

Tennessee Williams

A Streetcar Named Desire  
Un tram che si chiama Desiderio

*a cura di / edited by*  
Stanley E. Gontarski

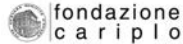


Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Questo volume è stato pubblicato con il contributo della Fondazione Cariplo  
e dell'Università Cattolica di Milano.*



*La serie è patrocinata dal Centro di ricerca dell'Università Cattolica,  
CIT-Centro di cultura e iniziativa teatrale «Mario Apollonio».*



© Copyright 2012  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673258-3

# Ringraziamenti

Uno dei piaceri nel concludere un importante progetto di ricerca è ringraziare pubblicamente le persone e le istituzioni che lo hanno reso possibile. Anzitutto una delle direttrici di questa collana, che con me collabora da oltre un decennio, la prof.ssa Annamaria Cascetta, che non solo ha proposto originalmente di includere un testo americano in una serie di volumi dedicati al «canone del teatro europeo» (dal momento che, naturalmente, Tennessee Williams ebbe una grande influenza in tutta Europa, e in particolare in Italia), ma ha anche sostenuto continuamente il progetto con amicizia, condivisione di valori, e soprattutto attraverso il Centro Studi di Drammaturgia Alda e Mario Cascetta, che ha reso possibile diversi soggiorni di ricerca a Milano. Il sostegno della mia istituzione di appartenenza, la Florida State University, e del Dipartimento di Inglese cui afferisco, insieme al suo direttore Ralph Berry, è stato altresì fondamentale e determinante per permettere il tempestivo completamento di questo progetto, in particolare grazie a un congedo sabbatico in primavera e una borsa di ricerca COFRS nell'estate 2011; entrambi hanno facilitato la ricerca, la scrittura e la pubblicazione finale di questo libro nell'anno del centenario di Williams. Provvidenziale è stata anche una Fellowship della Fondazione Bogliasco per l'ospitalità presso il suo Centro Studi Ligure per le Arti e le Lettere nell'inverno 2011, che mi ha concesso la tranquillità di trentatré giorni di scrittura indisturbata. I panorami di cui ho potuto godere a Villa dei Pini sono stati, inoltre, non solo incomparabili, ma fonte costante di ispirazione. Sono grato anche al professor Massimo Bacigalupo, il cui

interesse per il progetto ha reso possibili contatti con teatranti e gente di teatro a Genova, oltre che permesso di verificare le mie ricerche nel corso delle sue lezioni di letteratura americana all'Università di Genova. E, infine, niente andrebbe mai per il verso giusto senza il quotidiano sostegno di colei che i nostri amici chiamano la mia musa (ma in realtà è molto di più), cioè mia moglie Marsha; oltre a essere il mio principale punto d'appoggio, da oltre quattro decenni condivide questa nostra vita vagabonda.

# Acknowledgments

One of the pleasures of completing a substantial research project is publically acknowledging those individuals and institutions who made it possible. Foremost, is one of the General Editors of this series and my collaborator for over a decade, Professora Annamaria Cascetta, who not only originally proposed the inclusion of an American play in a book series devoted to the *Canon of European Theatre*, since, of course, Tennessee Williams was so very influential throughout Europe, and in Italy in particular, but who supported the project continually with her friendship and shared values, and especially through the Centro Studi di Drammaturgia Alda e Mario Cascetta, which made research stays in Milan possible. The support of my home institution, Florida State University, my home department, the Department of English, and its chair, Ralph Berry, have likewise been substantial and instrumental in allowing the timely completion of this project, especially through a sabbatical leave in the spring and a COFRS summer research grant for 2011, both of which facilitated the research, writing, and final publication of this book within the Williams centenary year. As timely was a Resident Fellowship from the Fondazione Bogliasco for its Centro Studi Ligure per le Arti e le Lettere for the winter of 2011 that allowed 33 days of undisturbed writing. The views at its Villa dei Pini, moreover, were not only incomparable but a constant source of inspiration. I am grateful as well to Professor Massimo Bacigalupo whose interest in the project led to connections with theatre people and patrons in Genoa, and who allowed the testing of my research on his classes in Ameri-

can literature at the University of Genoa. And finally, the wheels do not turn without the daily support of one whom our friends call my muse, which is finally something of an understatement, my wife Marsha, who is not only my biggest supporter but the one who has shared this gypsy life for over four decades now.

# Premessa

## Canone teatrale europeo

L'idea di un canone letterario è in genere un anatema per la maggior parte degli studiosi anglo-americani, almeno a partire dalle rivoluzioni critiche e teoriche degli anni Sessanta. Un canone ha avuto la tendenza a reificare l'egemonia culturale del momento, a definire e rafforzare gerarchie, le cui conseguenze, dal punto di vista storico, sono state più di esclusione che di inclusione; un modo di consolidare le vigenti strutture di potere e negare la voce agli altri: alle minoranze etniche, religiose, raz-ziali, alla maggioranza della popolazione mondiale, alle donne. È stato lo strumento per creare qualcosa di simile a un *testo sacro* della letteratura. Ma l'idea di un canone letterario che propone questa collana, che si concentra in particolare sulle opere teatrali, si basa su premesse sostanzialmente diverse, e nessuna di queste parte da una idea di esclusione. Si assume semplicemente che alcune opere d'arte abbiano avuto, culturalmente, sociologicamente e antropologicamente, più impatto, siano state più studiate, e siano state più influenti di altre. Gran parte di tale impatto può essere giustificato dal fatto che esse abbiano contribuito a delineare un terreno comune, anche se non in maniera tale che tutti debbano essere necessariamente d'accordo con le premesse, i temi e i valori che essi propongono. Anzi spesso è accaduto il contrario – dato che alcune opere sono state oggetto di una notevole resistenza culturale. Una cultura può infatti gravitare attorno a testi che riflettano i valori correnti di una comunità, condivisi dai suoi membri, ma l'influenza di un'opera può agire in negativo e, almeno in un primo momento, fornire

una sorta di punto di resistenza, anch'esso condiviso.

L'idea di un canone teatrale conserva profonde implicazioni sociali nell'Europa contemporanea. Come i curatori della collana scrivono nella loro prefazione a questo volume, intitolata "Un Canone del teatro europeo?": «Si tratta di aiutarci a prendere coscienza di ciò che ha unito o può unire l'Europa, di ciò che può essere lasciato cadere o essere scambiato con le altre culture nel momento in cui tutti ci affacciamo sul mondo globale e ci disponiamo responsabilmente a costruirlo». Da questo punto di vista, dunque, questa collana «Canone teatrale Europeo / Canon of European Drama» è parte integrante del più ampio tema dell'unità europea, parte dello sviluppo dell'Europa futura. Nel suo studio *Penser l'Europe* Edgard Morin scrive: «Ciò che è importante per la cultura europea non sono solo le grandi idee (Cristianesimo, Umanesimo, Ragione, Scienza), bensì queste idee e i loro opposti. Lo spirito europeo non sta solo nel pluralismo e nel cambiamento, ma nel dialogo tra pluralità che porta al cambiamento. [...] In altre parole, ciò che conta nella vita e nella evoluzione della cultura europea è l'incontro fertile tra diversità, antagonismi, rivalità e complementarietà, vale a dire la loro dialettica. [...] È questa dialettica che è al centro dell'identità culturale europea, non un qualsiasi particolare elemento o momento in essa». Inoltre, nel suo controverso studio *The End of History* Francis Fukuyama ha insistito sul fatto che la sua visione di democrazia liberale non è mai stata legata a uno specifico modello americano di organizzazione sociale o politica: «Credo che l'Unione europea rifletta con maggiore precisione, rispetto agli Stati Uniti di oggi, ciò cui il mondo assomiglierà alla fine della storia. Il tentativo dell'Unione Europea di trascendere la sovranità e la politica di potenza tradizionale, stabilendo una regola di diritto transnazionale, è molto più in linea con un mondo "post-storico" di quanto non lo sia la continua fede degli americani in Dio, nella sovranità nazionale, nel loro esercito».

Nel senso più ampio, questo studio di un testo teatrale americano all'interno dell'Unione Europea, ci permette di esami-



inare da vicino tali questioni. Il secondo capolavoro di Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, incontrò all'inizio notevoli resistenze negli Stati Uniti e in Europa. La versione cinematografica del 1951 venne sottoposta a una vera e propria censura, imposta da sedicenti guardiani della moralità pubblica americana. Allo stesso modo, la censura ufficiale britannica, nella persona di Lord Chamberlain, ancora in vigore nel 1949, chiese consistenti tagli al testo teatrale, per lo più per quanto riguarda i riferimenti sessuali, prima di dare il via libera a una produzione britannica; il film americano venne vietato ai minori di 16 anni, e ancor di più in Italia. Tuttavia il pubblico affollava spettacoli e proiezioni, forse anche a causa della resistenza delle istituzioni; la partecipazione divenne quindi un mezzo per superare tale resistenza. Il richiamo internazionale di *A Streetcar* fu a dir poco sorprendente, specie se consideriamo che il suo contenuto era crudo, per qualcuno addirittura rozzo, almeno per quell'epoca. In 50 anni, per esempio, dal 1947 al 1997, più di 20.000 produzioni di *A Streetcar Named Desire* sono state portate in scena a livello internazionale; le celebrazioni del centenario della nascita di Williams, nel 2011, hanno rinnovato un interesse internazionale di simile portata. In qualche modo, una pièce basata su tensioni sessuali a livello familiare in una città del sud degli USA, New Orleans, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, ha avuto risonanza entro culture internazionali e i loro pubblici. È in questo senso culturale che si parla di *A Streetcar Named Desire* come di opera canonica del teatro americano, del teatro europeo, del teatro internazionale.



# Foreword

## The Canon of European Theatre

The idea of a literary canon is generally anathema to most Anglo-American scholars, at least since the critical and theoretical revolutions of the 1960s. A canon has tended to reify current hegemonies, to assume and enforce hierarchies, the consequences of which, historically, have been more exclusionary than inclusionary, a means of solidifying power structures already in place and so denying voice to others: ethnic, religious, and racial minorities and to the majority of the world's population, women. It was the means of creating something akin to the holy writ [la sacra scrittura] of literature. But the idea of a literary canon in this series, particularly for theatrical works, is based on substantially different premises, none of which is exclusionary. It simply assumes that some works of art, culturally, even sociologically and anthropologically, have more impact, generate more commentary, and are more influential than others. Much of that impact can be the assertion of a common ground but not such that everyone necessarily agrees with its premises, themes, and values. Quite the contrary, often—since some works generate considerable cultural resistance. A culture may indeed gravitate toward works that reflect the current values of its members, but a work's influence can be negative as well, at least at first, and so provide something of a point of shared resistance.

The idea of a theatrical canon retains deep social implications in contemporary Europe. As the editors write in their preface to this volume called «A Canon of European Drama?»: «The canon is a way for us to be aware of what has united or

could unite Europe, of what could be discarded or exchanged with other cultures in this world of globalization.» In this regard then, this book series, *Canone teatrale europeo / Canon of European Drama*, is an integral part of the larger issues of European unity and part of the development of Europe's future. In his study, *Penser l'Europe*, Edgard Morin writes: «What is important about European culture is not just the main ideas (Christianity, humanism, reason, science) but rather these ideas and their opposites. The European spirit lies not just in plurality and change, but in dialogue between pluralities which bring about change. [...] In other words, what matters in the life and Evolution of European culture is the fertilizing encounter between diversities, antagonisms, competitions and complementarities, that is to say their dialogic. [...] It is this dialogic that lies at the heart of European cultural identity, not any particular element or moment in it.» Furthermore, in his controversial study *The End of History* Francis Fukuyama insisted that his vision of liberal democracy was never linked to a specifically American model of social or political organization: «I believe that the European Union more accurately reflects what the world will look like at the end of history than the contemporary United States. The EU's attempt to transcend sovereignty and traditional power politics by establishing a transnational rule of law is much more in line with a "post-historical" world than the Americans' continuing belief in God, national sovereignty, and their military.»

In its broadest sense this study of an American theatrical text within the European Union allows us to examine the unfolding of such issues. Tennessee Williams's second major play, *A Streetcar Named Desire*, met with substantial resistance in the U. S. A. and in Europe in its initial years. The 1951 film version was subjected to substantial censorship imposed by the self-proclaimed guardians of American public morality. Likewise, Britain's official censor, the Lord Chamberlain, still operating in 1949, demanded extensive cuts to the play, mostly of sexually suggestive material, before licensing a British production,

and the American film was restricted to audience members 16 years of age or older in Italy. But audiences flocked to performances and showings, nonetheless, at least in some measure because of such resistance, and so attendance was a means of overcoming resistance. Its international draw has been, finally, nothing short of astonishing, even as its subject matter was raw, even for some crude, at least for its day. In its first 50 years, for example, from 1947 to 1997, more than 20,000 productions of *A Streetcar Named Desire* were staged internationally, and the current centenary celebrations of Williams's birth have renewed international interest on that scale. Somehow, a play about familial sexual tensions in a southern American city, New Orleans, just after the Second World War, has resonated with international cultures and their audiences. It is in this cultural sense that we speak of *A Streetcar Named Desire* as a canonical work of American theater, of European theater, and of international theater.

