amante, diverrà rapidamente conscia di questi squallidi sotterfugi e deciderà, una volta per tutte, di mettere Paolo alla porta insieme alla sua combriccola di parassiti.

Come osserva Yacowar, la sequenza, interamente costruita sul contrasto fra la passata felicità raccontata dalle immagini proiettate e la sofferenza vissuta da Karen nel presente, dilata una situazione che nel romanzo non riveste altrettanta centralità e soprattutto non è così gravida di implicazioni ironiche (cf. Yacowar 1977, 89). La cosa non sorprende: mentre Williams accenna solo di sfuggita al fatto che il ricevimento serva come occasione per mostrare questi filmati, la versione cinematografica, per ragioni evidentemente legate alla sua stessa natura, sfrutta ampiamente le possibilità espressive offerte dalla situazione dello schermo incorniciato. Nelle pellicole ambientate nel mondo del cinema, il cosiddetto *film-within-the-film* è un espediente tipico, foriero di molteplici valenze. Innanzitutto, può servire a richiamare l'attenzione sulla qualità autoriflessiva dell'opera che lo ospita e, nel caso in cui le immagini proiettate appartengano a un film "reale", può servire come occasione per ripensare, ora con trasporto nostalgico ora con spirito analitico, alla storia stessa del cinema. Non di rado, nel caso in cui protagonista del racconto sia una star, il *film-within-the-film* funziona soprattutto come fatale momento di rispecchiamento, che può rivelare il dramma del fallimento oppure un passato splendore che non ha però più legami con il presente. Si è già accennato all'esaltazione che in *Viale del tramonto* Norma dimostra durante la proiezione di *La regina Kelly*, che è peraltro uno dei più celebri "capolavori maledetti" del muto e diventa quindi anche il pretesto per volgere lo sguardo alla storia grandiosa della settima arte. Impossibile, però, non ricordare anche lo strazio che colpisce la matura Margaret Elliot, protagonista di *La diva* di Heisler, quando visiona il suo ultimo *screen test* e scopre di essersi resa involontariamente ridicola recitando il ruolo di una donna invecchiata e inacidita come se si trattasse una teenager tentatrice. La

---

a dispetto della sua natura originariamente ribelle e passionale. Per un'analisi su questi motivi inscritti nella pellicola di Mankiewicz si vedano FELLEMAN (2006, 56-73) e PAVESI (2018, 179-227).

sequenza possiede un'eccezionale forza drammatica perché a interpretare questa mediocre e vanitosa diva c'è paradossalmente un'attrice del calibro di Bette Davis, mai restia a vestire gli ingrati panni di eroine sfiorite ma interessanti dal punto di vista psicologico (cf. per es. Ames 1997, 47-48; Pavesi 2018, 165-166). Altre volte, invece, star ormai lontane dalle luci della ribalta possono contemplare le loro performance di un tempo senza aspirare ad alcun *comeback*, ma solo con il compiacimento di chi sa di aver preso parte all'immortalità del cinema e ora può orgogliosamente godersi il riposo di una sovrana in esilio. È il caso, ad esempio, di Blanche, la sorella della terribile Baby Jane interpretata da Joan Crawford. Ex diva della Hollywood degli anni Trenta, in seguito costretta su una sedia a rotelle a causa di un incidente, Blanche trascorre quietamente le sue giornate di invalida gustandosi la riproposizione in tv dei suoi successi giovanili. La prima apparizione nel film di Blanche Hudson, con lo sguardo rapito dal piccolo schermo televisivo, ricalca quella che è stata definita come la situazione tipica della spettatrice: una donna pericolosamente avvinta dal potere del visivo, incapace di stabilire una distanza critica fra se stessa e l'immagine (cf. Brooks 1999, 235).

Nel caso specifico della pellicola di Quintero, l'uso del *film-within-the-film* si apre ad altri significati ancora, pur restando essenzialmente concentrato sul problematico rapporto fra *stardom* femminile e temporalità. Per Maurice Yacowar, che si è a lungo intrattenuto sul senso della sequenza, qui l'espedito, da un lato, testimonia quanto sia inutile fissare su pellicola un momento di felicità – «questi filmati [sono destinati a sopravvivere] al piacere che registrano» (*ibid.*) –, dall'altro lato, porta avanti quel dissidio, costruito fin dal prologo, fra l'identità di Karen Stone come attrice e quella come fragile creatura di mezza età:

Questi filmati casalinghi non fanno vedere la vita reale, ma una farsa in cui la donna è stata romanticamente sfruttata. La loro natura intima è violata dagli amici di Paolo. Karen è consapevole di essere ancora oggetto di sguardi, malgrado il ritiro dal palcoscenico. Il suo nuovo ambiente sociale brulica di spioni e di pettegolezzi. L'amante l'accusa di dare spettacolo di sé, come le sue precedenti clienti. L'esibizione pubblica di questi *home movies* accresce la vergogna della protagonista per aver mostrato le proprie emozioni (*ibid.*).

Al di là della sua costruzione formale indiscutibilmente elegante, la sequenza trova il proprio punto di forza nella muta ma crescente disperazione che l'interpretazione di Vivien Leigh comunica. Resasi finalmente conto dei raggiri di Paolo, impegnato ad amoreggiare in terrazzo con l'attricetta, Leigh è per qualche istante inquadrata in primo piano mentre i suoi magnifici e mobilissimi occhi verdi si riempiono di lacrime. Anche un commentatore

scettico del film come Bosley Crowther non avrebbe potuto far a meno di lodare la drammatica sincerità che sostiene la performance dell'attrice britannica, soprattutto nelle ultime scene: «Il suo ardore ha l'intensità di una cosa reale. Il suo dolore scorre liquido come un torrente scaturito da un cuore spezzato» (Crowther 1961, 11). Gli occhi velati di lacrime di Vivien ci ricordano un aspetto fondamentale dell'opera williamsiana. In un saggio dedicato alla *sexual politics* inscritta in *Improvvisamente l'estate scorsa, La dolce ala della giovinezza e La calata di Orfeo (Orpheus Descending, 1957)*, John M. Clum riconosce che in Williams lo slancio amoroso ha quasi sempre la forma di un'esperienza impastata di solitudine, raramente di un'esperienza condivisa:

AmMESSO che esista, l'amore è la fugace congiunzione fra due desideri contenuti in individui destinati a restare separati, isolati. Per questa ragione l'amore [...] - eterosessuale o omosessuale che sia - resta un obiettivo impossibile nell'universo del drammaturgo. Al massimo esso può aspirare alla forma di un difficile compromesso. Le storie di Williams sono, insomma, saghe solipsistiche (Clum 2009, 31).

Ma la solitudine del desiderio non è la sola questione qui in campo. Benché Karen sia presente nelle immagini che scorrono sullo schermo incorniciato, è Paolo, con la sua esuberanza fisica, a conquistare l'attenzione. Evidente allusione alla sua spregiudicatezza sessuale, alcune inquadrature ce lo mostrano, novello Adone, mentre si crogiola a pancia in giù in spiaggia e poi mentre corre, fra salti e capriole, verso il mare. In tal senso, l'esclamazione della Contessa «That's beautiful, Paolo. But where are you?» non vuole solo alludere maliziosamente al fatto che il giovane ha abbandonato la proiezione in salotto per corteggiare indisturbato Barbara sul terrazzo (cf. *ibid.*), ma anche sottolineare che gli spettatori vogliono vedere lui nel filmato, non certo la signora Stone. Nel finale, insomma, lo sconosciuto gigolò italiano ha definitivamente rubato la scena alla grande star americana, la stessa donna orgogliosa e prepotente che, negli anni fulgenti della carriera, non ha avuto remore a soggiogare tanti giovani attori. E quando Paolo, prima di essere messo alla porta, le righia contro crudele: «You're so puffed up with being a great lady. Rome is a very old city. Three thousand years. How old are you? Fifty?»<sup>25</sup>, la signora Stone è brutalmente costretta a riconoscere che spesso il potere di una diva non è eterno. Come osserva di nuovo Yacowar, «il tempo di Karen - analogamente alla falsa, piatta immagine cinematografica della sua vita - si è ormai concluso» (*ibid.*).

---

<sup>25</sup> L'affronto di Paolo, tutto giocato sull'abissale differenza fra il glorioso passato di Roma e la stolta vanità di Karen, ricorda un altro commento malevolo, formulato in precedenza dalla Contessa. Secondo la nobildonna, il cui sguardo sull'eroina è evidentemente il più impietoso di tutti, l'americana Karen non è e non potrà mai essere una vera signora, giacché «great ladies do not occur in a nation that is less than two hundred years old».

L'immagine ora non deve appartenere né al vorace materialismo di Paolo e neppure all'ormai evaporata presunzione della signora Stone, ma solo al misterioso vagabondo che, finalmente ammesso nell'appartamento della protagonista, conquisterà l'ultimissima inquadratura, mentre lo schermo sprofonda in un buio inquietante. Da un punto di vista borghese, come osserva Theoharis Constantine Theoharis, l'invito al clochard sigla la rovina di Karen: «Dopo questa notte, la donna non potrà più fare ritorno nella società romana e men che meno presentarsi in pubblico con lui» (Theoharis 1997). O forse, l'ipotesi più plausibile che l'epilogo lascia formulare è che Karen sarà derubata e uccisa dal suo nuovo amante: dopo avergli lanciato la chiave dal terrazzo, la *voice over* della protagonista ripete, infatti, un commento deprimente fatto poche ore prima a Paolo: «Three or four years is all I need. After that a cut throat would be a convenience». In questa macabra e scandalosa rivisitazione del dramma di *Romeo e Giulietta*, solo il personaggio femminile sarebbe, insomma, destinato a una morte pietosa «che lo libera dalle angosce del vivere» (Schavini 2012, 146). Ma come accennato in precedenza, Williams, il cui peso sull'adattamento di Quintero resta ineludibile, ci ha abituati che anche il più torbido dei suoi finali può contenere un imprevedibile elemento di rinascita.

È sempre Theoharis a suggerire che qui l'autore stia forse eseguendo nuove variazioni sul motivo della “gentilezza degli estranei” – quel bisogno urgente di intimità fisica e di sostegno umano – che notoriamente conclude *Un tram che si chiama desiderio*, quando l'alienata e promiscua Blanche si affida al medico giunto per rinchiuderla in manicomio («Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers», Williams 1985, 225). Nell'epilogo di *La primavera romana della signora Stone* si allungherebbe addirittura l'ombra di un'altra eroina shakespeariana, come prova la costanza del vagabondo nell'appostarsi sempre nei pressi dell'obelisco egizio di Piazza di Spagna: «Se Giulietta è stato il suo fallimento, Cleopatra si rivela il vero ruolo della signora Stone» (Theoharis 1997). Aprendo la porta a un giovane sconosciuto, forse pericoloso come serpente (ma in fondo chi può dirlo davvero?), la donna «non muore. [...] Inizia [semmai] a vivere per la prima volta» (*ibid.*). O più semplicemente, ipotizziamo noi, Karen sceglie di liberarsi per sempre dal peso ingombrante di essere una star per interpretare soltanto se stessa, quella parte che la sua splendida giovinezza le aveva precluso e che, ora, il desiderio imbarazzante della vecchiaia le ha restituito.

Amico del drammaturgo, il romanziere Donald Windham avrebbe definito *La primavera romana della signora Stone* «il primo autoritratto di Tennessee Williams dopo il raggiungimento del successo» (cit. in Spoto 1985, 167). Come si è visto, proiezioni

autobiografiche sono state rilevate anche nel caso dell'attrice scelta per impersonare Karen: al principio degli anni Sessanta, tormentata da grandi inquietudini personali e professionali, Vivien Leigh si sarebbe dimostrata l'inteprete ideale per dare vita alle disavventure di una star in declino.

Ma al di là delle eventuali e affascinanti sovrapposizioni tra arte e vita, sia il romanzo del 1950 sia l'omonimo film del 1961 avrebbero incontrato soprattutto ostilità o indifferenza. Nelle pagine precedenti si è cercato tuttavia di correggere almeno in parte tale giudizio. Opera apparentemente minore, il romanzo *La primavera romana della signora Stone* non ha soltanto offerto una prospettiva privilegiata per indagare alcuni temi fondamentali dell'universo williamsiano, ma si è scoperto anche anticipare motivi e situazioni al centro di un dramma successivo e molto discusso come *La dolce ala della giovinezza*. Il discorso sulla riscoperta del primo romanzo di Williams ha ceduto poi il passo a un'analisi più spostata sul versante del suo adattamento cinematografico e sui parallelismi che è possibile istituire tra questo dimenticato mélo e alcune pellicole, dirette fra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, ambientate nel particolare contesto di Hollywood. Filo rosso alla base di tali accostamenti è stata la figura della star decaduta, un personaggio che sembra avere parimenti attratto Tennessee Williams e l'immaginario cinematografico a lui contemporaneo per la sua capacità di rilanciare la riflessione sul problematico ruolo della donna catturata dal sogno del divismo.

Diletta Pavesi  
Università degli Studi di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Paradiso, 12  
I – 44121 Ferrara  
diletta.pavesi@unife.it

## Riferimenti bibliografici

AMES 1997

C. Ames, *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*, Lexington.

ANDERSON 1978

P.D. Anderson, *In Its Own Image: The Cinematic Vision of Hollywood*, New York.

BANNER 1992

L.W. Banner, *In Full Flower: Aging Women, Power and Sexuality*, New York.

BARRY 1962

J.G. Barry, *José Quintero: The Director as Image Maker*, «Educational Theatre Journal» XIV/1 15-22.

BEAN 2014

K. Bean, *Vivien Leigh: Stardom and Screen Image*, «Vivien Leigh and Laurence Olivier», <http://vivandlarry.com/vivien-leigh/vivien-leigh-stardom-and-screen-image/>, (ultima consultazione: 26 settembre 2018).

BECKMAN 2003

K. Beckman, *Vanishing Women: Magic, Film and Feminism*, Durham-London.

BRANDT 1967

G. Brandt, *Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams*, in J.R. Brown – B. Harris (eds.), *American Theatre*, New York, 166-172.

BROOKS 1999

J. Brooks, *Performing Aging/Performing Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George – and Myrtle)*, in K. Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies and Generations*, Bloomington-Indianapolis, 232-247.

CARRIGAN 1997

M.A. Carrigan, *Memory, Dream, and Myth in the Plays of Tennessee Williams*, in R.E. Martin (ed.), *Critical Essays on Tennessee Williams*, New York, 221-233.

CHIVERS 2011

S. Chivers, *Baby Jane Grew Up: The Horror of Aging in Mid-Twentieth-Century Hollywood*, in Id., *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*, Toronto, 38-57.

CLERICUZIO 2016

A. Clericuzio, *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*, Basingstoke.

## CLETO 2012

F. Cleto, *A Queer Route Named Desire: Camp, Williams, or All About Tennessee*, in A. Clericuzio (ed.), *One Hundred Years of Desire: Tennessee Williams 1911-2011*, Perugia, 179-186.

## CLUM 2009

J.M. Clum, *The Sacrificial Stud and the Fugitive Female in Suddenly Last Summer, Orpheus Descending, and Sweet Bird of Youth*, in H. Bloom (ed.), *Tennessee Williams – Updated Edition*, New York, 27-44.

## CROWTHER 1961

B. Crowther, *Screen: 'Roman Spring'*, «The New York Times» December 29, 11.

## DEVLIN 1997

A.J. Devlin, *Writing in "A Place of stone": Cat on a Hot Tin Roof*, in M.C. Roudané (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, 95-113.

## DRAYA 1977

R. Draya, *The Fiction of Tennessee Williams*, in J. Tharpe (ed.), *Tennessee Williams: A Tribute*, Jackson, 647-662.

## DYER 2003

R. Dyer, *Star*, trad. it. di C. Capetta, D. Paggiaro, Torino.

DYER 2013<sup>2</sup>

R. Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986), New York.

## FELLEMAN 2006

S. Felleman, *The Birth, Death, and Apotheosis of a Hollywood Love Goddess*, in Id., *Art in the Cinematic Imagination*, Austin, 56-73.

## FISHER 1999

J. Fisher, *'An Almost Posthumous Existence': Performance, Gender, and Sexuality in The Roman Spring of Mrs. Stone*, «The Southern Quarterly» XXXVIII/1 45-57.

## FISHER 1988

L. Fisher, *Sunset Boulevard: Fading Stars*, in J. Todd (ed.), *Women and Film*, New York-London, 97-113.

## GÉRARD 1955

A. Gérard, *The Eagle and the Star: Symbolic Motifs in The Roman Spring of Mrs. Stone*, «English Studies» 36 145-153.

HASKELL 1987<sup>2</sup>

M. Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974), Chicago-London.

HOVIS 2009

G. Hovis, "Fifty Percent of Illusion": *The Mask of the Southern Belle in Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie and "Portrait of Madonna"*, in H. Bloom (ed.), *Tennessee Williams - Updated Edition*, New York, 171-186.

IRIGARAY 1978

L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso: sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, trad. it. di L. Muraro, Milano (Parigi 1977).

VAN ITALLIE 1962

J.-Cl. van Itallie, *An interview with Jose Quintero*, «The Transatlantic Review» 11 37-47.

KALSON 1980

A.E. Kalson, *Tennessee Williams at the Delta Brilliant*, in J. Tharpe (ed.), *Tennessee Williams: 13 Essays*, Jackson, 202-227.

KRIPPENDORFF 2014

E. Krippendorff, *Le commedie di Shakespeare. Il regno della libertà*, Roma.

LAHR 2014

J. Lahr, *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh*, New York.

LA POLLA 2004

F. La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Torino.

MALTBY 1995

R. Maltby., *Hollywood Cinema: An Introduction*, Blackwell.

MATRONOLA 1989

D. Matronola, *Il mondo morale di Tennessee Williams in Garden District*, Firenze.

MORAVIA 1950

A. Moravia, *Una Roma di vetro*, «Il Mondo» 21 ottobre, 9.

MORAVIA 1962

A. Moravia, *Il cannibale e la donna matura*, «L'Espresso» 21 gennaio, 23.

MYERS 1951

W.L. Myers, *Pith and Moment (Reviewed Works: The Mill on the Po by Riccardo Bacchelli; The Roman Spring of Mrs. Stone by Tennessee Williams; The Sign of Jonah by Nancy Hale; The Barons by Charles Wertenbaker; The Preacher and the Slave by Wallace Stegner)*, «The Virginia Quarterly Review» XXVII/1 147-154.

PALMER 1997

R.B. Palmer, *Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film*, in M.C. Roudané (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, 204-231.

PALMER 2014

R.B. Palmer, *In the Williams Museum: Two Recent Cinematic Exhibits*, «The Tennessee Williams Annual Review» Issue Number 14, <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=122>, (ultima consultazione: 26 settembre 2018).

PALMER - BRAY 2009

R.B. Palmer - W.R. Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin.

PARKER 2009

B. Parker, *Six Precursors for Sweet Bird of Youth*, «The Papers of the Bibliographical Society of America» CIII /1 73-88.

PAVESI 2018

D. Pavesi, *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano*, Milano-Udine.

PRESCOTT 1950

O. Prescott, *Books of the Times*, «The New York Times» September 29, 25.

RADER 1981

D. Rader, *The Art of Theatre V: Tennessee Williams*, «The Paris Review» LXXXI 145-185.

RICCIARDI 2000

C. Ricciardi, *La primavera romana di Tennessee Williams*, «Il veltro» I/2 207-216.

RUSSELL 2004

L. Russell, *Queering Consumption and Production in What Ever Happened to Baby Jane?*, in S. Hantke (ed.), *Horror Film – Creating and Marketing Fear*, Jackson, 213-226.

SAGLIMBENI 2012

F. Saglimbeni, *Barren Desires: Overreachers and Drifters in Tennessee Williams's Short Fiction and Sweet Bird of Youth*, in A. Clericuzio (ed.), *One Hundred Years of Desire: Tennessee Williams 1911-2011*, Perugia, 117-126.

SCHIAVI 2002

M.R. Schiavi, *The Hungry Women of Tennessee Williams's Fiction*, in R.F. Gross (ed.), *Tennessee Williams: A Casebook*, New York, 107-120.

SCHIAVINI 2012

C. Schiavini, *Tennessee Williams and the Transatlantic Exchange in The Roman Spring of Mrs. Stone*, in A. Clericuzio (ed.), *One Hundred Years of Desire: Tennessee Williams 1911-2011*, Perugia, 137-148.

SPOTO 1985

D. Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, Boston.

STAGGS 2002

S. Staggs, *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream*, New York.

THEOHARIS 1997

T.C. Theoharis, *The Kindness of Strangers: Savage Rescue in Tennessee Williams' The Roman Spring of Mrs. Stone*, «Journal of the Short Story in English» 29, <https://journals.openedition.org/jsse/138> (ultima consultazione: 26 settembre 2018).

TISCHLER 1961

N.M. Tischler, *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, New York.

WALKER 1994

A. Walker, *Vivien: The Life of Vivien Leigh*, New York.

WEXMAN 1993

V.W. Wexman, *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*, Princeton.

WILLIAMS 1959<sup>3</sup>

T. Williams, *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1950), New York.

WILLIAMS 1974

T. Williams, *Sabbatha and Solitude*, in Id., *Eight Mortal Ladies Possessed*, New York, 59-78.

WILLIAMS 1976

T. Williams, *Memoirs*, n. ed. London (New York 1975).

WILLIAMS 1985

T. Williams, *Sweet Bird of Youth* (1959), *A Streetcar Named Desire* (1947), *The Glass Menagerie* (1945), edited by E.M. Browne, New York.

YACOWAR 1977

M. Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, New York.