

# ÁCOMA

NUOVA SERIE  
ANNO 2021  
N. 20

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

---

*Ácoma*. Rivista internazionale di studi nordamericani.  
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

*Pubblicazione semestrale*. Primavera-Estate 2021.

*Comitato scientifico*: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors.

*Direttori*: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso, Anna Scannavini.

*Comitato di redazione*: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Anna Belladelli, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

*Direttore responsabile*: Ermanno Guarneri.

*Segreterie di redazione*:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789  
Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università “Sapienza” di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216.

E-mail: [acoma@unibg.it](mailto:acoma@unibg.it).

Sito web: [www.acoma.it](http://www.acoma.it).

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad [acoma@unibg.it](mailto:acoma@unibg.it).

*Ácoma* è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo [redazione@acoma.it](mailto:redazione@acoma.it) verrà cestinato.

*Ácoma* is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to [redazione@acoma.it](mailto:redazione@acoma.it). Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullam.

---

## SOMMARIO

---

### IL TEATRO CONTEMPORANEO NEGLI STATI UNITI

*A cura di Vincenzo Bavaro e Cinzia Schiavini*

- Introduzione. Lavori in corso sulla scena: uno sguardo al teatro  
statunitense contemporaneo 5  
*Vincenzo Bavaro e Cinzia Schiavini*
- Il teatro statunitense nel Duemila: temi, prospettive, tendenze 8  
*Julia Listengarten*
- “Fabulous Creatures Spin Forward”: l’intersezione tra humour ebraico,  
camp e il Fabulous in *Angels in America* 29  
*Anna Ferrari*
- Il teatro come revisionismo storico: Victoria Nalani Kneubuhl 48  
*Alessandro Clericuzio*
- La guerra e il femminile nel teatro arabo-americano: 60  
*The Black Eyed* di Betty Shamieh e *9 Parts of Desire* di Heather Raffo  
*Cinzia Schiavini*
- Postbellum: la drammaturgia afroamericana gay e l’incubo della storia 77  
*Vincenzo Bavaro*
-

---

## SAGGI

Ascesa e caduta di Donald J. Trump <i>Fabrizio Tonello</i>	97
Tra partecipazione e polarizzazione. Il voto presidenziale statunitense del 2020 <i>Marco Morini</i>	110
Il sindacalismo chicano e i migranti messicani: l'esperienza del Maricopa County Organizing Project (MCOP) in Arizona <i>Claudia Bernardi</i>	126
Mappare la rete testuale Makandal <i>Kate Simpkins e Laura Johnson</i>	139
Haiti: un network di testi nel <i>Freedom's Journal</i> <i>Sonia Di Loreto</i>	155
Al di là della linea del colore? La creazione dell'identità nell'autobiografia di Nat Love <i>Daniele Curci</i>	167
<b>ENGLISH SUMMARIES</b>	183

---

## Introduzione. Lavori in corso sulla scena: uno sguardo al teatro statunitense contemporaneo

Vincenzo Bavaro e Cinzia Schiavini

Il teatro statunitense del ventunesimo secolo rappresenta per gli studiosi una sfida contro due elementi apparentemente opposti: la sua irriducibile varietà e la sua inafferrabilità.

Parlare di teatro in una nazione come quella statunitense è parlare di un universo composito, non solo in termini strettamente geografici (Broadway al centro, l'Off e l'Off-Off Broadway che gli ruotano intorno, e poi il resto della nazione, delle sue sale nei centri urbani e in quelli regionali, per non parlare di vere e proprie officine teatrali quali laboratori e dipartimenti di *Drama* delle università), ma anche formali e di disseminazione, con la sempre più stretta sinergia fra il palcoscenico e le arti visive, e infine con una contaminazione produttiva con i media digitali.

Parlare di teatro contemporaneo significa parlare dei tantissimi generi che lo compongono, e della risposta di pubblico e di critica che li accompagna. Le forme dell'esperienza teatrale includono la visibilità del musical, la cui fortuna è cresciuta ancora di più nell'ultimo ventennio, attraendo un pubblico sempre più giovane, fino al teatro sperimentale, all'universo della *solo-performance* che sempre più spesso dialoga con le arti visive e la video-arte contemporanea, fino ad alcuni generi popolari e diffusissimi come la *stand-up comedy*, che pure include autori, *performers* e scrittori di primo piano (a partire da interpreti ormai classici come Richard Pryor a Margaret Cho).

Al contempo, parlare di teatro (soprattutto se contemporaneo) significa anche confrontarsi con un'invisibilità, o quantomeno con una nebulizzazione, di queste opere nel panorama critico – una difficoltà legata alla natura performativa e in qualche modo impermanente del teatro stesso, che esiste nel qui e ora della rappresentazione e che a fatica trova una sua stabilizzazione attraverso la creazione e la circolazione dei testi. A differenza di altre forme letterarie, infatti, i testi teatrali difficilmente raggiungono la pubblicazione e una diffusione effettiva sul mercato, se non hanno prima ricevuto il *placet* del successo commerciale o quantomeno di un riconoscimento artistico (e quasi sempre raggiungono una piena visibilità soltanto se a esso si aggiungono prestigiosi premi come il Pulitzer, il Tony, o il Drama Desk Award per citarne alcuni), o talvolta solo quando vengono acquistati i diritti cinematografici da qualche casa di produzione.

Il teatro necessita dunque il qui e l'ora non solo da parte del pubblico, ma anche della critica e dell'accademia – una difficoltà che si amplifica se a guardare quel mondo non è lo sguardo autoctono, ma quello che viene da oltreoceano. Forse nel tentativo di confrontarci con questa inafferrabilità, noi curatori abbiamo de-

ciso di concentrarci sulla drammaturgia, ipotizzando che i *testi* teatrali, nella loro materialità, hanno un potenziale di circolazione cospicuo attraverso traduzioni, adattamenti, ri-mediazioni in prodotti cinematografici o televisivi. E anche perché il testo teatrale e la scrittura drammatica costituiscono un tassello irriducibile di un certo genere di produzione teatrale a partire dalla quale prendono vita tanto il processo di analisi e interpretazione letteraria dei lettori/*performers* quanto quello di azione scenica vera e propria.

In Italia di teatro contemporaneo degli Stati Uniti si è parlato e si parla poco: i nostri teatri maggiori sono spesso refrattari alla messa in scena che preceda la canonizzazione di quanto giunge al palcoscenico. In un contesto dove per “contemporanea” spesso le produzioni teatrali intendono la generazione di Sam Shepard e David Mamet, opere successive alla fine degli anni Novanta, oppure opere prodotte da minoranze, raggiungono i nostri palcoscenici a fatica. E questo all’interno di un panorama culturale che vede già il settore del teatro (e persino del cinema) in calo costante negli ultimi anni, con molte realtà locali che arrancano in assenza di finanziamenti pubblici e iniziative private di promozione culturale, e con uno storico divario tra i grandi centri urbani, con realtà teatrali relativamente consolidate, e le aree meno urbane in cui il teatro è spesso solo un’apparizione effimera.

Alla scarsa circolazione di teatro statunitense contemporaneo in Italia si aggiunge anche l’ovvia conseguenza della esigua pubblicazione delle opere in lingua originale: la scarsissima circolazione di testi tradotti in italiano. Delle centinaia di spettacoli che raggiungono i palcoscenici statunitensi solo poche decine vedono la pubblicazione. Di questi, sono particolarmente limitati gli esempi di traduzione e distribuzione nel nostro paese. Tuttavia, talvolta i registi e gli attori teatrali italiani hanno accesso ai testi (o addirittura alle messe in scena) originali, e diventano agenti di primo piano nella traduzione e circolazione di queste opere. Si pensi per esempio al ruolo di un regista come Marcello Cotugno nello stimolare la traduzione, la circolazione tra le scuole di recitazione e la messa in scena di un drammaturgo contemporaneo come Neil LaBute. Un’altra causa dello scarso numero di messe in scena di drammaturgie statunitensi è che, laddove il teatro statunitense degli ultimi decenni si è sviluppato molto in relazione alla diversità razziale degli Stati Uniti, come vedremo nelle pagine seguenti, i giovani attori non-bianchi nelle scuole di recitazione italiane hanno una scarsissima incidenza sul totale degli attori. Mettere quindi in scena uno spettacolo con un cast quasi interamente composto da personaggi afroamericani, asiatico-americani o arabo-americani diventa un primo ostacolo per la sua versione italiana. Una diversità che si rifrange dai personaggi al contesto – altro ostacolo significativo nella fruizione dell’opera teatrale su un palcoscenico non statunitense, poiché presuppone un’opera di traduzione culturale di realtà specifiche e parcellizzate, i cui linguaggi e sottotesti sono in larga parte ignoti nel nostro paese, tranne che per gli addetti ai lavori. Il problema della diversità e del pluralismo ovviamente si riflette nel nostro teatro anche nella scarsità di registi, drammaturghi, costumisti e artisti del suono e delle luci, che appartengano a minoranze e gruppi sottorappresentati (dalle donne agli italiani non-bianchi, fino a membri della comunità transgender).

Non passa inosservato a noi curatori il paradosso di dedicare un numero mo-

nografico al teatro dopo più di un anno di chiusura pressappoco continuata di teatri e altri spazi performativi nel nostro paese. La privazione del teatro, a partire dalla primavera del 2020 con l'esplosione della pandemia, ha messo in luce due aspetti apparentemente contraddittori di questa arte. Da un lato, nell'isolamento domestico delle nostre case abbiamo dovuto riconoscere che il teatro sopravviveva e godeva di piena salute nelle pieghe del nostro intrattenimento quotidiano. Tra i film e le serie televisive di piattaforme streaming sempre più potenti (tanto monopolizzatrici quanto straordinariamente diversificate al loro interno) ritornavano i nomi, l'immaginazione e il talento di scrittori, attori, e persino tecnici del teatro, che sempre più frequentemente si appropriavano del medium televisivo e cinematografico per continuare la propria ricerca espressiva e sperimentazione artistica. Dall'altro lato era ancora più evidente quello che mancava nei nostri schermi domestici: la presenza dei *performers*, la circolazione della loro energia tra il palcoscenico e la sala, e la partecipazione di una comunità di spettatori in carne ed ossa che vivevano l'irripetibilità emotiva ed estetica del momento teatrale affianco a noi. Nella speranza di un ritorno alle sale immediato, lasciamo spazio ai saggi che seguono, augurandoci che possano contribuire a far circolare autori e testi che anche nel contesto italiano dimostrano la straordinaria vitalità dell'esperienza teatrale statunitense nel ventunesimo secolo.

### Il teatro statunitense nel Duemila: Temi, prospettive, tendenze<sup>1</sup>

Julia Listengarten\*

Traduzione di Vincenzo Bavaro e Cinzia Schiavini

Questo saggio sul teatro americano del primo decennio del Duemila riprende diverse sezioni del capitolo "Theatre in the 2000s", pubblicato nel volume *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009; Voices, Documents, New Interpretations* (2019). Da quando quel capitolo è stato scritto, il teatro americano ha continuato a celebrare la propria diversità; nelle produzioni di Broadway si è assistito a una straordinaria varietà di stili e di tecniche – incluso l'hip-hop in *Hamilton* (2015), i burattini nella satira nera di Robert Askins *Hand to God* (2015), la lingua dei segni nel revival di *Spring Awakening* (2015) prodotto dal Deaf West Theater, con attori muti nel cast. Altre produzioni importanti a Broadway hanno visto musical di successo come *Fun Home* (2015) e *Waitress* (2016) e drammi ad alto impatto emotivo che hanno raccontato il trauma e le relazioni di potere come *Eclipsed* (2016) di Danaï Gurira e *Slave Play* (2019) di Jeremy O' Harris. Fra le produzioni più significative dell'off-Broadway dell'ultimo decennio ci sono state il dramma incentrato sul travestitismo di Taylor Mac, *Hir*, messo in scena al Playwrights Horizons nel 2015, e *Fairview* di Jackie Sibblies Drury, una coraggiosa satira sulle politiche dell'identità che le è valsa il Pulitzer, andata in scena al Soho Repertory Theatre di New York nel 2018.

I quattro drammaturghi – Charles Mee, Lynn Nottage, Theresa Rebeck e Sarah Ruhl – il cui lavoro è incluso nell'antologia *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009*, hanno continuato a sperimentare stili e contenuti nel decennio successivo. Le collaborazioni di Mee comprendono *Pool Play* (2014), un lavoro teatrale immersivo, pensato e diretto dalla figlia Erin N. Mee, e tre pièce di teatro-danza – *Heaven on Earth* (2011), *Eterniday* (2013), e *Daily Life Everlasting* (2015), messo in scena dal gruppo di teatro-danza Witness Relocation al La MaMa. Dopo il travolgente successo di *Ruined* (Premio Pulitzer nel 2009) il lavoro di Lynn Nottage ha incorporato una varietà impressionante di temi e di forme espressive, dall'esplorazione satirica degli stereotipi razziali nell'industria cinematografica (*By The Way, Meet Vera Stark*, 2011) fino alla ricerca documentaristica sugli effetti devastanti del declino industriale statunitense (*Sweat*, 2015). Rebeck ha creato e co-prodotto la serie musicale della NBC *Smash* (2012-2013), e le sue opere dopo il 2009 includono *Seminar* (2011), *Poor Behavior* (2011), *O Beautiful* (2011), *Dead Accounts* (2012) e *Zealot* (2014) – commedie argute, provocatorie e con una forte coscienza sociale, i cui temi spaziano da fallimenti e tradimenti personali e professionali a responsabilità politiche e morali. *Stage Kiss* di Ruhl, una commedia metateatrale che esplora le tensioni fra arte e vita, è stata commissionata dal Goodman Theatre di Chicago



e ha debuttato nell'aprile del 2011 con la regia di Jessica Thebus. *The Oldest Boy*, un dramma familiare carico di angosce, amore e fede è stato prodotto dal Lincoln Center Mitzi E. Newhouse Theater nel dicembre 2014.

In questi anni è emersa una nuova generazione di giovani drammaturghi stimolanti, i cui lavori hanno immediatamente attirato l'attenzione dei teatri di spicco di New York e di quelli regionali e che si sono guadagnati riconoscimenti significativi. Le opere di Amy Herzog e Annie Baker, come il *Belleville* (2011) della prima e il *The Flick* (2013) della seconda, hanno creato a teatro momenti di condivisioni emotive intense, espresse attraverso un iper-realismo che si trasforma in lirismo. Il premiato *Cost of Living* (2018) di Martina Majok costringe il pubblico a ripensare il privilegio da un punto di vista di razza, di classe e di abilità fisica. Altre opere composte nel secondo decennio del ventunesimo secolo puntano il dito contro il perpetuarsi della discriminazione razziale (Bruce Norris con *Clybourne Park*, 2010; Branden Jacobs-Jenkins con *Octoroon*, 2014; Stephen Adly Guirgis e il suo *Between Riverside and Crazy*, 2014) discutendo di politiche di genere e tensioni identitarie legate alla fede, all'etnia e all'orientamento sessuale (*Rupture*, *Blister*, *Burn*, 2012, di Gina Gionfriddo; *Disgraced*, 2012, di Ayad Akhtar; *A Bright New Boise*, 2011, di Samuel D. Hunter; *Straight White Men*, 2014, di Young Jean Lee). La drammaturgia contemporanea ha anche affrontato la devastazione della guerra su persone e comunità. Fra questi nuovi lavori che sono al contempo di indagine ed empatici, e che si interrogano sugli effetti traumatici della guerra, vi sono la trilogia di Quira Alegría Hudes (*Elliot, A Soldier's Fugue*, 2007; *Water by the Spoonful*, 2011; e *The Happiest Song Plays Last*, 2015), Rajiv Joseph con *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo* (2009), e Suzan-Lori Parks con *Father Comes Home from the Wars* (2014).

## Il contesto

Facendo una mappatura delle prospettive del teatro statunitense all'inizio del Duemila, Ben Cameron, all'epoca direttore esecutivo del Theatre Communications Group (TCG), ha indicato le sfide che i dirigenti dei teatri, gli artisti e gli scrittori dovranno affrontare nel decennio che verrà.<sup>2</sup> Cameron ha sottolineato l'importanza di mettersi al servizio di comunità estese, diversificando l'audience, e ha sottolineato la necessità del teatro di creare spazi performativi per presentare nuovi lavori sperimentali, per riconsiderare l'impatto della tecnologia sugli spettatori e il dedicarsi a rappresentazioni di più ampio respiro di gruppi tradizionalmente di minoranza. Mentre la nazione stava vivendo sia i devastanti attacchi terroristici, le guerre disastrose e i collassi finanziari, sia la crescita esponenziale di *digital* e social media, l'appello di Cameron a ripensare al percorso del teatro statunitense riecheggiava nel primo decennio del nuovo millennio. Le compagnie teatrali e i loro agenti hanno cercato modi nuovi di ripensare strategie finanziarie e di marketing, di aumentare l'attività su scala sia locale sia nazionale, per favorire nuove collaborazioni artistiche, entrare in dialogo con altri media e raggiungere nuovi tipi di pubblico.

Questo articolo esplora dunque la risposta del teatro all'instabilità del clima politico, economico e culturale del primo decennio del ventunesimo secolo. Mentre ci

si concentrerà sui principali sviluppi del teatro di Broadway, dell'off-Broadway e del teatro regionale e sperimentale, un'attenzione particolare sarà rivolta a temi e tendenze significative che sono emerse con l'aumento dei processi di globalizzazione, di conflitti internazionali, recessioni economiche e isolamento nazionale. Alcuni di essi implicano una discussione sui significati e sulle politiche dell'identità, sulle rappresentazioni estese di voci ai margini, sul relativismo morale e politico. Altri si preoccupano di trovare nuovi modi di relazionarsi con l'audience, di incrementare scambi interdisciplinari e multiculturali, ed esplorare gli effetti delle innovazioni tecnologiche sulla scena. In particolare, la maggioranza di questi confronti e sviluppi si ritrova in forme teatrali e organismi in cui la distinzione fra il commerciale e il non-profit è sempre più labile, e include sedi tradizionali come Broadway e teatri regionali, così come collettivi impegnati nell'ambito sperimentale.

## Le risposte del teatro all'11 settembre

A causa degli attacchi terroristici dell'11 settembre migliaia di vite sono state spezzate, c'è stata una immensa devastazione fisica e finanziaria ed è emersa una paura del terrorismo globale che ha radicalmente cambiato la società statunitense e ha avuto un effetto enorme sulla cultura americana. Le organizzazioni teatrali di Downtown Manhattan vicino al World Trade Center sono state danneggiate e hanno perso le loro sedi. Le istituzioni teatrali a New York e sul territorio nazionale hanno dovuto fronteggiare il disastro finanziario. Nonostante lo shock iniziale vissuto dai teatri americani insieme al resto del paese, molti gruppi teatrali si sono fatti avanti per creare momenti di aggregazione e di riflessione pubblica. "Dark Into Light, Light into Darkness: Atlanta Artists Respond," ha messo in scena all'Atlanta's Alliance Theatre Company letture di drammi classici ed esempi celebri di oratoria statunitense, inclusi estratti da William Shakespeare, John Steinbeck e Martin Luther King Jr. Il testo preparato per l'occasione dalla drammaturga Megan Monaghan è in seguito andato in scena a Filadelfia, Iowa City, Austin e Seattle. Inoltre, i gruppi teatrali di New York e di altre città hanno contribuito con iniziative per portare conforto e dialogo dentro alle comunità. A partire dal 22 ottobre 2001, la Worth Street Theater Company ha tenuto spettacoli di varietà gratuiti tutti i lunedì sera, pensati soprattutto per le squadre di soccorso impegnate a Ground Zero. Intitolato *The TriBeCa Playhouse Stage-Door Canteen*, lo spettacolo includeva performance di celebrità di Broadway come Adam Pasqual e Kristin Chenoweth. Le donazioni raccolte a ogni spettacolo andavano a favore del Twin Towers Fund.

Uno dei primi drammi che ha affrontato la devastazione dell'11 settembre, *A Rebel Without a Pause* di Reno, ha debuttato alla fine di ottobre al La MaMa nell'East Village. Reno, una monologhista e performer comica femminista che viveva a pochi isolate dalle torri e che ha sperimentato in prima persona lo svolgersi della tragedia, ha portato in scena i suoi ricordi strazianti di quel giorno e ha riflettuto sulle sue reazioni iniziali, cariche di sbigottimento e incomprensione. Questa performance, catartica e insieme vivace, era intensamente personale ma includeva al contempo una "critica gioiosamente feroce" al presidente Bush e alla sua amministrazione.<sup>3</sup>

A pochi isolati da Ground Zero, il Flea Theater di downtown Manhattan ha riposto dodici settimane dopo l'11 settembre con la messa in scena di *The Guys* di Anne Nelson. Su richiesta di Jim Simpson, il direttore artistico del Flea Theater, Nelson, drammaturga alle prime armi, ha scritto un testo a due voci ispirato alla sua esperienza nell'aiutare un capitano dei vigili del fuoco di New York a comporre elogi funebri per i pompieri. La produzione, interpretata da Sigourney Weaver e Bill Murray, è stata in seguito messa in scena in altre città americane e all'estero. Nell'agosto del 2002 Susan Sarandon e Tim Robbins hanno portato la *pièce* al festival di Edimburgo, dove le tre repliche sono andate tutte esaurite. Lo stesso anno ha visto anche un adattamento cinematografico, e nel 2006 l'opera è tornata al Flea Theater una messa in scena commemorativa per il quinto anniversario degli attacchi.

Sebbene *Where Do We Live* di Christopher Shinn non faccia mai direttamente riferimento all'11 settembre, vi si delinea tuttavia l'impatto della catastrofe sui giovani newyorkesi del Lower East Side. *Where Do We Live* ha debuttato nel maggio 2002 al Royal Court Theatre di Londra prima di tornare a New York per la *premiere* nel 2004 al Vineyard Theatre, teatro Off-Broadway. Nella *pièce* di David Rimmer dal titolo *New York*, che ha debuttato a New York nell'aprile 2002 al Lotus for the Disaster Psychiatry Outreach, i personaggi sono impegnati in riflessioni personali sulla tragedia mentre pensano, ognuno per conto proprio, alle loro strazianti esperienze in un centro psichiatrico subito dopo l'11 settembre. *The Bomb*, una controversa *pièce* messa in scena dalla International WOW Company nel marzo 2002 al Flamboyán Theater del Lower East Side, "intreccia materiale relativo alla Seconda Guerra mondiale, l'era dell'atomica e l'11 settembre per creare una potente riflessione sulla violenza moderna e il terrore" come sostiene la studiosa Marvin Carlson.<sup>4</sup> Parlando del significato dell'opera nel periodo successivo agli attacchi, il critico del *New York Times* Lawrence Van Gelder ha scritto che *The Bomb* "si interroga non solo sul ruolo degli Stati Uniti nel creare ordigni nucleari, ma anche sulla responsabilità, nel bene e nel male, della propensione apparentemente ineluttabile dell'umanità alla guerra e alla distruzione di massa."<sup>5</sup>

Con l'avvicinarsi del primo anniversario dell'11 settembre e con un'America che iniziava a fare i conti con il dopo, a emergere nelle *performance* sono state risposte più consapevoli – talvolta sottili e indirette, ma più spesso esplicite e cariche di riflessioni emotivamente sentite. *Recent Tragic Events* di Craig Wright, che ha debuttato nel settembre 2002 al Woolly Mammoth Theatre Company di Washington, D.C. (ed è stato poi prodotto nel settembre 2003 dal Playwrights Horizons, una compagnia Off-Broadway) racconta di un *blind date* il 12 settembre 2001, ed è stata definita la prima commedia sull'11 settembre. Anche *The Mercy Seat* di Neil LaBute, che ha debuttato nel dicembre 2002 al New York Acorn Theatre con protagonisti Weaver e Liev Schreiber, è ambientato il giorno dopo la tragedia e insiste sulle risposte più cupe e moralmente ambigue che un disastro di tale intensità può avere innescato. Il protagonista Ben lavorava al World Trade Center, ma si trovava altrove con la sua amante durante gli attacchi. Ritenendo che la sua famiglia lo credesse morto, è consumato dal desiderio egoistico di fuggire con la sua amante e iniziare una nuova vita. Schreiber, che interpreta Ben nella produzione newyorkese, ammirava l'intento di LaBute di sondare "i sentimenti complessi e disturbanti legati alla perdita e al dolore e al terrore... nella loro orrenda e nuda gloria".<sup>6</sup>

*Anthem: culture clash in the district*, commissionato e prodotto nell'agosto del 2002 dall'Arena Stage di Washington D.C., offre una prospettiva diversa sull'America post 11 settembre, in cui l'odio razziale ed etnico crescono esponenzialmente. Richard Montoya, uno dei co-fondatori del gruppo Chicano Culture Clash, conosciuto per le feroci satire sugli stereotipi culturali e per il suo humor sofisticato, inizia la sua ricerca per la *pièce* mentre è in volo verso Washington sei giorni dopo gli attentati. Ricorda quanto fosse diventato gravoso per lui, uomo di colore, affrontare gli aeroporti pochi giorni dopo la tragedia. Mentre riflette sulla comprensione e la percezione sociale del terrorismo, Montoya invita l'*audience* a prendere le distanze dallo shock che ha fatto seguito agli attacchi, a guardare più in profondità nelle difficili situazioni che diverse comunità hanno dovuto affrontare dopo il terrore, e riflettere sul crescente senso di alienazione e paura dell'"altro" a livello nazionale. "Talvolta la faccia del terrore arriva sotto forma di quarantuno proiettili in un atrio, altre il suo volto indossa lenzuola bianche sulla testa... a volte il terrore uccide i transessuali nel sud-est di D.C." "mentre altre volte la faccia del terrore assomiglia a Timothy McVeigh,"<sup>7</sup> dice, riferendosi all'uccisione nel 1999 di Amadou Diallo da parte della polizia di New York, al Ku Klux Klan, all'ondata di violenza a Washington e all'attentatore di Oklahoma City.

Un anno dopo, diverse altre opere che hanno debuttato nell'autunno e nell'inverno del 2002 hanno offerto riflessioni personali e profonde sull'11 settembre. Il *Portraits* di Jonathan Bell, sette monologhi in parte ispirati a persone reali e alle loro storie dell'11 settembre, è stato prodotto alla Ridgefield Playhouse in Connecticut prima di approdare a New York nel 2003. La versione cinematografica di *3 Weeks After the Paradise* di Israel Horowitz è andata in onda l'11 settembre 2002 sul canale via cavo Bravo. Scritta due mesi dopo gli attacchi, questa *solo performance* – la risposta di Horowitz "dal cuore e dalla testa di un padre preoccupato per i suoi figli e per il mondo che erediteranno"<sup>8</sup> – ha velocemente conquistato l'attenzione nazionale e internazionale. Sempre l'11 settembre 2002, i membri della comunità teatrale newyorkese hanno organizzato una maratona di tre giorni, "Brave New World – American Theatre Responds to 9/11," la prima iniziativa artistica collettiva dopo la tragedia. L'evento ha avuto luogo alla Manhattan Town Hall, dove numerosi artisti teatrali e drammaturghi hanno dato prova della responsabilità artistica e sociale nel contribuire al processo di ripresa nazionale. Più di cento artisti, famosi ed emergenti, hanno presentato *pièces* brevi, show multimediali e musicali per ricordare le vittime, riflettere sull'impatto degli attacchi su individui e società, e aiutare a curare le ferite della nazione. Opere nuove andate in scena durante l'evento includono *Pops* di Edwin Sanchez, su un giovane ispanico che deve fare i conti con la morte del padre, un garzone al ristorante Windows on the World del the World Trade Center; *Ribbon in the Sky* di Jonathan Marc Sherman, una serie di monologhi simultanei di due gemelli, un maschio e una femmina, nati durante la costruzione delle Torri gemelle; e *A Song for LaChanze* di Stephen Flaherty e Lynn Ahrens, un tributo alla cantante il cui marito è rimasto vittima degli attacchi.<sup>9</sup> Fra le *pièces* brevi c'è stato anche *Land of the Dead* di LaBute in cui una donna ha un aborto il giorno in cui il marito muore negli attacchi.

Nel primo anniversario dell'11 settembre, il critico Christopher Rawson ha

espresso il suo punto di vista sulla complessità e sullo sforzo immane del teatro nel trattare la devastazione fisica e morale: "l'11 settembre non è solo un evento traumatico, ma un complesso intreccio di reazioni, questioni e paure, che vanno dalla perdita personale alla sensibilità culturale, dall'innalzamento delle misure di sicurezza ai cambiamenti su cosa viene finanziato."<sup>10</sup> Questo compito è stato messo a fuoco da undici drammaturghi le cui riflessioni riguardo al "portare il 9/11 sul palco" sono state pubblicate nel numero di settembre 2002 della rivista *American Theatre*. Come Herman Daniel Farrell III (in *Justice*) e Montoya (in *Anthem: culture clash in the district*) hanno parlato della loro ricerca di un equilibrio fra arte e attivismo. Altri, come Brian Jucha e Caridad Svich, hanno argomentato la loro decisione di usare la tecnologia per "trovare un senso nell'incomprensibile."<sup>11</sup> Lavorando con la *Infernal Bridegroom Productions* di Houston, Jucha ha usato le trascrizioni delle comunicazioni dei controllori del traffico aereo con i piloti degli aerei coinvolti nell'attacco per creare testi performativi per la sua *pièce* interdisciplinare di teatro-danza *We Have Some Planes*. Svich ha basato il suo progetto a più mani *Return to the Upright Position* su una serie di risposte all'11 settembre da parte di una dozzina di artisti teatrali che le hanno diffuse nel cyberspazio. Alcuni scrittori hanno condiviso i propri sentimenti personali con ferocia attraverso il dolore e l'indignazione, altri più pacatamente, in modi più delicati ed elegiaci. Honour Kane, autrice di *autodelete://beginning dump of physical memory//*, ricorda: "guardavo impotente mentre i miei vicini del lato sud iniziavano a saltare dalle finestre di quelle torri in fiamme... una donna muoveva le mani come a volersi aggrappare mentre cadeva, cercando disperatamente di scalare il cielo. Per mesi non ho potuto scrivere. Gli orrori di quel giorno erano troppo umani. È stato il giorno in cui si è persa la capacità di raccontare. Ma l'immagine di quella donna continuava a perseguitarmi. Alla fine, dopo qualche tempo, ho trovato il modo attraverso il mio lavoro di farla arrivare a casa al sicuro, mandarla avanti, farla risalire, correggendo la sua fine brutale."<sup>12</sup> Altri artisti, come la libanese-americana Najee George Mondalek e l'iraniana Gita Khashabi, hanno riflettuto su come i loro lavori (rispettivamente *Me No Terrorist* e *Chadoor*) scritti prima dell'11 settembre, siano stati trasformati dagli attacchi, caricandosi inavvertitamente di nuovi significati politici.

Con il procedere del decennio e l'attenuarsi graduale del dolore emotivo insieme allo shock e all'incredulità, nuove opere e produzioni hanno iniziato a interrogarsi sulle implicazioni sociali e sui riverberi politici degli attacchi. In *Omnium Gatherum*, scritto da Theresa Rebeck e Alexandra Gersten-Vassilaros e presentato per la prima volta allo Humana Festival nell'Actors Theatre di Louisville, Kentucky nel 2003, un piccolo gruppo di intellettuali durante una cena si lascia coinvolgere in un dibattito appassionato sulle conseguenze dell'11 settembre. *The Treatment* di Eve Ensler, presentato all'interno del Culture Project come parte dell'Impact Festival nel 2006 a New York, è ambientato durante una sessione della terapia per il disturbo da stress post-traumatico di un soldato americano con uno psichiatra dell'esercito. La produzione di *Children of Herakles* di Peter Sellars del 2006, una tragedia greca incompiuta sui rifugiati di guerra, raramente portata sul palcoscenico, evocava terrificanti parallelismi con la crisi dell'immigrazione post 11 settembre. L'allestimento ad opera del Living Theatre di *The Brig* di Kenneth Brown,

diretto da Judith Malina nel 2007, rispondeva indirettamente alle operazioni sotto copertura della CIA durante le guerre con l'Iraq e l'Afghanistan, con riferimenti specifici agli abusi e alle torture autorizzate sui prigionieri ad Abu Ghraib, Guantanamo e in altre prigioni segrete del mondo.

Nel fare un bilancio della risposta teatrale all'11 settembre dieci anni dopo la tragedia, il critico Mark Kennedy ha scritto che "non un solo lavoro è emerso come parola definitiva del teatro"<sup>13</sup>, il che, secondo Kennedy, è un fenomeno anomalo alla luce del canone teatrale che si è sviluppato come risposta ad altri significativi momenti della storia: fra i tanti, la guerra in Vietnam e la controcultura (il musical *Hair*), il maccartismo (*The Crucible* di Arthur Miller), l'AIDS (*Angels in America* di Kushner). Il regista inglese Rupert Goold ha suggerito che dopo l'11 settembre, un artista poteva trovare "sinistro e insolente" cercare di "andare al cuore di questa tragedia."<sup>14</sup> Al contrario, questi ha optato per un approccio collaborativo quando ha scelto opere teatrali che commemorassero il decimo anniversario degli attacchi. Goold ha diretto *Decade*, una *pièce* immersiva scritta da un gruppo di drammaturghi americani e inglesi, che comprendeva Shinn, John Logan, e Lynn Nottage, messa in scena dall'Headlong Theatre in un edificio abbandonato lungo il Tamigi, a Londra. La presentazione di questo lavoro ha coinciso con una serie di nuovi testi sull'11 settembre scritti nel decimo anniversario, come *The Shoemaker* di Susan Charlotte (Acorn Theatre), *Sweet and Sad* di Richard Nelson (New York Public Theater) e *Invasion!* di Jonas Hassen Khemiri (Flea Theater). Nonostante l'iniziativa di Goold non sia riuscita a sfociare in un potente lavoro teatrale sull'11 settembre, ha catturato il sentimento di ciò che molti hanno provato in quell'indelebile martedì mattina: "frammentario, contraddittorio [...] disturbante e profondamente umano."<sup>15</sup>

## Il musical: Broadway e oltre

Broadway ha continuato a essere legata al musical statunitense, ma dovendo affrontare la concorrenza della cultura di Internet, ha cercato di resistere alle pressioni economiche, conservare i propri spettatori regolari e attrarre le nuove generazioni. Di conseguenza, la tendenza è stata di favorire nuove messe in scena di show famosi, adattamenti da film o dalla letteratura popolare e adattamenti teatrali di opere Disney. Guardando al musical del primo decennio da una prospettiva più ampia tuttavia, la critica ha notato alcuni mutamenti significativi, inclusi la crescente influenza globale del musical americano; sinergie tra musical, cinema e televisione; la quasi scomparsa di musical con testi e colonne sonore originali; lo sviluppo di istituzioni e organizzazioni dedicate alla produzione di nuovi musical; e miglioramenti tecnologici sia nella produzione, sia nel marketing.<sup>16</sup> L'instabilità economica ha imposto altri due cambiamenti importanti: musical con cast piccoli o comunque ridotti, fra cui *The 25<sup>th</sup> Annual Putnam County Spelling Bee* (2005), *The Light in the Piazza* (2005), il rifacimento di *Sweeney Todd* (2005), e *Next to Normal* (2009), e un allontanamento da produttori singoli, verso sponsorizzazioni di gruppi o società.

Nonostante la flessione economica e l'aumento del prezzo medio dei biglietti (da 55,75 dollari nella stagione 2000-2001 agli 85,56 del 2009-2010), il pubblico di Broadway si è mantenuto sui circa dodici milioni di persone l'anno. Gli spettatori

si sono riversati in gran numero ad assistere nuove messe in scena dei loro spettacoli preferiti e godersi gli adattamenti teatrali di film famosi, portando i bambini a vedere le riproposizioni dei loro amati film Disney. Queste riproposizioni, da tre a sei spettacoli a stagione, hanno incluso *Oklahoma!* (2002), *Into the Woods* (2002), *Man of La Mancha* (2002), *La Cage Aux Folles* (2004), *South Pacific* (2008) e *Hair* (2009). Tuttavia è stato l'interesse per l'adattamento di film a divenire una delle forze trainanti per Broadway (soprattutto nella prima metà del decennio). *The Full Monty* (2000), *The Producers* (2001) e *Monty Python's Spamalot* (2005) sono stati fra gli adattamenti di maggiore successo di film famosi. Diretto da Jack O'Brien, *The Full Monty* (con il libretto di Terrence McNally e le musiche di David Yazbek) è un adattamento del film inglese del 1997 su operai disoccupati che diventano ballerini di *striptease*. Mel Brooks, che ha trasformato il suo film del 1968 *The Producers* in un enorme successo di Broadway, ha lavorato con la squadra di produttori del musical (diretto e coreografato da Susan Stroman) per offrire una lettura satirica dello show business, presentando al pubblico "un paesaggio immaginario brillante e infinitamente evocativo che da un lato ridicolizza e dall'altro celebra lo stile di famosi musical, da *Gypsy* a *Follies*."<sup>17</sup> *Monty Python's Spamalot*, diretto da Mike Nichols, è tratto dal film del 1975 *The Monty Python and the Holy Grail* e ha attratto gli spettatori più giovani, a maggioranza uomini, "riproponendo diligentemente molte delle gag più amate, degli espedienti e l'insieme di sketch che i fan dei Python si aspettavano, come conigli assassini, mucche volanti, le grida dei Cavalieri che dicono "Ni", flatulenze e un francese sgangherato."<sup>18</sup> *Thoroughly Modern Millie* (2002), basato sul film del 1967 che aveva come protagonista Julie Andrews, seduceva Broadway col suo fascino delicato e lo charme d'altri tempi. *Hairspray* (2002), un adattamento della commedia romantica di John Waters del 1988, è stato uno dei tanti musical del decennio che ha celebrato l'emancipazione femminile e, come ha osservato Richard Norton, "ha attratto una consistente nuova fetta demografica verso la commedia musicale di Broadway."<sup>19</sup>

Broadway ha anche reinventato storie celebri del cinema e della televisione. Scritto come prequel a *The Wizard of Oz*, il musical *Wicked* (2003) ha offerto una versione alternativa e più sinistra del celebre romanzo. Con musica e parole di Stephen Schwartz e la direzione di Joe Mantello, si concentra sulla relazione travagliata fra Glinda ed Elphaba, che diventa la Strega Cattiva, dando risalto ai temi politici. *Avenue Q* (2003), che ha debuttato al Vineyard Theatre prima di spostarsi a Broadway, è stato pensato come una parodia per adulti dello show televisivo per bambini *Sesame Street*. Rilevante per l'uso di marionette come personaggi, con tono leggero e al contempo con determinazione, lo spettacolo si fa beffe della santità della fanciullezza e ne sovverte miti e narrazioni. Infarcite di riferimenti al razzismo, alla pornografia, alla sessualità, le canzoni e i dialoghi in *Avenue Q* ricordano all'audience dei "profondi contrasti fra il mondo dei bambini secondo la televisione e la realtà della vita adulta."<sup>20</sup> Rivolgendosi a un pubblico giovane, *Avenue Q* ha catturato con successo la sensibilità delle generazioni influenzate dalla cultura televisiva.

Gli spettacoli Disney del decennio, che includono *Tarzan* (2006), *Mary Poppins* (2006), e *The Little Mermaid* (2008), hanno costituito un momento di evasione e di spe-

ranza di cui si sentiva il bisogno durante un periodo economicamente difficile; hanno stupito l'audience con stratagemmi tecnici come virtuosismi aerei e illusioni ottiche multiple. Disney ha così esteso il suo marchio, l'intrattenimento per famiglie, anche sul palcoscenico, dopo aver stabilito la sua presenza a Broadway negli anni Novanta e aver conquistato un successo commerciale schiacciante con *Lion King* nel 1996. Mentre gli show Disney che hanno debuttato nel primo decennio non hanno raggiunto il successo commerciale di *Lion King* diretto da Julie Taymor, *Mary Poppins* ha avuto una accoglienza critica positiva ed è rimasto in scena a Broadway per quattro anni. Adattamento del film Disney del 1964 e delle storie di P. L. Travers, la produzione è stata una *joint venture* fra la Disney Theatrical Productions e il produttore inglese Cameron Mackintosh. Dopo il debutto a Londra nel 2004 con la regia di Richard Eyre e Matthew Bourne, lo show si è spostato a Broadway in una versione potenziata e più colorata. Un "pezzo di teatro musicale perfettamente congegnato", la produzione presentava numeri di danza fantasiosi ed effetti scenici elaborati. A creare gli effetti magici per lo show è stato Jim Steinmeyer, un *illusion designer* di spicco che aveva in precedenza ideato effetti speciali per la produzione di *Beauty and the Beast* e contribuito alla realizzazione di effetti speciali per i parchi divertimenti Disney.

Mentre il teatro statunitense era impegnato a sviscerare questioni relative alla razza, al genere e alla sessualità, in particolare in relazione all'identità – personale, collettiva, nazionale – anche il musical ha prestato attenzione alla diversità, nello stile come nella rappresentazione. Commentando il "declino della prevalenza di musical con testi e musiche originali, composti per il teatro", Norton ha notato "l'emergere concomitante di pop music, rock e del R&B come linguaggi dominanti del musical".<sup>21</sup> Nel suo elenco, che incidentalmente include tutte opere con temi musicali non originali, Norton fa riferimento all'"Afrobeat di Fela!, al motivo "Come Fly Away" di Sinatra, all'occhieggiare al primo rock 'n' roll del *Million Dollar Quartet*, o al suono punk rock dei Green Day e al loro *American Idiot*".<sup>22</sup>

Forse ancora più importante, insieme all'inserimento frequente di musica in precedenza marginale, il musical statunitense ha iniziato a fare i conti con temi difficili che includevano l'infanzia, la sessualità, le tensioni razziali ed etniche, e la malattia mentale. *Spring Awakening* (2006) presentava al pubblico il tema, in precedenza tabù, della sessualità infantile, degli aborti fra teenagers e del suicidio. Un adattamento dell'opera della fine dell'Ottocento del tedesco Frank Wedekind che affronta le tragiche conseguenze del pregiudizio, della chiusura mentale e dell'ipocrisia, la produzione (con la musica di Duncan Sheik e i testi/libretto di Steven Sater) è stata messa a punto off-Broadway, all'Atlantic Theater Company, prima di spostarsi a Broadway. Con una messa in scena brechtiana, con alcuni spettatori seduti sul palco, e con pezzi di musica rock cantati dagli attori nei microfoni che reggevano tra le mani, questo musical ha esplorato magistralmente le vite torturate e le emozioni complesse di teenagers che provavano l'eccitazione e i dolori del risveglio sessuale in una città di provincia piccola e opprimente.

Due altre produzioni degne di nota hanno mostrato come il musical negli anni Duemila abbia abbracciato sia la varietà stilistica sia nuove tematiche. L'hip-hop è diventato l'elemento fondamentale per la musica nella produzione di *In the Heights* (2008; con musica e testi di Lin-Manuel Miranda e libretto della drammaturga



emergente Quiara Alegria Hudes), che rappresenta le complessità della vita nella comunità dominicana di Washington Heights a New York. Il rock ha dato energia al musical con soli sei attori in *Next to Normal* (2009, libretto e testi delle canzoni di Brian Yorkey e musica di Tom Kitt), che ha portato in scena una famiglia suburbana paralizzata dalla malattia mentale della madre. *Next to Normal* ha ricevuto il Pulitzer Prize for Drama nel 2010, un onore che è stato tributato in precedenza solo a una manciata di musical, fra cui *South Pacific* (1950), *Fiorello!* (1960), *A Chorus Line* (1976), *Sunday in the Park with George* (1985), e *Rent* (1996).

Oltre a espandere i propri temi e la propria estetica, il musical americano ha dimostrato una forte propensione per la satira e l'auto-parodia, forse per la prima volta evidente in *The Producers*, in cui, per usare le parole di Brantley, "gli stereotipi più insistenti sono stati trasformati in archetipi comici ingombranti, che richiamano i giorni prelapsari dell'umorismo a sfondo etnico e sessuale prima dell'avvento del *politically correct*."<sup>23</sup> Seguendo questo filone, *Urinetown* (2001) – "una commedia che deride il filone Brecht-Weill-Blitzstein"<sup>24</sup> che ha debuttato nove giorni dopo gli attacchi dell'11 settembre – si avventura sul terreno pericoloso del teatro satirico, facendosi beffa dei sistemi politici locali e nazionali, così come delle convenzioni della commedia musicale, dell'agit-prop di sinistra e dei film noir. Anche *Avenue Q*, *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*, e *Monty Python's Spamalot* usano la satira per scagliarsi contro le convenzioni teatrali, il *politically correct*, gli stereotipi culturali e le narrazioni sociali dominanti.

L'uso della satira da parte del musical che si mantiene in equilibrio tra la schiettezza politica e l'ambiguità potrebbe essere stato la risposta indiretta di Broadway alle controversie politiche del decennio e all'instabilità economica causata dalle guerre in Iraq e Afghanistan, dall'onnipresente "guerra al Terrore" e dalle molteplici frodi finanziarie. Sicuramente, il male in *Urinetown* è la megacorporation, il cui nome assurdo, "Urine Good Company" ricorda le anti-opere di Eugene Ionesco come *The Bald Soprano* (1950) o *Rhinoceros* (1959), e forse mette in guardia l'audience dalle pericolose implicazioni del potere corporativo. *Billy Elliot, the Musical* (2008), diretto da Stephen Daldry con una colonna sonora composta da Elton Jones e dal librettista Lee Hall, originariamente rappresentato a Londra e basato sul film del 2000 sulle lotte di una comunità di lavoratori nel nord-est dell'Inghilterra, entrava in sintonia con un pubblico preoccupato per la crisi economica. La storia di un undicenne figlio e nipote di minatori che lascia la boxe per inseguire la danza celebra la perseveranza umana e le aspirazioni artistiche.

Un altro importante sviluppo del musical è stato l'emergere di una generazione di compositori che hanno imparato il mestiere fuori dalle *venues* commerciali di Broadway e collaborando con artisti teatrali innovativi come George C. Wolfe, Craig Lucas, Tina Landau e Kushner. A questo gruppo è stato riconosciuto di aver scritto "colonne sonore che hanno una sofisticazione armonica, un eclettismo stilistico e una forza contenutistica senza precedenti."<sup>25</sup> In quanto outsiders, questi compositori possono aver beneficiato di una libertà maggiore nell'infrangere le convenzioni e introdurre l'atonalità e l'asimmetria melodica nel musical americano. Fra questi compositori figurano Michael John LaChiusa, Adam Guettel, Ricky Ian Gordon e Jeanine Tesori, il cui lavoro spazia fra diversi generi musicali, inclusi

L'opera e la musica di accompagnamento per la televisione e le produzioni teatrali. *Marie Christine* (1999; libretto di LaChiusa) e *The Wild Party* (2000; libretto scritto con George C. Wolfe) di LaChiusa hanno conquistato Broadway; i suoi altri successi teatrali e operistici includono *Lovers and Friends (Chautauqua Variations)* (2001) alla Lyric Opera di Chicago, *See What I Wanna See* (2005) al New York Public Theater, e *Bernarda Alba* (2006), musical di un atto basato sulla pièce di Federico García Lorca *The House of Bernarda Alba*, che ha debuttato al Mitzi E. Newhouse Theater del Lincoln Center. Guettel ha fornito un contributo essenziale al musical degli anni Duemila con la sua commedia romantica di grande popolarità *Light in the Piazza* (2005; con il libretto di Craig Lucas), che ha vinto il Tony Awards per miglior colonna sonora e miglior orchestrazione ed è stato lodato per il suo essere "quasi operistico nel suo ambito e nella sua complessità."<sup>26</sup>

Il decennio ha anche visto un numero sempre crescente di teatri stabili che hanno commissionato e prodotto musical, fra i quali il TheatreWorks a Palo Alto, California, il North Shore Music Theatre a Beverly, Massachusetts, e l'American Conservatory Theatre di San Francisco.<sup>27</sup> Il Lincoln Center Theater in particolare ha giocato un ruolo cruciale nello sviluppare una produzione innovativa nell'ambito del musical, evidente in *The Light in the Piazza* e *Bernarda Alba*. Inoltre, una manciata di musical che sono diventati successi di Broadway sono stati prima sperimentati o prodotti per teatri non-profit, incluso il Public Theater (*Caroline, or Change*), il Vineyard Theatre (*Avenue Q*), Second Stage Theatre (*il 25th Annual Putnam County Spelling Bee* e *Next to Normal*), e La Jolla Playhouse (*Jersey Boys*). L'arricchimento incrociato di teatro musical e non musical ha significativamente ispirato lo sviluppo di nuove forme teatrali sulla scena statunitense.

## Nuove scritture: compagnie e investimenti

Dopo la catastrofe dell'11 settembre, le guerre in Afghanistan e Iraq, e una crescente polarizzazione politica ed economica, gli artisti teatrali hanno riscontrato una maggiore necessità di riesaminare i temi di identità e diversità, specialmente in relazione al potere, al relativismo morale e alla frammentazione culturale. Soprattutto nella drammaturgia, scrittori affermati ma anche emergenti hanno cercato di riflettere sull'ansia sociale del tempo, prodotta dall'isolamento e dall'alienazione del post 11 settembre. Affrontando tensioni molteplici sulla relatività della verità e sulla natura costruita dell'identità, i drammaturghi hanno sperimentato una varietà di stili al di là del racconto lineare tradizionale – in continuità con le modalità associative e frammentarie della produzione e ricezione dei messaggi nel mondo moderno. Il decennio ha anche visto una leggera crescita di interesse da parte delle organizzazioni che producono teatro e nuove iniziative per lo sviluppo di testi al fine di sovvenzionare e mettere in scena nuove opere teatrali che ampliassero la rappresentazione di voci e prospettive precedentemente messe sotto silenzio.

Il Playwrights Horizons è stato particolarmente importante tra quei teatri americani che hanno espresso un impegno a sviluppare e produrre nuove opere durante il decennio. Presentandosi come "un teatro per gli scrittori dedicato al sostegno e allo sviluppo di drammaturghi, compositori, autori di testi musicali americani

contemporanei e la produzione delle loro nuove opere”, il Playwrights Horizons è stata l’unica compagnia a New York la cui missione fosse unicamente concentrata sulla promozione di nuova drammaturgia. L’elenco di nuovi testi di rilievo che il Playwrights Horizons ha prodotto durante il primo decennio del Duemila includono *I Am My Own Wife* di Doug Wright (2004 Tony Award, miglior testo teatrale); *Grey Gardens* di Doug Wright, Scott Frankel e Michael Korie (tre Tony Awards nel 2007); *Small Tragedy* di Craig Lucas (2004 Obie Award, miglior testo americano); *Fabulation* di Lynn Nottage (2005 Obie Award per la drammaturgia); e *Circle Mirror Transformation* di Annie Baker (2009). Nel 2008, il teatro ha ricevuto uno speciale Drama Desk Award per il “continuo sostegno a generazioni di artisti del teatro e il costante impegno nella produzione di nuove opere”.<sup>28</sup>

Alcuni altri teatri regionali o con base a New York, tra i quali il New York Public Theater, il Vineyard Theatre, La MaMa, il Woolly Mammoth a Washington D.C., lo Steppenwolf Theatre a Chicago, e l’American Conservatory Theater a San Francisco, hanno messo a disposizione varie proposte e iniziative per drammaturghi emergenti. Al fine di promuovere nuove opere che attraessero un pubblico più giovane e più diversificato, il New York Public Theater, sotto la direzione artistica di Oskar Eustis, ha lanciato nel 2007 il gruppo di scrittori emergenti, “Emerging Writers Group”, giovani drammaturghi che, oltre a due anni di *fellowship* e stipendio, avevano l’opportunità di fare almeno un “reading” presso il teatro. Il Vineyard Theatre, che viene anche celebrato per aver prodotto stimolanti nuove opere, come *Avenue Q* e il dramma “straordinariamente bizzarro”<sup>29</sup> di Jenny Schwartz *God’s Ear* (2008), ha messo a disposizione il Paula Vogel Playwriting Award, che a partire dal 2008 fornisce sostegno economico e sostegno creativo per sviluppare nuove opere nell’arco di una stagione teatrale.

I convegni dei National Playwrights e National Musical Theatre allo Eugene O’Neill Theater Center hanno continuato a sostenere drammaturghi e compositori emergenti dallo sviluppo alla produzione. Sia *Avenue Q* che *In the Heights* furono presentati alla National Music Theatre Conference rispettivamente nel 2002 e 2005. Nottage era una “Writer in Residence” allo O’Neill Center nell’estate del 2006 mentre lavorava su *Ruined*, un’opera acclamata dalla critica che le ha fatto vincere il Pulitzer Prize per miglior testo teatrale nel 2009. Altri testi sviluppati allo O’Neill Center includono *Durango* di Julia Cho (2006), *The Receptionist* di Adam Bock (2007), *The Crowd You’re in With* di Rebecca Gilman (2007), e *1001* di Jason Grote (2007). Le opere sviluppate allo O’Neill hanno proseguito la loro vita nelle produzioni di molti teatri newyorchesi e regionali – il Manhattan Theatre Club, il Cherry Lane Theatre, il Women’s Project, Steppenwolf Theatre Company, il Mark Taper Forum, Berkeley Rep, Yale Rep, Goodman Theatre, The Magic Theatre, Woolly Mammoth Theatre Company, e lo Actors Theatre dello Humana Festival of New American Plays di Louisville, per nominarne solo qualcuno.<sup>30</sup>

Alcune opportunità diffuse hanno incoraggiato nuovi testi scritti da donne e gruppi minoritari. Il Women’s Project Theater, fondato nel 1978, è rimasto leale alla sua missione di sviluppare e produrre “le opere di artiste teatrali a qualsiasi stadio delle loro carriere”.<sup>31</sup> Una delle iniziative chiave, l’Antigone Project, ha presentato adattamenti della *Antigone* di Tanya Barfield, Karen Hartman, Chiori Miyagawa,

Nottage, e Caridad Svich durante la stagione 2004-2005. Un altro evento importante, il festival di Chicago *Ignition*, che fu inaugurato nel 2008 sotto la conduzione del Victory Gardens Theater, ha attirato circa 800 spettatori ed è divenuto una delle piattaforme più importanti per drammaturghi di colore sotto i quaranta anni. Sandy Shinnners, direttrice artistica associata del Victory Gardens Theater che ha guidato questo evento biennale, ha messo in luce in particolare la sfida del festival nel “portare avanti nuove opere di scrittori di colore assistendoli nel processo di sviluppo fino alle produzioni nei teatri”. La direttrice ha ribadito la necessità di “mantenere le relazioni che stiamo sviluppando con questi scrittori, e promuovere rapidamente nuove produzioni in tutto il paese”.<sup>32</sup>

Nonostante il fatto che si siano resi disponibili luoghi, premi, e programmi per nuovi drammaturghi durante gli anni Duemila, è cresciuta la preoccupazione tra i giovani scrittori riguardo la sostanziale crescita di testi ipersviluppati ma non prodotti. Per far fronte a questo problema, la National New Play Network (NNPN), “l’alleanza nazionale di teatri non-profit che sostengono lo sviluppo, la produzione e la vita dei nuovi testi teatrali”,<sup>33</sup> nel 2002 ha iniziato a offrire un National Showcase of New Plays – un festival di tre giorni che presenta testi non prodotti in un format da “staged reading”, una lettura sul palco vuoto, per direttori artistici e manager letterari. Tra i testi presentati in questo festival, più dell’80 per cento è stato prodotto nei successivi tre anni.<sup>34</sup> Un’altra iniziativa per contrastare “il trend degli infiniti *reading* e dei nuovi programmi di sviluppo di testi teatrali”<sup>35</sup> è giunta dagli scrittori stessi: 13P (Thirteen Playwrights, Inc.) è stato lanciato nel 2002 da drammaturghi a metà carriera – Sheila Callaghan, Erin Courtney, Madeleine George, Rob Handel, Ann Marie Healy, Julia Jarcho, Young Jean Lee, Winter Miller, Sarah Ruhl, Kate E. Ryan, Lucy Thurber, Anne Washburn, e Gary Winter – con l’obiettivo di raccogliere fondi e promuovere il loro lavoro allo scopo di riuscire a mettere in scena un testo ciascuno.

E ancora, nel 2009, un sondaggio riguardo la comunicazione tra drammaturghi e direttori artistici nel paese, presentato nel volume di Todd London *Outrageous Fortune: The Life and Times of the New American Play*, ha messo in luce che “la relazione tra drammaturghi e produttori di teatri non-profit è una collaborazione in crisi. I due gruppi studiati sono profondamente divisi su come gli uni vedono gli altri, il pubblico, e i successi e gli ostacoli nel campo della produzione di nuovi testi”.<sup>36</sup> Lo studio è stato condotto in un periodo di oltre sette anni e ha coinvolto duecentocinquanta drammaturghi e circa cento teatri non-profit che producevano regolarmente nuove opere. Nell’opinione della maggior parte dei drammaturghi, le scelte dei produttori nel selezionare nuovi testi per la produzione erano primariamente guidate da considerazioni economiche – una preoccupazione per il prezzo dei biglietti in costante aumento nonostante la missione non-profit dei teatri. Quindi, la maggior parte dei testi scelti dai direttori artistici richiede cast ridotti o presenta temi meno controversi che presumibilmente il pubblico avrebbe preferito; i teatri privilegiano inoltre drammaturghi acclamati dalla critica piuttosto che voci giovani emergenti. I direttori dei teatri, a loro volta, esprimevano frustrazione sulla carenza di fondi statali e privati e sulla scarsa collaborazione da parte dei drammaturghi nel comprendere “la dura realtà del business”.<sup>37</sup>

Anche negli ultimi anni del decennio, la scarsa rappresentazione delle scrittrici sulle scene statunitensi ha ricevuto maggiore attenzione da parte di drammaturghi e di studiose femministe. La drammaturga Marsha Norman ha messo in luce la resistenza costante dei teatri americani a produrre opere scritte da donne. “Nella scorsa stagione”, ha scritto nel 2009, “i teatri in tutto il paese hanno messo in scena sei testi scritti da uomini per ognuno di quelli scritti da donne, e molti teatri non hanno messo in scena nessun’opera scritta da un’autrice donna, e non lo fanno da anni. E così mentre le scritture scompaiono, anche i ruoli per le attrici e i lavori per le costumiste e le registe. Non c’è bisogno di essere economisti per arrivare a una conclusione. O le donne non sanno scrivere, oppure c’è qualche seria resistenza a produrre opere di drammaturghe sui palcoscenici americani”.<sup>38</sup> Questo problema è ancora più frustrante, scrive Norman, perché “negli ultimi dieci anni, secondo l’elenco della rivista *American Theatre*, sui dieci testi teatrali più prodotti nei teatri TCG [Theater Communication Groups, ndt] il 30 per cento dei primi due risultati nelle classifiche sono stati scritti da donne. Questo è quasi il doppio delle percentuali di testi scritti da donne che vengono prodotti in assoluto”.<sup>39</sup> Anche le studiose Penny Farfan e Lesley Ferris si sono confrontate con “la mancanza di uguaglianza per le donne drammaturghe”. La loro pubblicazione del 2013 *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*, una raccolta di saggi critici, aveva l’obiettivo di “sostenere, promuovere e far progredire il lavoro delle donne drammaturghe”<sup>40</sup> negli Stati Uniti e nel resto del mondo.

## Testi e drammaturghi

Sebbene non ci sia un argomento uniforme a dominare le nuove scritture durante il periodo, i conflitti internazionali, la globalizzazione crescente e l’isolamento nazionale che hanno gettato un’ombra sul decennio hanno spinto i drammaturghi americani ad affrontare questioni complicate sull’appartenenza e la responsabilità sociale e personale, e specialmente su tematiche riguardanti la sessualità, il gender, la razza e la politica. Tralasciando il lavoro di alcuni drammaturghi di maggior fama, di cui ho scritto altrove, questa sezione discuterà brevemente i contributi di altri scrittori, dando attenzione soprattutto al più ampio dialogo sulla responsabilità sociale e sulla necessità di un *empowerment* personale e di *agency* nella società contemporanea.

Le tensioni riguardo l’identità di genere e l’orientamento sessuale sono state messe a fuoco nella drammaturgia degli anni duemila. Nello spettacolo con un solo attore *I Am My Own Wife*, (2003), Doug Wright racconta la straordinaria storia di Charlotte von Mahlsdorf, una collezionista di antiquariato di Berlino Est che, vivendo da “travestita” dichiarata per la maggior parte della sua vita, è riuscita a sopravvivere sia al regime nazista che alla Stasi, la polizia segreta della Germania orientale. “In un’era in cui la classe politica denigra ancora costantemente l’omosessualità nei telegiornali della sera e ‘frocio’ resta il più efficace degli epiteti della ricreazione degli studenti, l’insistenza caparbia di Charlotte sulla sua sessualità può dimostrarsi assolutamente terapeutica; un antidoto per una comunità troppo spesso assediata dalla condanna pubblica e dal disprezzo di sé interiorizzato”,

Wright scrisse nel 2003, riflettendo sul suo interessamento a scrivere un testo teatrale su questa persona straordinaria.<sup>41</sup> L'ambientazione di *Take Me Out* di Richard Greenberg, vincitore del Tony and Drama Desk awards del 2003, è lo spogliatoio di una squadra di baseball ed esamina le ramificazioni di essere un atleta dichiaratamente gay in una cultura permeata dal pregiudizio sessuale e razziale. Edward Albee, nel suo *The Goat, or Who is Sylvia* (2002 Tony and Drama Desk Awards), ha rinvigorito la discussione sui confini della tolleranza personale e sociale per quanto riguarda l'orientamento sessuale e la responsabilità morale.

Mentre la rappresentazione delle prospettive di genere raggiungeva il proscenio della cultura americana degli anni Duemila, i drammaturghi – tanto le donne quanto gli uomini – continuavano ad esaminare le dinamiche di genere tanto nelle relazioni personali quanto nelle strutture sociali. *Boy Gets Girl*, di Rebecca Gilman, che ha esordito nel 2000 al Goodman Theatre di Chicago, è la storia di una donna newyorchese indipendente e di successo che perde la propria identità mentre cerca di fuggire da una relazione minacciosa con un uomo conosciuto in un appuntamento al buio. *Proof* (2001) di David Auburn, un testo pluripremiato, esplora gli stereotipi di gender che limitano il potenziale delle donne nel raggiungere traguardi significativi nelle scienze. Judith Thompson, una canadese il cui lavoro è stato accolto con entusiasmo negli Stati Uniti e messo in scena in svariati teatri statunitensi, incluso il Playwrights Horizons, riflette sulle implicazioni degli atteggiamenti sessisti nell'esercito e nella società nel suo docudrama *Palace of the End* (2008). Tra altre tematiche, questo testo esplora l'esperienza delle donne militari in guerra attraverso la prospettiva della riservista dell'esercito americano Lynndie England, che è stata processata in una corte marziale per avere abusato dei prigionieri ad Abu Ghraib. *Unnecessary Targets* (2001) di Ensler e *Ruined* (2009) di Nottage raccontano le storie strazianti di donne che sono state abusate e torturate in zone di guerra.

Razza ed etnia sono state al centro delle opere di molti drammaturghi del decennio, inclusi Suzan-Lori Parks, Nilo Cruz, Svich, e Cho. Questi scrittori vedono l'identità come un concetto complesso e in evoluzione che abbraccia le sensibilità transculturali e una molteplicità di identità. La studiosa Debby Thomson ha detto che i testi di Parks "mettono in scena un'archeologia della razza, e specialmente della soggettività femminile afroamericana".<sup>42</sup> I suoi "Red Letter Plays," *In the Blood* e *Fucking A* (il primo fu originariamente prodotto nel 1999 al New York Public Theater; il secondo debuttò nel 2000 con la compagnia sperimentale *Diverse Works/Infernal Bridegroom Productions* a Houston, Texas), trattano l'identità razziale e di gender come un costrutto problematico e fluido. In *Anna in the Tropics*, Cruz, il primo drammaturgo Latino a ricevere il premio Pulitzer per miglior testo teatrale nel 2003, esplora la cultura degli immigrati cubani che lavorano in uno zuccherificio a Tampa, Florida. Sottolineando come sia stato attratto dalla celebrazione della cultura Latina piuttosto che dal ritratto della sua vittimizzazione, Cruz fa appello alla propria sensibilità Latina, che ha influenzato il linguaggio musicale e poetico dei suoi testi, e anche il loro contesto culturale. Svich, nata negli Stati Uniti da genitori di origini cubane, argentine, spagnole e croate esamina il "senso di dislocamento" attraverso il suo lavoro, che comprende *The House of*

*Spirits* (2009), un adattamento del celebre romanzo di Isabel Allende che segue tre generazioni di donne in un paese dell'America Latina. Come scrittrice che ha trattato differenti culture, ereditate o scoperte, Svich si concentra su "l'esplorazione di uno spirito vagabondo, dell'espropriazione, del biculturalismo, del bilinguismo, e della costruzione dell'identità".<sup>43</sup> Cho, nel suo *99 Histories* (2002), mette a fuoco il conflitto intergenerazionale in relazione ai ricordi personali dei suoi personaggi e la loro comprensione dell'identità culturale. Similmente ad altre donne asiatico-americane come Diana Son (in *Satellites*, 2006) e Young Jean Lee (in *Songs of the Dragons Flying to Heaven*, 2006), Cho resiste le aspettative culturali prefissate nella creazione dei propri personaggi, mostrando una comprensione molto più complessa dell'identità come multidimensionale e in evoluzione.

Quando il paese ha attraversato un processo di lutto collettivo dopo l'11 settembre, i drammaturghi hanno sentito la spinta ad affrontare il difficile argomento della morte e la scomparsa delle persone amate. In *Rabbit Hole*, un testo di David Lindsay-Abaire che ha vinto il premio Pulitzer nel 2007, una coppia impara a vivere con la perdita del proprio figlio di quattro anni in seguito a un incidente stradale. Cogliendo un senso straordinario di devastazione e isolamento con cui i personaggi lottano, il testo esamina acutamente l'impatto pericoloso della morte sulla vita matrimoniale, familiare, professionale, e sul senso di sé di ognuno. *August: Osage County* (Premio Pulitzer del 2008, Tony e Drama Desk Awards), una commedia nera di Tracy Letts su una famiglia altamente disfunzionale che si riunisce dopo che il padre scompare, esplora le implicazioni devastanti della perdita – reale e immaginata. *Metamorphoses* di Mary Zimmerman (2002 Drama Desk Award), una serie di episodi basati sull'opera di Ovidio, è una contemplazione poetica su morte e potere trasformativo dell'amore. Sviluppato alla Northwestern University e al Lookingglass Theatre, la produzione si è spostata al teatro Off-Broadway Second Stage Theatre, dove ha esordito nell'ottobre del 2001. Nonostante il fatto che il testo non fosse stato creato in risposta all'11 settembre, la sua produzione newyorchese è stata catartica per il pubblico. Brantley ha scritto nel *New York Times*: "era a quell'epoca meno di un mese dagli attacchi terroristici dell'11 settembre, e il ritratto ritualizzato dell'amore, della morte e della trasformazione in questo spettacolo sembrava in qualche modo sgorgare direttamente dall'inconscio collettivo di una città stordita. *Metamorphoses* divenne uno spettacolo da tutto esaurito, e ogni notte si sentiva il rumore di uomini e donne che piangevano senza riuscire a fermarsi".<sup>44</sup>

Sia direttamente che indirettamente, il teatro statunitense ha anche partecipato al dialogo nazionale sulla rappresentazione della verità e della libertà di parola. In *Copenhagen* di Michael Frayn e *Doubt* di John Patrick Shanley, i personaggi cercano la verità, finendo invece per poi scontrarsi con ambiguità e punti di vista contrastanti. *Copenhagen* (2000 Tony e Drama Desk Awards) sottolinea l'impossibilità di ricostruire il passato facendo affidamento ai ricordi dei personaggi. In *Doubt* (2005 Pulitzer, Tony, e Drama Desk Awards), ambientato negli anni Sessanta in una scuola cattolica, una suora tradizionalista accusa un prete progressista di aver abusato sessualmente del primo studente afroamericano iscrittosi. Sebbene i suoi sospetti non siano mai provati, le accuse della suora conducono il prete ad abbandonare la parrocchia (questo testo ha coinciso con l'attenzione crescente riguardo ai casi

di abuso da parte di preti cattolici su ragazzi). *Now or Later* (2008) di Shinn, che ha debuttato al Royal Court di Londra, esplora le tensioni riguardanti l'espressione di una verità personale e la libertà di parola, in questo caso in relazione alla correttezza politica e alla censura. Facendo riferimento alle proteste e alle minacce di morte nel mondo dopo che un giornale danese aveva pubblicato delle vignette che ritraevano il Profeta Maometto nel 2005, il testo "si concentra sulle ramificazioni dello scontro tra l'America e il mondo islamico", esprimendo preoccupazione sulle minacce alla libertà di espressione "poste dalla paura della violenza fondamentalista".<sup>45</sup>

Il teatro ha vissuto una relazione complicata con i media, incorporando nuovi modi di pubblicizzare e fare marketing, ma anche criticandoli per la capacità di generare e propagare stereotipi culturali e feticci. In risposta all'infatuazione americana per l'apparenza fisica promossa dai media, in particolare i social media, i drammaturghi hanno interrogato la fissazione americana per la bellezza fisica e la glamorizzazione della cultura della celebrità. I testi di LaBute, inclusi *The Shape of Things* (2001), *fat pig* (2004), e *Reasons to be Pretty* (2009) affrontano "la nostra ossessione con la superficie delle cose, la forma delle cose".<sup>46</sup> Christopher Innes afferma che questi testi "esplicitamente danno corpo (in senso letterale e fisico) all'ossessione contemporanea statunitense per gli ideali fisici determinati dalle pubblicità. Che cosa può essere visto come bello – e cosa importa per la nostra valutazione di noi stessi, o degli altri?"<sup>47</sup> Lisa Kron affronta le tematiche del benessere e della salute spirituale nel suo autobiografico *Well*, che è stato messo in scena con successo nel 2004 al New York Public Theater e poi ha debuttato a Broadway nel 2006. Una affermata "stand-up memoirist" (*solo-performer* su tematiche autobiografiche, ndt) e precedentemente membro del collettivo teatrale lesbico *The Five Lesbian Brothers*, Kron suggerisce che il benessere, a prescindere dall'ossessione culturale con l'apparenza fisica, è uno stato della mente che affonda le radici nella nostra abilità di comprendere ciò che è caotico e disordinato e accettare ciò che è complicato, scomodo e doloroso.

Altri artisti di *solo-performance* come Anna Deavere Smith, Deb Margolin, Robbie McCauley, e Peggy Shaw riflettono sulla malattia, il dolore e l'invecchiamento. *Let Me Down Easy* di Smith, che è andato in scena nel 2008 al Second Stage Theatre, è una "raccolta di testimonianze riguardo la vita, la morte, e la cura di un corpo malato".<sup>48</sup> Tra i personaggi a cui Smith dà vita nel suo spettacolo ci sono un'atleta che spinge la sua abilità fisica oltre i limiti umani, la scrittrice e attivista Eve Ensler, che "compatisce la pressione sociale sulle donne per stimolare una condizione di *agelessness*, un essere senza età";<sup>49</sup> e una dottoressa in un ospedale pubblico di New Orleans che racconta storie strazianti di suoi pazienti nel periodo successivo all'uragano. A differenza del documentario *Let Me Down*, che Smith ha creato basandosi su varie interviste che ha condotto (una metodologia utilizzata nel suo lavoro da attrice solista), le performance offerte da Margolin in *O Yes I Will (I will remember the spirit and texture of this conversation)* (2007), da Shaw in *Must: The Inside Story* (2008), e ancora da McCauley in *Sugar* (2011) sono confessioni riguardo le lotte proprie degli artisti con la malattia e con il dolore. La studiosa femminista Elin Diamond ha scritto che: "Eloquentemente, intelligentemente, Margolin,



McCauley, e Shaw ci trascinano nel loro stato di emergenza... La vergogna del loro dolore ci isola e tuttavia, in maniera bizzarra, meravigliosa, stimola anche il nostro interesse, la nostra incontrollabile relazione con le vite dei loro corpi, non a dispetto del cancro, diabete, e infarto, ma a causa di questi, e grazie a quello che noi conosciamo di queste cose nelle nostre vite private".<sup>50</sup>

Molti drammaturghi nel primo decennio degli anni Duemila hanno scritto per il cinema e la televisione, stimolando conversazioni sul mantenimento dell'unicità del teatro o piuttosto sfumando i confini tra teatro e schermo. Nel 2008, lo Humana Festival of New American Plays, l'Actors Theatre of Louisville, e l'*American Theatre* hanno organizzato una conversazione con i drammaturghi Gina Gionfriddo, Rolin Jones, e Adam Rapp, che hanno scritto per le serie TV come *Law and Order*, *Weeds*, e *The L Word*, rispettivamente. Sollevando il tema della "cultura e l'estetica dell'ibridità dei media",<sup>51</sup> hanno messo in luce un panorama trasformato da reti televisive come HBO, Showtime, e FX che hanno offerto un'alternativa economica ai costosi teatri. L'accessibilità di show televisivi di buon livello, nella loro opinione, ha spinto i drammaturghi a ripensare i loro approcci allo *storytelling* nel teatro e a riconoscere il valore delle tecniche dello *storytelling* visivo, spesso attraverso l'integrazione di tecnologie e *digital media*. Inoltre, hanno identificato l'impatto della televisione e dei nuovi media sulle proprie scritture drammatiche, specialmente l'economia delle trame e la compressione dei dialoghi.

Sebbene i drammaturghi abbiano beneficiato dai cambiamenti nella scrittura ispirati dai nuovi media, hanno espresso resistenza a una cultura pesantemente mediatizzata. Una generazione di giovani donne scrittrici si è distinta per aver risposto direttamente, in modi differenti, ai cambiamenti dell'ambiente culturale e alle pressioni molteplici che il teatro sta vivendo in un panorama culturale dominato dai media. Gionfriddo (*After Ashley*, 2004) ha acutamente ridicolizzato il ruolo intrusivo e dannoso dei media dopo l'omicidio di una donna. Baker (*Circle Mirror Transformation*, 2009) ha immortalato la naturalezza calma e la precisione della conversazione tra gli studenti di una classe di scrittura drammatica in un piccolo paesino del Vermont. Svich (*Iphigenia Crash Land Falls on the Neon Shell That was Once Her Heart*, 2004) ha bombardato il pubblico con immagini videoregistrate e in diretta. Interrogando le intersezioni tra media, tecnologia, e la rappresentazione del corpo femminile nel testo di Svich, la critica Lillian Manzor ha scritto che "*Iphigenia* ... una favola *rave* ... mette in scena la cultura mediatizzata dei simulacri del capitalismo globale, dove il corpo, specialmente il corpo femminile, è reificato fino al punto che i confini tra il 'reale' e il mediato sono sfumati".<sup>52</sup>

## Conclusioni

A prescindere dalle prospettive individuali e dalle preferenze estetiche, a prescindere dal fatto che un membro del pubblico preferisca i musical di Broadway o le esperienze teatrali più sperimentali, ciò che sembra chiaro guardando al primo decennio del Duemila è che il teatro statunitense si è deliberatamente confrontato con molteplici dialoghi riguardo le preoccupazioni politiche e sociali. A dire il vero, in aggiunta agli eventi, ai trend, e alle interazioni artistiche particolari che questo

saggio ha affrontato, questo confronto può essere visto nelle azioni dei teatri di comunità nel protestare contro le guerre in Iraq e in Afghanistan, nello stimolare la consapevolezza riguardo il dissesto ambientale, specialmente dopo il disastro di Katrina, e nel mettere in luce le violazioni dei diritti umani. Il potere del teatro di destabilizzare, di colpire visceralmente, di istigare il dibattito politico, e di creare un legame immediato tra teatranti e pubblico è riverberato attraverso il decennio e attraverso contesti differenti – da Broadway ai teatri sperimentali, dai teatri regionali alle performance *site-specific*, drammaturgie e opere digitali, produzioni messe in scena tradizionalmente e eventi teatrali multimediali. Ogni volta che gli artisti teatrali hanno cercato nuovi modi di esprimere se stessi, e nuovi modelli per finanziare le loro creazioni, il teatro americano è rimasto una forza dinamica nella società e nella cultura degli anni Duemila.

NOTE

\* Julia Listengarten insegna teatro alla University of Central Florida. I suoi libri includono *Russian Tragifare: Its Cultural and Political Roots*; *Modern American Playwriting: 2000-2009*; *Theater of the Avant-Garde, 1950-2000*; *Playing with Theory in Theatre Practice*; e *Cambridge Companion to American Theatre*. Ha contribuito a molte pubblicazioni sul teatro, co-curato le serie in otto volumi *Decades of Modern American Playwriting: 1930-2009*, ed è stata curatrice (2013-2020) della rivista *Stanislavski Studies: Practice, Legacy and Contemporary Theater*.

1 Questo saggio è tratto dal capitolo "Theatre in the 2000s", pubblicato nel volume a cura di Julia Listengarten e Cindy Rosenthal *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009; Voices, Documents, New Interpretations*, Methuen, London 2019. Si ringrazia la casa editrice per i diritti.

2 Il Theatre Communication Group è un'organizzazione nazionale del teatro statunitense fondata nel 1961 per promuovere il teatro professionale e non-profit negli Stati Uniti.

3 Stephen Holden, "Reno: Rebel Without a Pause" *The New York Times*, 2 maggio 2003, <http://www.nytimes.com/2003/05/02/movies/film-in-review-reno-rebel-without-a-pause.html>, ultimo accesso 10/4/2015.

4 Marvin Carlson, "9/11, Afghanistan, and Iraq: the Response of the New York Theatre," *Theatre Survey*, 1 (2004), pp. 3-17.

5 Lawrence Van Gelder, "'Our Town,' Mass Nudity and Other Bedfellows," *The New York Times*, 14 marzo 2002, <http://www.nytimes.com/2002/03/14/theater/theater-review-our-town-mass-nudity-and-other-bedfellows.html>, ultimo accesso 12/4/2015.

6 Ben Brantley, "Yes, He Survived Sept. 11, but What's in It for Him?" *The New York Times*, 19 dicembre 2002, <http://www.nytimes.com/2002/12/19/theater/theater-review-yes-he-survived-sept-11-but-what-s-in-it-for-him.html>, ultimo accesso 12/4/2015.

7 Cfr. James Harding, *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, p. 186.

8 Lenora Inez Brown, "The View from Here. 11 artists talk about the challenge of putting 9/11 on stage," *American Theatre*, settembre 2002, <http://www.tcg.org/publications/at/2002/view.cfm>, ultimo accesso 12/4/2015.

9 Christopher Rawson, "The Arts Respond: Theater faces brave new world with new works, classics." *Post-Gazette*, 8 settembre 2002, <http://old.post-gazette.com/ae/20020908drama0908fnp5.asp>, ultimo accesso 20/4/2015.

10 *Ibidem*.

11 Lenora Inez Brown, "The View from Here", cit.

12 *Ibidem*.

- 13 Mark Kennedy, "10 years after 9/11, where are the iconic plays?" Associated Press, 22 August 2011. Available online: <http://news.yahoo.com/10-years-9-11-where-iconic-plays-173341106.html>, ultimo accesso 20/4/2015.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Leo Benedictus, "What to say about ... Rupert Goold's Decade," *The Guardian*, 12 settembre 2011, <http://www.theguardian.com/culture/2011/sep/12/rupert-goold-decade-9-11>, ultimo accesso 12/4/2015.
- 16 Gerald Bordman e Richard Norton, *American Musical Theatre: A Chronicle*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 831.
- 17 Ben Brantley, *Broadway Musical: From the Pages of the New York Times*, Harry N. Abrams, New York 2012, p. 314.
- 18 Bordman e Norton, *American Musical Theatre*, cit., p. 854.
- 19 *Ivi*, p. 840.
- 20 Brantley, *American Musical Theatre*, cit., p. 326.
- 21 Bordman and Norton, *American Musical Theatre*, cit, p. viii.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Brantley, *Broadway Musicals*, cit., p. 317.
- 24 Bordman e Norton, *American Musical Theatre*, cit., p. 834.
- 25 David Patrick Stearns, "The Smart Set: These Brainy New Composers May Be the Hope of the American Musical Theatre," *American Theatre*, febbraio 2000, <https://www.tcg.org/publications/at/2000/smart.cfm>, ultimo accesso 18/6/2015.
- 26 Sheldon Patinkin, *"No Legs, No Jokes, No Chance": A History of the American Musical Theatre*, Northwestern University Press, Chicago 2008, p. 525.
- 27 Vedi Terry Berliner, "A Nationwide Boom: The Not-for-Profit Musical Factory," *American Theatre*, aprile 2006, <https://www.tcg.org/publications/at/Apr06/music3.cfm>, ultimo accesso 27/6/2015.
- 28 <http://www.playwrightshorizons.org/about/mission-and-history/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 29 Charles Isherwood, "Explaining the Unbearable, If Only in Fragments," *The New York Times*, 18 aprile 2008, <http://www.nytimes.com/2008/04/18/theater/reviews/18ear.html>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 30 Vedi <http://theoneill.org/summer-conferences/npc/artistic-director/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 31 <http://wptheater.org/about/mission/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 32 Eliza Bent, "Remix to Ignition: Hot, fresh and out of the kitchen (sink)! A Chicago festival give playwrights of color under 40 new avenues for productions," *American Theatre*, febbraio 2010, <http://www.tcg.org/publications/at/feb10/strategies.cfm>, ultimo accesso 18/5/2021.
- 33 <http://nnpn.org/about/overview>, ultimo accesso 30/5/2015.
- 34 <http://nnpn.org/programs/national-showcase-of-new-plays>, ultimo accesso 18/5/2021.
- 35 <http://www.13p.org/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 36 <https://www.tdf.org/press/88/TDFs-Outrageous-Fortune-The-Life-and-Times-of-the-New-American-Play-examines-the-collaboration-in-crisis-between-playwrights-and-those-who-produce-their-work>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 37 Patrick Healy, "Playwrights' Nurturing Is the Focus of a Study," *The New York Times*, 14 gennaio 2010, <http://www.nytimes.com/2010/01/14/theater/14playwrights.html>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 38 Marsha Norman, "Not There Yet: What will it take to achieve equality for women in the theatre?" *American Theatre*, novembre 2009, <http://www.tcg.org/publications/at/nov09/women.cfm>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Penny Farfan e Lesley Ferris, a cura di., "Introduction," *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke 2013, p. 4.
- 41 Doug Wright, *I Am My Own Wife*, Faber and Faber, New York 2004, p. xi.
- 42 Debbie Thomson, "Digging the Fo'-fathers: Suzan-Lori Parks; histories," *Contemporary African American Women Playwrights*, a cura di, Philip C. Kolin, Routledge, Abingdon, Oxon , 2007, p. 173.
- 43 <http://caridadsvich.com/about/> (ultimo accesso 7 luglio 2015).
- 44 Brantley, "Dreams of 'Metamorphoses' Echo in a Larger Space," *The New York Times*, 5 mar-

zo 2002, <http://www.nytimes.com/2002/03/05/theater/theater-review-dreams-of-metamorphoses-echo-in-a-larger-space.html>, ultimo accesso 30/6/2015.

45 Stephen Bottoms, "Christopher Shinn," in Martin Middeke, Peter Paul Schierer, et al., a cura di, *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, Bloomsbury, London 2014, p. 347.

46 Christopher Innes, "Neil LaBute," cit. p. 143.

47 Ivi., p. 143.

48 Isherwood, "Woman of 1,000 Faces Considers the Body," *The New York Times*, 8 ottobre 2009, [http://www.nytimes.com/2009/10/08/theater/reviews/08easy.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/10/08/theater/reviews/08easy.html?_r=0), ultimo accesso 30/6/2015.

49 *Ibidem*.

50 Elin Diamond, "Deb Margolin, Robbie McCauley, Peggy Shaw: Affect and Performance," *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*, cit., p. 272.

51 Sarah Hart, "Looking both ways: Gina Gionfriddo, Rolin Jones and Adam Rapp on traveling a two-way street between theatre and screen," *American Theatre*, luglio/agosto 2008, <https://www.tcg.org/publications/at/julyaugust08/looking.cfm>, ultimo accesso 30/6/2015.

52 Si veda Lillian Manzor, "Caridad Svich", in Suzanne Oboler e Deena J. Gonzáles, a cura di, *Oxford Encyclopedia of Latinos and Latinas in the United States*, Vol. 1, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 186.

### “Fabulous Creatures Spin Forward”: l’intersezione tra humour ebraico, camp e il *Fabulous* in *Angels in America*

Anna Ferrari\*

Vorremmo inoltrarci nella vita con grazia e eleganza, sbocciare di rado ma con squisito buon gusto e perfetta scelta del momento, come un’infiorescenza rarissima, un’orchidea zebrata... vorremmo... Ma non succede quasi mai di ottenere quello che si desidera, non è vero? No. Non succede. Si è fottuti. Chiuso. Uno... deve morire a trent’anni, gli vengono scippati... decenni di regalità... Fottuto. Merda. Fottuto. Merda. Assomiglio a un cadavere. Una morticina. Oh mia regina; quando ci si rende conto che persino la finzione è finta, abbiamo la certezza di essere già alla frutta.  
(Tony Kushner, *Angels in America*)

Sviluppatesi tra gli anni Ottanta e Novanta in reazione alle politiche omofobe reaganiane, la *AIDS literature* ha portato una rivoluzione nella letteratura gay americana, fino ad allora più orientata sul racconto di mondi isolati (principalmente *coming-out stories* e la cosiddetta *ghetto fiction*<sup>1</sup>) e non caratterizzata da impegno politico, conferendo al genere una nuova rilevanza letteraria e politica. Prodotto della comunità artistico-letteraria gay, la più colpita dal virus, questa corrente ha creato un nuovo spazio per i contenuti LGBT nel panorama culturale americano, non solo in letteratura: gli *AIDS texts* comprendono la narrativa e il teatro ma anche il saggio, la fotografia, la pittura, il cinema. Generalmente prodotti da persone direttamente colpite dall’epidemia, principalmente uomini gay bianchi contagiati o coinvolti nella cura di malati, questi testi sono nati per rappresentare un’esperienza altrimenti invisibile ai più rivolgendosi alla stessa comunità che rappresentavano. Il mondo rappresentato negli *AIDS texts* ha finito per influenzare l’archetipo di ciò che oggi consideriamo cultura gay:<sup>2</sup> alla fine del millennio, terminata l’emergenza dopo l’avvento delle terapie, i contenuti LGBT hanno guadagnato spazio muovendosi da genere di nicchia alla scena mainstream in parte grazie al successo di specifici testi – prima fra tutti, la pièce *Angels in America* del drammaturgo Tony Kushner andata in scena nei primi anni Novanta. Sicuramente l’*AIDS text* più acclamato, *Angels in America* rappresenta un punto di rottura nel rapporto della cultura mainstream con la sottocultura gay sia dal punto di vista della popolarità presso pubblico e critica che da quello della complessità tematica, senza precedenti nella rappresentazione dell’epidemia. Questo imponente intreccio di temi, unito al successo, ha fatto sì che fra le opere sull’epidemia *Angels* sia di gran lunga la più analizzata dal punto di vista critico. Qui si cercherà di intraprendere l’analisi di quello che è stato definito “ur-text della *AIDS literature*”<sup>3</sup> seguendo un filo che non sempre ha avuto l’attenzione che avrebbe meritato: l’uso dello humour.

L’umorismo è una componente fondamentale e fortemente sottovalutata nella

produzione letteraria sull'epidemia. La decisione di molti autori di affrontare la devastazione dell'AIDS, soprattutto negli anni Ottanta, attraverso il filtro dello humour ha costruito una nuova dimensione nella lotta per i diritti. Partendo da una riflessione sull'uso dell'umorismo da parte di minoranze oppresse, in particolare lo humour ebraico, vedremo come *Angels in America* appartenga a questa tradizione e ne rappresenti un passo avanti nel suo impiego della forma di umorismo propria della cultura gay, il camp. Esther Newton aveva anticipato questo parallelo negli anni Settanta, suggerendo che "sarebbe il caso di mettere a confronto il *camp humour* con i sistemi umoristici di altri popoli oppressi (gli ebrei dell'est Europa, i neri, etc.)",<sup>4</sup> ma la critica successiva non lo ha mai analizzato approfonditamente. Dall'epidemia è quindi scaturita una nuova forma di humour: tingendo il camp di rabbia e impegno politico, e influenzato dallo humour ebraico, l'AIDS camp ha rappresentato una chiave essenziale nello sviluppo dei testi che si sono occupati di AIDS. Prenderemo dunque in esame l'evoluzione di questi due sistemi di humour nell'AIDS camp e argomenteremo come nel testo di Kushner le due influenze fondamentali, la cultura ebraica e la cultura gay, si sviluppino in una dimensione tematica e umoristica originale che Kushner definirà "*Fabulous*". Attraverso *Angels* l'analisi verterà sul rapporto tra *AIDS literature* e humour nero, camp e *Fabulous* indagando se, riconoscendo nel *Fabulous* delle connotazioni più a fuoco rispetto al camp pre-AIDS, si possa ipotizzare un'identità tra l'AIDS camp e il concetto di *Fabulous* articolato da Kushner. Nel suo saggio *Note sul Camp*, prima vera articolazione teorica di questo concetto, Susan Sontag aveva argomentato che "è imbarazzante trattare di camp in modo solenne e pomposo. Si corre il rischio di produrre noi stessi un nuovo, scadente prodotto camp".<sup>5</sup> Kushner, da parte sua, le fa eco sostenendo che se possiedi il *Fabulous* "non hai bisogno di chiedere cosa sia. Quando cerchi di definirlo, te ne allontani".<sup>6</sup> L'obiettivo di questa analisi potrebbe dunque già essere perso in partenza. Tuttavia, cercheremo di fare del nostro meglio per analizzare il ridicolo senza renderci ridicoli a nostra volta.

## ***Angels in America*, una rivoluzione nella AIDS literature**

Considerata un sottogenere per gran parte del suo sviluppo, la *AIDS literature* ha contaminato diversi ambiti letterari e artistici. Mentre negli anni Ottanta l'arte e la letteratura scaturite dall'epidemia erano circoscritte all'ambiente underground che le aveva generate, negli anni Novanta si sono avvicinate di più al mainstream principalmente per due ragioni: un'estensione dei contagi tale da rendere impossibile il silenzio da parte di politica e mezzi d'informazione che aveva caratterizzato i primi anni dell'epidemia e il successo ottenuto da *Angels in America*. Dopo il debutto a Broadway nel 1993, la vittoria di un Pulitzer e due Tony Awards come miglior testo *Angels* è entrato a pieno diritto nel canone americano, evento inedito per un *AIDS text* e raro per un testo di letteratura gay. La complessità tematica è data dal fatto che *Angels* combina molti topoi della *AIDS literature*, dalla malattia alla politica ad altri temi come l'ebraismo, articolandoli e intrecciandoli in modo decisamente più ambizioso rispetto ai testi prodotti fino ad allora. In ambito teatrale, soprattutto, si trattava principalmente di testi brevi e potenti concentrati sul

rapporto tra il singolo e la malattia, o tra la comunità gay e il virus. Il teatro nei primi anni dell'epidemia è simbolo di azione sociale più di altri generi in quanto la sua funzione è espletata pubblicamente, la comunità rappresentata sul palco e in platea allo stesso tempo in una sorta di rito da una parte politico, dall'altra esorcizzante nella rappresentazione della malattia. La pièce di Larry Kramer *The Normal Heart* (1985) rappresenta il principale esempio di questo filone e pur essendo attualmente uno dei testi più conosciuti, anche grazie a una versione cinematografica prodotta nel 2014 da HBO, all'epoca non ebbe il successo poi riscosso da Kushner. Fra le pièce più rappresentative di questo stile possiamo ricordare *As Is* di William Hoffman (1985), *A Bright Room Called Day* dello stesso Kushner (1985), *Adam and the Experts* di Victor Bumbalo (1990), *Lips Together, Teeth Apart* di Terrence McNally (1992) e *Jeffrey* di Paul Rudnick (1995). Questi testi hanno caratteristiche comuni: dall'impegno nel ritrarre l'esperienza dell'epidemia all'essenzialità della messa in scena e centralità della parola. *Angels* ha rappresentato un enorme passo in una direzione diversa, trasformando la *AIDS literature* in una creatura più ambiziosa non solo dal punto di vista quantitativo (un testo costituito da due pièce, *Millennium Approaches* e *Perestroika*, sette ore complessive di messa in scena) ma anche da quello tematico.

*Angels* è un'opera monumentale, un testo corale popolato da molti personaggi di cui nove principali, diversi dei quali devono essere (come specificato nelle note di regia) interpretati dagli stessi attori al punto che un solo interprete può ricoprire quattro o cinque ruoli. La complessità del testo riguarda anche la messa in scena, che si svolge in una moltitudine di ambientazioni (a volte contemporaneamente) e richiede l'utilizzo di effetti speciali come la comparsa di un libro in fiamme dal pavimento o le apparizioni dell'angelo. La trama è quasi impossibile da sintetizzare: ambientato a New York negli anni di Reagan, il testo segue Prior, giovane uomo gay che ha appena scoperto di avere l'AIDS. La sua diagnosi è il motore di una catena di eventi: Louis, il compagno, lo lascia e inizia una relazione con Joe, mormone repubblicano sposato con Harper, depressa e dipendente dal Valium. Parallelamente alla diagnosi di Prior giunge quella di Roy Cohn, avvocato repubblicano ed ex braccio destro di Joseph McCarthy, mentore di Joe e una delle due figure storiche presenti nel testo. Allo svolgersi degli eventi si aggiungono Hannah, la madre di Joe giunta da Salt Lake City dopo il coming out del figlio, Belize, infermiere di Roy e amico di Prior che si occupa di lui dopo l'abbandono da parte di Louis, e qualche figura soprannaturale tra cui il fantasma di Ethel Rosenberg, tornata a tormentare Roy, e un angelo che appare a Prior per proclamarlo profeta e intimargli (evocando l'angelo della storia di Benjamin) di impedire agli uomini di muoversi in avanti: unica soluzione, l'immobilità, per fermare la catastrofe del mondo. Le vicende dei personaggi si intrecciano in modi inaspettati, creando un mondo dove tutto è collegato. Essendo l'*AIDS text* che ha riscosso più successo, *Angels* è anche quello che più è stato oggetto di attenzione da parte della critica che si è occupata di molti temi, dall'impatto della guerra fredda alla religione. Fra questi studi, un argomento sorprendentemente trascurato dalla critica risulta essere, come già anticipato, l'umorismo. L'uso dello humour nella *AIDS literature* è un elemento che precede Kushner, anzi si potrebbe teorizzare la sua presenza

a partire dal primissimo *AIDS text*, il romanzo *The Terminal Bar* di Larry Mitchell (1982), e anche dalla prima *AIDS play*, *As Is* di Hoffman. L'uso che Kushner ne fa in *Angels*, però, è meritevole di un'analisi a parte.

## Influenze ebraiche e gay: l'intreccio tra *black humour* e camp

La *AIDS literature* è stata grandemente influenzata dalla cultura gay americana, ma un'altra forse inaspettata influenza, soprattutto per quanto riguarda lo humour, è stata la cultura ebraica. In parte per via del fatto che la maggioranza degli autori che si sono occupati dell'epidemia fossero ubicati a New York, ricca di influenze da entrambi gli ambiti, lo humour ebraico e il camp si sono intrecciati per formare uno stile che è diventato un tratto distintivo degli *AIDS texts*, già osservabile negli anni Ottanta, che chiameremo "AIDS camp".

L'influenza dello humour ebraico sull'*AIDS camp* si articola principalmente in due modi. Il primo ha a che fare con la storia di oppressione: secondo Esther Romeyn e Jack Kugelmass, lo humour ebraico "deve essere interpretato attraverso il prisma dell'esperienza ebraica, comunemente considerata un esempio di sofferenza e persecuzione. Data la loro storia, il fatto che gli ebrei abbiano sviluppato un senso dell'umorismo è di per sé prova della speciale natura del riso ebraico".<sup>7</sup> Un esempio è lo humour sull'Olocausto sviluppatosi a partire dagli anni Sessanta, influenza diretta sugli *AIDS texts* e su Kushner in particolare che già vi si era avvicinato in *A Bright Room Called Day*. Lo humour generato dall'oppressione è un aspetto che pervade anche la storia della comunità LGBT da ben prima dell'*AIDS* ma guadagna una nuova dimensione con l'epidemia: lo stesso Kushner ha formulato un parallelo tra l'emarginazione subita dai gay negli anni Ottanta e quella degli ebrei europei negli anni Trenta,<sup>8</sup> articolando esplicitamente un concetto in sostanza già presente nei primi *AIDS texts*. Spesso considerato inappropriato, un approccio leggero che sminuisce l'importanza dei fatti, lo humour a proposito di eventi tragici è invece da interpretarsi come indice di resilienza. In *Angels* questa non è solo un'influenza teorica, come in altri *AIDS texts*, ma si intreccia a elementi culturali specificamente ebraici come il Kaddish che Louis e Ethel recitano per Roy Cohn in *Perestroika*:

BELIZE: Lo ringrazieremo. Per le pastiglie. [...] Come si chiama la preghiera ebraica per i morti?

LOUIS: Il Kaddish?

BELIZE: Quella. Dilla.

LOUIS: Accidenti, aspetta. [...] Non dirò nessun cazzo di Kaddish per lui. [...] Non posso credere che tu veramente voglia pregare per...

BELIZE: Louis, pregherei perfino per te. Era una persona tremenda. È morto di una dura morte. Così, forse... Una regina può perdonare il suo nemico sconfitto. Non è facile, non importa se non è facile, è la cosa più difficile. Il perdono. Che forse è il punto in cui amore e giustizia si incontrano. La pace, almeno. Non è questo ciò che chiede il Kaddish?

LOUIS: Oh, è in ebraico, chissà che cosa dice. [...] Probabilmente conosco il Kaddish



meno di te, Belize, sono un ebreo profondamente laico, non ho fatto neppure il Bar Mitzvah.

BELIZE: Fa' del tuo meglio.

*Louis si mette un fazzolettino di carta in testa.*

LOUIS: Yisgadal ve'yiskadash sh'mey rabo, sh'mey de kidshoh, uh... . Boray pre hagoffen. No, questo è il Kiddush, non il... Um, shema Yisroel adonai... è una sciocchezza, Belize, non riesco...

ETHEL (*alzandosi in piedi, dolcemente*): B'olmo deevro chiroosey ve'yamlich malchusey...

LOUIS: B'olmo deevro chiroosey ve'yamlich malchusey...

[...]

LOUIS E ETHEL: L'olam ulolmey olmayoh. Yisborach ve'yishtabach ve'yispoar ve'yisroman ve'yisnasey ve'yis'hadar ve'yisalleh ve'yishallol sh'mey dekadsho...

[...]

ETHEL: Oseh sholom bimromov, hu ya-aseh sholom olenu v'al col Yisroel...

LOUIS: Oseh sholom bimromov, hu ya-aseh sholom olenu v'al col Yisroel...

ETHEL: V'imru omain.

LOUIS: V'imru omain.

ETHEL: Tu figlioditroia.

LOUIS: Tu figlioditroia.<sup>9</sup>

Kushner impiega il Kaddish come espediente per intrecciare umorismo e commo-  
zione: l'ultima battuta è ciò che rende credibile il pathos dell'intera scena, commo-  
vente ma non sentimentale. Pur non facendo sconti a Roy, le sue colpe non impe-  
discono a Kushner di recitare – per bocca di Louis ed Ethel – il Kaddish per lui, e  
l'umorismo costituisce l'essenziale ingrediente per preservare l'onestà dell'inten-  
zione del testo. Questa scena ci consente anche di introdurre il secondo elemento  
di influenza dello humour ebraico sugli *AIDS texts*: l'appartenenza identitaria. In  
*Angels*, Kushner formula un parallelo tra la figura dell'ebreo e la figura del gay  
sieropositivo: “il destino dell'ebreo, come quello del queer, è di essere eternamente  
altro anche nella utopistica terra che si autoproclama rifugio per ogni straniero”.<sup>10</sup>  
Il Kaddish viene in certo modo usato da Kushner per riaccogliere Roy in entrambe  
le comunità che ha tradito in vita,<sup>11</sup> concedendogli la pietà di Ethel Rosenberg<sup>12</sup>  
e della drag queen Belize, mettendo di fatto “l'omosessualità sullo stesso piano  
dell'appartenenza etnica”.<sup>13</sup> L'accoglienza, se così si può dire, di Roy all'interno  
della comunità gay è un tema già trattato al momento del suo ricovero. Nonostan-  
te gli insulti che Roy riceve da Belize, in un'epoca in cui l'esperienza aveva spesso  
insegnato più ai gay che ai medici, qualche dritta “sotterranea” per affrontare la  
terapia:

BELIZE: Io non ti ho detto niente e tu non mi sei simpatico, ma lascia che ti dia un  
paio di istruzioni. Domani ti porteranno giù per le applicazioni di raggi alle lesioni  
da sarcoma: tu non devi lasciarle fare, perché i raggi distruggono le cellule T e tu  
non ne hai abbastanza da permetterti di perderne. Perciò di' al dottore: i raggi, gra-  
zie no. Lui non vorrà saperne. Convincilo. O ti ucciderà.

ROY: Sei solo una stronza di infermiera. Perché dovrei dar retta a te e non al mio molto qualificato, molto costoso dottore wasp?

BELIZE: Lui non è frocio. Io sì.

ROY: Non farmi l'occholino. [...] Tu mi odi.

BELIZE: Sì.

ROY: Perché mi dici queste cose?

BELIZE: Vorrei saperlo anch'io.

ROY: Sei un'infermiera menefreghista spia frocia. Penso... devi avere ben poche ragioni per volermi aiutare.

BELIZE: Considerala solidarietà. Da frocio a frocio.<sup>14</sup>

Il riso come fattore di coesione e strumento di rivendicazione identitaria tramite la presenza di elementi propri del gergo culturale è un tratto condiviso da humour ebraico e camp e diventa un aspetto cruciale dell'AIDS camp. Jeremy Dauber sottolinea la presenza di diversi tratti della comicità ebraica nel testo di Kushner, come "le battute tra uomini stereotipate, l'uso dello Yiddish come battuta finale, la trasformazione dei tradizionali battibecchi con Dio in un mix di sublime e ridicolo",<sup>15</sup> ma anche il fatto che Kushner assegni questi elementi, nella maggior parte dei casi, al WASP Prior o al nero Belize, i personaggi che più ricorrono al camp nel testo. Così facendo, Kushner rende la figura dell'uomo gay esplicitamente partecipe dell'ethos dello humour ebraico, che intrecciato al camp esce dai confini etnici.

Pur affondando le radici in uno stile preesistente all'epidemia, prendendosi la libertà di ridere del virus, l'AIDS camp è insieme frivolo e politicamente scorretto, più aggressivo e complesso rispetto al camp nei testi pre-AIDS, e rappresenta un'evoluzione da quello teorizzato da Sontag. Se in *Note sul camp* possiamo individuare caratteristiche<sup>16</sup> che sarebbero state in seguito fondamentali per l'AIDS camp, quest'ultimo si distingue per due aspetti: il riconoscimento dell'importanza dell'esperienza gay e l'impegno politico. Sontag teorizza un camp "disimpegnato, depoliticizzato – o almeno apolitico"<sup>17</sup> e che "propone una visione comica del mondo. Ma non si tratta mai di comicità amara o politica".<sup>18</sup> Sontag inoltre "minimizza i collegamenti tra il camp e la cultura omosessuale maschile",<sup>19</sup> citando esplicitamente l'omosessualità in solo quattro delle cinquantotto note dell'articolo – una delle quali per specificare che il camp *non* è sinonimo di gusto gay: "se gli omosessuali non avessero più o meno inventato il camp, qualcun altro lo avrebbe fatto".<sup>20</sup> Benché tra Sontag e la successiva grande teorica del camp Esther Newton<sup>21</sup> un nuovo ruolo per l'omosessualità americana fosse stato plasmato dalle rivolte di Stonewall e dalla rivoluzione sessuale, Sontag minimizza questo collegamento anche per il suo tempo: la cultura gay è invece essenziale allo sviluppo del camp. Almeno a partire dagli anni Settanta a questo rapporto verrà riconosciuta la funzione, simile a quella dello humour ebraico, di "ridere di fronte a situazioni che [...] sono orribili o tragiche":<sup>22</sup> durante l'epidemia, il camp si trasforma in uno strumento di rivendicazione identitaria e culturale per far fronte all'oppressione omofoba nel quale "è il riso, più che il pianto, il mezzo utilizzato per affrontare le dolorose incongruenze che caratterizzano la situazione sociale dei gay".<sup>23</sup> L'esplosione dell'AIDS ha quindi consolidato alcuni tratti di questo stile rivoluzionandone altri.

Durante l'epidemia, Fran Lebowitz ha commentato<sup>24</sup> che il camp non sarebbe più stato possibile dopo l'AIDS poiché l'enormità della tragedia avrebbe irrimediabilmente corroso gli aspetti divertenti e frivoli propri di questo stile. In parte, Lebowitz ha ragione: il camp non sarà mai più ciò che era prima. Tuttavia, il camp non solo coesiste con l'AIDS ma guadagna un ruolo fondamentale: se Patrick O'Neill definisce lo humour nero come "espressione di un senso di disorientamento più che un frivolo desiderio di scioccare",<sup>25</sup> nel contesto dell'epidemia lo shock, il frivolo, il femminile e l'androgino diventano elementi cruciali e la loro rivendicazione costituisce di per sé un atto inevitabilmente politico e non può essere interpretata meramente come leggerezza. In parte per l'ampio spazio che gli autori ebrei occupano nel canone della *AIDS literature* e in parte perché questo intreccio di sistemi di humour rappresenta uno strumento retorico di grande efficacia nell'affrontare le difficoltà socio-politiche dell'epidemia, l'AIDS camp si sviluppa in una dimensione a sé, dando una nuova funzione a elementi come il sarcasmo e sviluppandoli in una direzione più impegnata integrando il disimpegno fino ad allora tipico del camp con la militanza necessaria alla protesta. Su queste premesse, Kushner sviluppa l'AIDS camp in una nuova declinazione. *Angels* è intriso di questo tipo di humour, ma in modo ancora più capillare rispetto agli *AIDS texts* precedenti: "il camp pervade tutti gli stili della pièce: [...] è intessuto nello spirito di Prior e Belize e, in minor quantità, nel linguaggio e nelle azioni di Louis; lo stesso montaggio stilistico del testo può essere interpretato come un atto di camp teatrale da parte del drammaturgo. Nel testo il camp emerge come modalità teatrale di interazione sociale [...] che sovverte le aspettative della cultura mainstream sull'identità socio-sessuale".<sup>26</sup> Per la comunità gay, l'AIDS camp si afferma come strumento di autodifesa che, in un momento di minaccia esistenziale per la comunità, non poteva non avere una connotazione sovversiva: grazie alla sua diffusione, *Angels* ha messo questa sovversione in una luce diversa. Un esempio di questo camp è la schiettezza amara che troviamo in bocca alle drag queen, outsider che attraverso lo humour sono spesso in questi testi fonte di brutale onestà. In *Angels* questo ruolo è ricoperto da Belize, a tutti gli effetti bocca della verità e centro morale del testo.<sup>27</sup> Belize è molto diretto con Louis, ma il camp condisce la sua impietosa schiettezza:

LOUIS: Mi sento morire.

BELIZE: Lui sta morendo. Tu semplicemente lo vorresti. Dai, tirati su, Louis. Dai un'occhiata a quel cielo là fuori...

LOUIS: Viola.

BELIZE: *Viola?* Ragazzo, ma che omosessuale sarai mai? Non è viola, Vergine Santa, quel colore è (*enfaticamente*) *mauve*.<sup>28</sup>

L'uso di incongruenze e doppi sensi rende il camp, nella definizione di Philip Core, "il falso che dice il vero"<sup>29</sup> – ma in questo momento storico il vero coincide con una realtà spietata, soprattutto per quanto riguarda il decorso della malattia.

## Il corpo: Eros e Thanatos

Durante l'epidemia la rappresentazione del corpo diventa per necessità un altro aspetto da affrontare con humour, non solo per quanto riguarda la malattia ma anche la sessualità. Mentre David Halperin, individuando il femminile come aspetto centrale del camp e quindi della cultura gay, identifica "contrasti tra l'omosessualità maschile come pratica sessuale e come pratica culturale"<sup>30</sup> argomentando in favore di un'incompatibilità tra cultura e sessualità gay, questo concetto evolve durante l'epidemia. Parte della rivendicazione identitaria porta, infatti, la necessità di rappresentare gli uomini gay come esseri umani a tutto tondo e quindi sessualizzati, e al contempo presenta toni ironici e teatrali che pongono il diritto all'effeminatezza fra gli elementi centrali della rappresentazione. In un momento in cui rappresentava ancora un tema scottante, dunque, anche la sessualità viene presentata con toni camp:

PRIOR: Sono fradicio di ssspuh.

BELIZE: Ssspuh?

PRIOR: Sborra, schizzo, sperma. [...] Ho fatto un sogno erotico.

BELIZE: Era ora. Mister Pisello era a digiuno. Avrà messo da parte beaucoup de ssspuh.

PRIOR: Era una donna.

BELIZE: Adesso mi diventi normale?

PRIOR: Non una donna qualsiasi.

BELIZE: Grace Jones?<sup>31</sup>

La schiettezza nella rappresentazione del corpo è impiegata per mostrare anche gli aspetti più disturbanti come la malattia e la morte. *Angels* costituisce un passo avanti nella rappresentazione dell'AIDS, portando gli aspetti più estremi della malattia, fino ad allora descritti solo in prosa, direttamente sul palco: Prior, per indicazione delle note di regia, "se la fa addosso"<sup>32</sup> quando fino ad allora a teatro gli aspetti più crudi e la morte si svolgevano, come nella tragedia greca, dietro le quinte, e il suo interprete (soprattutto Stephen Spinella nelle prime messinscena) si spoglia in scena mostrando un corpo *davvero* pelle e ossa.<sup>33</sup> Dalla diagnosi in poi il camp viene applicato alla realtà del corpo, quindi non solo mostrando la malattia ma ridendone anche, come nel passo in cui Prior annuncia la diagnosi a Louis: "Esse Kappa, baby. Lesione numero uno. Guardala. Il bacio scarlatto dell'angelo della morte. [...] Sono un lesionario. La Lesione Straniera. La Lesione Americana. La peste del lesionario. [...] Non credi che la stia prendendo abbastanza bene? Sto per morire".<sup>34</sup> Il camp affronta la decadenza fisica portata dalla malattia seguendo l'argomentazione già formulata da Newton che lo vede come "sistema di riso di fronte alla propria posizione incongrua invece di piangere. Lo humour, cioè, non copre ma trasforma".<sup>35</sup> La devastazione del corpo viene quindi trasformata in qualcosa che non si arrende alla disperazione. Nel contesto della malattia, il camp e i dettagli frivoli sono ciò che mantiene intatta l'umanità dei personaggi e impedisce la loro trasformazione in figure senza volto né nome, in quanto il mala-

to – chiave fondamentale dell’AIDS camp – *partecipa* allo humour. Questo aspetto è esplicito quando Prior è in ospedale:

PRIOR: Signorina con le palle.

BELIZE: Ma chérie bichette.

PRIOR: Stella.

BELIZE: Stella per star. Fatti vedere. [...] Hai un aspetto di merda, davvero, comme la merde!

PRIOR: Merci.<sup>36</sup>

L’atto di esibire e ironizzare sul pessimo aspetto di un malato è una scelta aggressiva, equivalente a ridere di un evento drammatico: significa riappropriarsene. Borreca interpreta questo stile argomentando che “invece di negare la realtà, [il camp] confronta il dolore del momento con umorismo, accettando la vita come composizione di humour e dolore e riaffermando l’identità condivisa di Belize e Prior in quanto uomini gay”.<sup>37</sup> La combinazione di dolore e celebrazione è uno dei tratti caratteristici, se non *il* tratto caratteristico, dell’AIDS camp. Questo aspetto si estende anche agli inevitabili temi della morte imminente e dei funerali:

PRIOR: Che pacchianata.

BELIZE: È stato divino. Era una delle Grandi Regine Splendenti. Non poteva essere sepolto come un *civile*. Venne al mondo in un turbine di incenso e paillette e in un turbine di incenso e paillette se n’è partito. Buon per lui!

PRIOR: Mi sembrava che le venti lamentatrici siciliane fossero un pochino eccessive. [...] Una grande regina; accidenti. Quel ridicolo spettacolo là dentro era solo una parodia di un funerale di qualcuno *veramente* importante. Noi non siamo niente: finocchi; per il mondo reale siamo solo un brutto sogno e il mondo reale si sta svegliando. E lui è *morto*.<sup>38</sup>

Kushner mescola qui humour e rabbia, poiché la componente seria è “cruciale per il camp”.<sup>39</sup> La rabbia, a tratti, non è nemmeno necessaria grazie alla natura sovversiva dell’AIDS camp: anche il funerale diventa un modo per rivendicare l’identità, affrontando il dolore con toni inappropriati e riflettendo la teoria freudiana dello humour come atto “liberatorio[, ...] l’affermazione vittoriosa dell’invulnerabilità dell’Io [, il rifiuto] di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza [...] . L’umorismo non è rassegnato, anzi esprime un sentimento di sfida”.<sup>40</sup> La necessità dell’inappropriato e del politicamente scorretto è esplicitamente rivendicata dallo stesso Prior:

PRIOR: Je t’adore, ma belle Nègre.

BELIZE: Tutte queste stronzate di parlarsi al femminile sono politicamente scorrette, lo sai. Avremmo dovuto piantarla quando abbiamo smesso di travestirci.

PRIOR: Io sono malato. Preferisco fare cose politicamente scorrette se mi aiutano a stare meglio.<sup>41</sup>

L'approccio camp all'epidemia, dunque, nega l'idea che la cultura gay sia qualcosa che ha meramente a che fare con il sesso, come anche l'ipotesi che la sfera sessuale e quella culturale siano slegate. Kushner sostiene che "perdendo lo humour perdiamo il contatto con le parti più vitali della nostra cultura"<sup>42</sup> e questa è da intendersi come intreccio di una pluralità di aspetti, sovversione compresa. Da questo punto di vista *Angels* rappresenta il testo cardine in quanto per la prima volta non solo mostra la decadenza del corpo sul palco e ride, ma intreccia il camp con il resto d'America in una "fantasia gay su temi nazionali".

## Il codice

Poiché l'appartenenza ha un ruolo cruciale, lo slang, tratto fondamentale dello humour ebraico e del camp, è elemento distintivo dell'AIDS camp in quanto riferimento identitario. Il critico Ben-Amos definisce lo humour ebraico come "veicolo di aggressione verbale verso coloro dai quali il narratore vuole esplicitamente distinguersi",<sup>43</sup> un concetto sicuramente valido anche per il camp. Usando riferimenti culturali per riaffermare l'identità della comunità, il camp può essere considerato una sorta di "codice". Questa funzione ha un valore particolare quando la sopravvivenza stessa della comunità è a rischio a causa del virus, e rappresenta inoltre una dichiarazione di orgoglio nei confronti di un'identità emarginata:

HARPER: Lei è truccato.

PRIOR: Anche lei.

HARPER: Ma lei è un uomo.

PRIOR (*simulando orrore e costernazione, mima di tagliarsi la gola con il rossetto e di morire in modo straordinariamente tragico. Poi*): Sono le mani e i piedi che mi tradiscono. [...]

Io sono omosessuale.

HARPER: Oh! La mia Chiesa non crede agli omosessuali.

PRIOR: La mia Chiesa non crede ai mormoni.<sup>44</sup>

L'uso del camp come tessera di riconoscimento, intrecciando lo humour con citazioni dalla cultura pop e riferimenti culturali alti e bassi è fondamentale nel processo di rivendicazione identitaria: "partecipavi alla battuta, la capivi, e a volte eri tu a farla. [...] Il camp era la costruzione di un vocabolario di conoscenza che rappresentava una celebrazione, che era *nostro*".<sup>45</sup> Questi riferimenti non sono immediatamente comprensibili da coloro che non appartengono alla comunità, che difficilmente coglieranno le citazioni. Come si è già visto in alcuni passi precedenti, *Angels* è ricco di esempi di questo tipo:

PRIOR: Ritornerà.

HANNAH: Se ce la faccio. Ho un po' di cose di cui devo occuparmi.

PRIOR: Per favore, ritorni. Sono sempre dipeso dalla gentilezza degli estranei.

HANNAH: Be', è una sciocchezza.<sup>46</sup>

La perdita del riferimento a *A Streetcar Named Desire*, un classico camp, diventa automaticamente la perdita dell'effetto comico della battuta. Questo è un tema che si pone anche fuori dalla scena: Deborah Geis sostiene che i riferimenti rendano più complesso l'insegnamento del testo agli studenti: "anche i riferimenti a cose come *Il Mago di Oz*, *il Tram*, *My Fair Lady*, non vengono colti. Mi ha sorpreso. Sai quando insegni la Austen o Shakespeare o qualcosa del genere, e ti procuri una versione commentata del testo? Con *Angels* siamo quasi a quel punto lì".<sup>47</sup>

Essendo New York il centro dell'epidemia e la principale casa della comunità LGBT negli Stati Uniti si può ipotizzare che questo stile sia stato influenzato, in certo modo, dall'atmosfera newyorkese – un altro aspetto, questo, in comune con la cultura ebraica americana: Phillip Lopate riconosce l'esistenza di un "New York writing"<sup>48</sup> individuandone fra gli elementi chiave "uno humour scettico, uno spirito sardonico, un realismo disincantato".<sup>49</sup> Durante l'epidemia New York non rappresenta solo un'influenza linguistica ma anche il contesto per lo sviluppo nella comunità gay delle cosiddette famiglie non convenzionali, sistemi di supporto intorno al malato rifiutato dalla famiglia di origine. È facile intuire come *Angels* abbia questo fra i temi centrali, data la ricchezza di incroci tra i personaggi e la formazione di nuclei impreveduti, il "mischiare" che l'angelo vuole interrompere. L'esempio migliore è rappresentato dal rapporto tra Hannah e Prior: giunta a New York per occuparsi del figlio, Hannah finisce per prendersi cura di Prior. Kushner ironizza anche su questa dinamica quando vanno insieme a una visita medica:

PRIOR: Questa è la madre mormone dell'amante del mio ex amante.

Breve pausa.

EMILY: Perfino a New York negli anni Ottanta, che stranezza.<sup>50</sup>

L'intreccio di relazioni non convenzionali è uno degli aspetti chiave negli *AIDS texts*, non solo come leitmotiv ma anche come fattore attivo di coesione. In questo senso, il teatro è la migliore espressione di impiego *concreto* del camp.

## Palco e pellicola

Come già accennato, i personaggi chiave per lo sviluppo del camp in *Angels* sono Belize e Prior. Per quest'ultimo, Kushner indica come punti di riferimento "Judy Garland e Bette Davis",<sup>51</sup> forse le due icone fondamentali della cultura camp, sintesi di spavalda ironia e sentimento. Kushner sottolinea l'importanza dell'interpretazione di Prior con toni seri, poiché l'elemento tragico è cruciale per la riuscita della parte comica: "Prior interpretato per le risate è la fine! Ogni momento deve essere interpretato nella propria realtà, i termini sono sempre vita o morte; solo allora il comico potrà emergere".<sup>52</sup> Da questo punto di vista, è interessante notare le differenze tra le performance sul palco e quella cinematografica del 2003 firmata da Mike Nichols. Ben Shenkman, che ha interpretato Louis sia a teatro che nel film, ha notato che la maggiore discrepanza tra le due interpretazioni del testo, ciò che redime i personaggi sul palco ma non necessariamente su pellicola, sono le parti comiche.<sup>53</sup> L'interpretazione di Prior è forse quella che rende più chiara questa

dinamica: nella produzione 2017-2018 del National Theatre, Andrew Garfield l'ha sicuramente incarnato con toni camp più accentuati rispetto a Justin Kirk nell'adattamento HBO. Da una parte ciò può essere dato dalla natura del film: Monica Pearl nota come il concetto di AIDS avesse un significato diverso nel 2003 rispetto al 1993<sup>54</sup> e quindi come, di fatto, il testo di Kushner guardi avanti al nuovo millennio mentre il film guarda indietro. Questo riflesso non comprende però versioni teatrali recenti. Garfield, parlando del lavoro svolto da uomo eterosessuale per entrare nella pelle del personaggio, ha sottolineato proprio l'importanza degli elementi camp, compreso l'utilizzo di un "drag advisor": "l'eleganza fisica, e l'estetica drag performativa che Tony definirebbe 'completamente sincera, totalmente seria, cazzo, anche se artificiale'. Prior crede completamente nell'artificio. Mi ci è voluto un po' per capirlo".<sup>55</sup> L'eccesso adottato da Garfield è stato lodato dallo stesso Kushner: "è un uomo etero e si è immerso così profondamente nello spirito di questa queen anni Ottanta che... mi sembra così assolutamente, autenticamente gay".<sup>56</sup> La performance di Garfield è stata commentata dal *New York Times* come un'accettazione della malattia che la rende "una burla selvaggia e grottesca, anche nella sofferenza".<sup>57</sup> Questa è ovviamente una chiave di lettura per l'intero testo, ma in modo particolare per il personaggio di Prior. Stephen Spinella, il Prior originale nelle produzioni dei primi anni Novanta, ha parlato del personaggio osservando come diventasse "più tenace man mano che avanzava la malattia. [...] Il terrore non se ne va mai – è come affronta il terrore".<sup>58</sup>

La performance dal vivo è sempre più efficace grazie al pubblico, da un lato per la presenza, in certo modo, "fisica" della malattia, dall'altro perché lo scambio umoristico è inevitabilmente più vivo con gli spettatori – soprattutto a New York, terra natale di *Angels* dove, come già accennato, il pubblico è più equipaggiato per comprendere il "codice" dell'AIDS camp non solo dal punto di vista dei riferimenti culturali, ma anche politici. Un esempio è la scena del ricovero di Roy:

BELIZE: Ho qui una bella patata bollente [...] Tira fuori i guanti da forno. Indovina chi è appena stato ricoverato con un bel po' di problemi? La Regina Assassina in persona. La numero uno delle velate di New York.

PRIOR: Koch?

BELIZE: No! Non Koch. (*Sussurra nel ricevitore*)

PRIOR (*sorpresa, poi*): Le vie del Signore sono imperscrutabili.<sup>59</sup>

Chiaramente la battuta che si prende gioco della presunta omosessualità dell'ex sindaco Ed Koch, principale ostacolo da parte di un'istituzione locale nella lotta all'epidemia, ha più effetto in un teatro newyorkese dove, appunto, gli spettatori sanno bene di cosa si tratta, nella produzione originale come in un revival – o, almeno, così sarà finché resterà un pubblico con memoria del contesto in cui il lavoro è stato scritto. La memoria è un'altra caratteristica del "codice", soprattutto alla luce del contesto dell'epidemia. Questa lettura del camp come concetto vivo, che reagisce ai tempi facendosi carico di un'assertiva ma pur sempre frivola militanza, rappresenta l'origine di ciò che trova in *Angels* un punto di svolta e che Kushner definisce "*Fabulous*".



## Il *Fabulous*: aggressivo, politico, glitterato

David Savran scrive che *Angels* “inventa un nuovo tipo di epico teatro camp – o, per usare l’espressione di Kushner, un teatro del *Fabulous*”<sup>60</sup> inteso come evoluzione del teatro del Ridicolo del regista, autore e drammaturgo Charles Ludlam, funambolo dell’equilibrio tra riso e tragico, fra i principali esempi del camp anni Settanta. Anche il *Fabulous*, dunque, rappresenta un’evoluzione rispetto al camp pre-AIDS. La possibilità di sovrapporre il concetto di AIDS camp con il *Fabulous* offre quindi interessanti spunti di riflessione.

L’emarginazione dei malati viene trasformata nell’AIDS camp e nel *Fabulous* in una rivendicazione della posizione di outsider:

HANNAH: Si definirebbe un tipico... omosessuale?

PRIOR: Io? Oh sono uno *stereotipo*. Cosa intende, se sono un parrucchiere o...

HANNAH: Lei è un parrucchiere?

PRIOR: Be’, sarebbe un giorno fortunato *per lei*, se lo fossi, perché francamente... Sono malato. Sono malato. [...] Non si spaventi, è peggio di quello che sembra.<sup>61</sup>

Secondo questo stile, la riappropriazione dello stereotipo diventa un atto politico. Nella storia orale di *Angels in America*, pubblicata in occasione del revival del National Theatre, il critico Madison Moore identifica il *Fabulous*: “diventa, se posso, un enorme *vaffanculo* rivolto alle regole”.<sup>62</sup> Come abbiamo visto, se lo humour è percepito come un approccio frivolo, il camp è a maggior ragione interpretato come uno stile che tratta le cose con leggerezza: questa attitudine comporta però una pesante sottovalutazione del suo potenziale di critica delle dinamiche sociali. *Angels* per la prima volta porta sul palco non solo lo humour sull’epidemia, ma la complessità di un’intera cultura. Se nelle pièce precedenti l’AIDS camp compariva in alcuni momenti, qui Kushner consente a Prior di incarnare un mondo sopra le righe rappresentando l’inserimento dell’*Altro* nella cultura americana, intricato, complesso ed eccessivo. *Angels* rappresenta così per gli *AIDS texts* e la letteratura gay un punto d’arrivo e un inizio. Il “falso che dice il vero” diventa una spina nel fianco della società etero<sup>63</sup> (o quantomeno del mainstream che professa una visione “tradizionale” delle questioni di genere) poiché “abbiamo trascinato gli orpelli e il mondo equivoco dai bassifondi ai viali alla luce del giorno ma sempre coi tacchi alti”,<sup>64</sup> un atto che di per sé rappresenta una sovversione delle norme sociali e che ironicamente in *Angels* proprio attraverso un complesso abbraccio dello stereotipo diventa un ritratto a tutto tondo. Qui non abbiamo il topos del malato che interagisce con la famiglia d’origine, ma un personaggio completo che interagisce col mondo incrinandone la “facciata perfetta” entrando però anche a farne parte. Babuscio scrive che il camp “può essere sovversivo”.<sup>65</sup> Una lettura più accurata è che l’AIDS camp e il *Fabulous* sono sovversivi per natura: anche quando non esplicitamente politico, troviamo un sentimento di rottura delle regole che governano lo status quo – già Judith Butler, a questo proposito, parlava di “riso sovversivo”.<sup>66</sup> La sovversione è il punto centrale del *Fabulous*: Kushner definisce questo stile

come composto da “ironia. Storia tragica. Audacia. Gender-fuck. Glitter. Drama. Non è macho. Non è figo”.<sup>67</sup> In questo contesto, l’identità gay espressa nel *Fabulous* può trasformarsi in un superpotere per affrontare qualunque cosa: “il *Fabulous* è camp assertivo, l’euforico abbraccio della differenza, la scoperta del sé non per ciò che di te è stato rifiutato ma per ciò che ti rende unico, e ripudiato, e Altro. [...] È il recupero del potere del bachtiniano, la magia del grottesco, il carnevalesco – politica come celebrazione, come Halloween, come teatro”.<sup>68</sup>

La definizione del *Fabulous* come “camp assertivo” consente dunque non solo di identificarlo con l’AIDS camp, ma di riconoscervi una sua evoluzione, uno stile che ha irreversibilmente cambiato la cultura gay americana – e quindi la cultura gay occidentale. Moore definisce il *Fabulous* come “pericoloso, politico, conflittuale, rischioso [...] non ha solo a che fare con le paillette: è ciò che accade se smettiamo di adattarci e ci azzardiamo a occupare spazio secondo le nostre regole”.<sup>69</sup> Pur riconoscendogli aspetti in comune con il camp, però, Moore specifica che “il *Fabulous* non è mai fine a se stesso. [...] Il *Fabulous* è il politico. È glitter come sfida [...] e questo senso di scontro lo separa dal camp”.<sup>70</sup> Su questo punto è opportuno fare due riflessioni. La prima è che Moore considera il *Fabulous* come qualcosa di non esclusivamente legato alla comunità gay e sviluppa il concetto nel suo significato per la comunità afro-americana. La seconda è che anche lui si ferma alla definizione di Sontag del camp come concetto apolitico, non applicabile al contesto dell’epidemia. Tralasciando le diverse accezioni che il *Fabulous* può avere all’interno di diverse minoranze etniche, dal punto di vista degli studi queer la definizione che ne dà Kushner è decisamente più aperta e può, in questo caso, essere considerata uno sviluppo dell’AIDS camp. Il *Fabulous*, come inteso da Kushner, è “un grido di battaglia per una nuova politica queer, camp e carnevalesca, aggressivamente frocia, celebratoria e tosta come una drag queen scafata”.<sup>71</sup> Le paillettes citate da Moore hanno quindi un valore politico. In questo senso, pur contenendo meno riferimenti politici di altri *AIDS texts*, *Angels* è da intendersi come testo aggressivamente politico proprio per l’impiego che fa del camp e del *Fabulous* – spingendo più sugli elementi frivoli che su quelli militanti ma, come vedremo, giungendo alla conclusione più politica di tutti.

In un’intervista con David Savran, Kushner parla dell’essere *Fabulous* come di “essere favolosi, far parte di una favola, avere una storia”.<sup>72</sup> Questo punto è al centro della dinamica di rivendicazione identitaria poiché, in un contesto in cui la sopravvivenza di una intera comunità è in pericolo, l’esigenza di riconoscere e tramandare una cultura e una storia è cruciale ed è al cuore dell’evoluzione del camp in AIDS camp e, quindi, in *Fabulous*: “penso che ci sia un modo in cui la gente raccoglie l’odio e lo trasforma in una sorta di stile il che è, per me, profondamente commovente perché dimostra l’enorme capacità delle persone [...] di trasformare la sofferenza in qualcosa di potente e grande. Per gli ebrei si chiama *menschlikeit*, per gli afroamericani si chiamava *soul* [...] e per i gay è il *Fabulous*. [...] Viene dalla sofferenza, dall’essere sopravvissuti al peggio che il mondo ti può passare”.<sup>73</sup> L’approccio dell’AIDS camp e del *Fabulous* ha quindi decretato non solo la sopravvivenza ma una vera e propria rinascita della cultura gay, e *Angels* è al centro di questa dinamica. Hoffman concludeva *As Is*, testo intriso di camp e humour ebraico, con il monologo di una suora che racconta di aver dipinto di rosso le unghie di un

paziente terminale – “rosso fiammante – l’ha adorato”.<sup>74</sup> Sicuramente un’immagine camp e una rivendicazione identitaria, ma non un atto esplicitamente politico in un testo che ha ancora come oggetto la messa a fuoco del particolare. Prior, invece, rappresentato come un essere umano sfaccettato appartiene alla società ma allo stesso tempo è Altro: vive a voce alta. Il suo monologo finale, vedremo di seguito, è portavoce di un messaggio più ampio ed espressamente politico. Anche se “c’è una discreta ironia nel considerare una qualunque ‘rinascita’ un’epoca in cui sono morti a migliaia”,<sup>75</sup> questo è esattamente ciò che è accaduto nella *AIDS literature* e *Angels* è il simbolo di questa rinascita. Dopo tutto anche Sontag e Newton avevano già teorizzato che “lo sguardo Camp ha il potere di trasformare l’esperienza”,<sup>76</sup> e questo è ciò che il camp ha fatto con l’AIDS mentre, allo stesso tempo, l’esperienza dell’epidemia trasformava il camp.

## Conclusioni

*Angels* è uno dei rari *AIDS texts* in cui alla fine il personaggio sieropositivo, almeno per il momento, vive, idea importante per Kushner.<sup>77</sup> Il testo si conclude con il monologo in cui Prior dà al pubblico la benedizione ebraica “more life”: “questa malattia sarà la fine per molti di noi, ma non proprio per tutti, e i morti saranno commemorati, e continueranno a lottare assieme ai vivi, e noi non spariremo. Le nostre morti non saranno più tenute segrete. Il mondo gira solo avanzando. Saremo cittadini del mondo. È arrivato il momento. Addio ora. Siete creature favolose, tutti e ciascuno di voi. E io vi benedico: ancora Vita. La Grande Opera ha inizio”.<sup>78</sup> Attraverso questo epilogo, Kushner esprime e mette in pratica non solo la funzione sociale e politica del teatro, ma anche del *Fabulous*. Recitato su un palco nei primi anni Novanta, questo monologo aveva ovviamente un peso diverso rispetto alla versione cinematografica di dieci anni dopo o a un revival più recente. Ora sappiamo che i gay sopravviveranno e saranno cittadini, ma all’epoca l’intenzione di Kushner era esplicitamente militante: Ellen McLaughlin, interprete originale dell’angelo, ha osservato che “Tony ha preso un gay impenitente, gravemente malato di AIDS, e lo ha reso un Everyman”.<sup>79</sup> E, usando questo approccio, ha creato un testo che non è solo il più complesso della *AIDS literature* ma è entrato a pieno diritto nel canone, se così lo si può chiamare, mainstream della letteratura americana del secondo Novecento. Dando a un paria sieropositivo il ruolo di profeta e scrivendolo a un tempo tragico e divertente, Kushner non ha solo combattuto la retorica omofoba dell’epidemia ma ha scardinato alcuni dei valori più cupi del mito dell’America sotto Reagan e costruito un nuovo posto per la cultura LGBT americana. Il teatro che porta favolosamente in scena l’epidemia diventa una sorta di estensione delle manifestazioni gay, delle parate dei Pride, “una forma che ha inventato la nostra comunità, allo stesso tempo dimostrazione rabbiosa, affermazione identitaria e carnevale”.<sup>80</sup> Oskar Eustis, regista della versione pre-Broadway, ha osservato che *Angels* “è stato il primo testo con personaggi gay dichiarati, provocatori, complessi che pretendevano di parlare per l’America intera”.<sup>81</sup> la rivendicazione del *Fabulous* nel senso di avere una storia è strettamente legata all’essere cittadini,<sup>82</sup> e l’atto di rivolgersi alla platea usando esplicitamente questa parola è

cruciale. Dire “siete creature favolose” implica un reclutamento tra il pubblico per continuare la lotta e una spinta “a esserci l’uno per l’altro, a creare una comunità”.<sup>83</sup> A questo proposito, Pearl ha notato come il testo si concluda “con un gruppo di amici che discutono. È un epilogo decisamente queer” rispetto alla convenzione di finire con una coppia.<sup>84</sup> Ma anche questo, abbiamo visto, è parte dell’ AIDS camp e quindi del *Fabulous*.

L’aspetto fondamentale dello humour, soprattutto quello più cupo, è l’ottimismo, ed è questa la chiave di lettura dell’epilogo. Garfield sostiene che la richiesta “more life” di Prior abbia origine nella natura del personaggio: può benedire il pubblico perché ha avuto la spinta ottimista a pretendere per sé la benedizione, “la ferita che porta è parte di lui quanto il *Fabulous*. Tutto un unico pezzo”.<sup>85</sup> Steve Lipman è arrivato a chiamare lo humour nero “la moneta della speranza”,<sup>86</sup> poiché l’atto di ridere proclama di per sé una vittoria, mostrando “sia il trionfo sia ciò sul quale si è trionfato”.<sup>87</sup> Parte integrante di questo trionfo è il fatto che questo riso sia un’esplicita affermazione di appartenenza: “prendendoci *troppo* sul serio smettiamo di essere gay. Diventare soggetto non può significare un abbandono del *Fabulous*. Diventare persone significa diventare persone *gay*, non uomini eterosessuali”.<sup>88</sup> Il finale che non vede la vittoria né del lieto fine né del tragico è forse il miglior esempio della coesistenza camp di luci e ombre: “la cosa bella del glitter è che è sia luminoso che cupo. Vedi luce e buio scintillare contemporaneamente”.<sup>89</sup> A differenza dell’angelo che guarda indietro e non vuole muoversi, l’ AIDS camp e il *Fabulous* riconoscono la parte buia ma guardano avanti: sono essi stessi una richiesta – una *pretesa* di “more life”.

Nel costruire questa “memoria collettiva in espansione, più dettagliata e coerente – scrive Kushner – siamo ora *Fabulous* anche perché creiamo le favole e vi apparteniamo, siamo abbastanza organizzati e potenti da avere il lusso di iniziare a esaminare e interpretare il passato e trasmetterlo apertamente ai nostri discendenti. Perché il fatto di creare una storia nostra in quanto omosessuali significa affermare che ci sarà qualcuno che verrà dopo, è come dire al mondo etero: Qualcuno dei vostri figli sarà queer”.<sup>90</sup> L’aspetto sociale di questa dinamica è fondamentale: nella postfazione alla pièce, Kushner scrive che “la più piccola unità umana è composta da due persone, non una; una è finzione. Da tali reti di anime scaturisce il mondo sociale, la vita umana. E anche il teatro”.<sup>91</sup> Durante l’epidemia la vita non è solo scaturita ma anche preservata dalle interazioni sociali e dalla produzione culturale. L’affermazione che “qualcuno dei vostri figli sarà queer” significa che ci sarà un futuro, e la produzione culturale ha un ruolo chiave nel costruirlo: *more life*, ma anche *more plays*, *more books*, *more glitter*. In una parola, *more Fabulousness*.

#### NOTE

\* Anna Ferrari insegna inglese all’Università del Molise. Si è laureata in traduzione all’Università di Pisa e ha conseguito un dottorato di ricerca in letteratura americana presso Sapienza Università di Roma. Si occupa principalmente di *AIDS literature* e dell’uso del camp nella letteratura gay americana. Ha pubblicato in *JAMIt! Journal of American Studies in Italy* e in *The Polyphony*.

- 1 Cfr. Reed Woodhouse, Introduzione a *Unlimited Embrace. A Canon of Gay Fiction, 1945-1995*, University of Massachusetts Press, Amherst 1998.
- 2 L'inserimento di figure di colore all'interno di narrative sull'epidemia, ad esempio, ha raggiunto il mainstream solo recentemente con testi come la serie *Pose*.
- 3 Lesley Larkin, "AIDS", in Stephen Burn, a cura di, *American Literature in Transition: The 1990s*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 329. Le citazioni dall'inglese, salvo dove diversamente indicato, sono tradotte dall'autore.
- 4 Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago 1979, p. 109.
- 5 Susan Sontag, "Notes on Camp", in *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, Londra 2009, p. 277.
- 6 Tony Kushner, "Foreword: Notes Toward a Theater of the Fabulous", in John Clum, a cura di, *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theater*, Westview, Boulder 1996, p. VII.
- 7 Esther Romeyn e Jack Kugelmass, *Let There Be Laughter! Jewish Humor in America*, Spertus Museum, Chicago 1997, p. 4.
- 8 Cfr. Craig Lucas, "The Eye of the Storm", in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 42.
- 9 Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, Theatre Communications Group, New York 2003 (*Angels in America*, trad. it. di M. Cervio Gualersi e F. Bruni, Ubulibri, Milano 1995), pp. 158-59.
- 10 Jonathan Freedman, "Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's *Angels in America*", *PMLA*, 113, 1 (1998), p. 92.
- 11 In un'intervista nel 1993, Kushner riflette su come Roy Cohn "sia stato dichiarato, in un certo senso, dall'AIDS, [...] una persona che ha lavorato assiduamente tutta la vita per omofobi e per cause omofobe. [...] è una figura molto complicata e mi interessava scriverne, [...] sentivo un certo senso di dolore per lui, anche se l'ho odiato con tutto il cuore per quasi tutta la vita. [...] In un certo senso, la sua morte di questa malattia lo ha reso parte della comunità LGBT, anche se non è che lo vogliamo fra noi" (cfr. [www.youtube.com/watch?v=f\\_rzQsiXNIE](http://www.youtube.com/watch?v=f_rzQsiXNIE), ultimo accesso il 7/9/2019). La teoria di Kushner si potrebbe applicare anche alla pièce, che sicuramente ha consolidato il posto di Roy nel canone gay.
- 12 Cfr. Ken Nielsen, *Tony Kushner's Angels in America*, Continuum, London 2008, p. 45.
- 13 Ivi, p. 48.
- 14 Kushner, *Angels*, cit., p. 99.
- 15 Jeremy Dauber, *Jewish Comedy: A Serious History*, Norton & Company, New York 2017, p. 197.
- 16 Sontag identifica il camp come "la sensibilità della serietà fallita, della teatralizzazione dell'esperienza" (*Notes*, cit., p. 287), "arte che si propone in modo serio ma che non può essere presa troppo seriamente perché 'eccessiva'" (Ivi, p. 284).
- 17 Ivi, p. 277.
- 18 Ivi, p. 288.
- 19 Chuck Kleinhans, "Taking out the Trash: Camp and the Politics of Parody", in Moe Meyer, a cura di, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, New York 1994, p. 186.
- 20 Sontag, *Notes*, cit., p. 291.
- 21 Newton ha descritto il camp come "una *relazione tra* cose, persone, attività o caratteristiche, e omosessualità. In questo senso, il 'gusto camp' [...] è sinonimo con gusto omosessuale" (Newton, *Camp*, cit., p. 105).
- 22 Ivi, p. 109.
- 23 Jack Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility", in David Bergman, a cura di, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst 1993, p. 28.
- 24 Caryl Flinn, "The Deaths of Camp", in Fabio Cleto, a cura di, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, p. 433.
- 25 Patrick O'Neill, "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humor", in Harold Bloom, a cura di, *Dark Humor*, Infobase, New York 2010, p. 91.
- 26 Art Borreca, "'Dramaturging' the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Pro-

duction of *Angels in America*", in Deborah Geis e Steven Kruger, a cura di, *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, p. 251.

27 Cfr. Nielsen, *Kushner's Angels*, cit., p. 46.

28 Kushner, *Angels*, cit., p. 71.

29 Cfr. Philip Core, *Camp: The Lie that Tells the Truth*, Plexus, London 1984, p. 9.

30 David Halperin, *How To Be Gay*, Harvard University Press, Cambridge 2012, p. 205.

31 Kushner, *Angels*, cit., p. 95.

32 Ivi, p. 38.

33 Cfr. Isaac Butler e Dan Kois, *The World Only Spins Forward. The Ascent of Angels in America*, Bloomsbury, New York 2018, p. 191.

34 Kushner, *Angels*, cit., pp. 21-22.

35 Newton, *Camp*, cit., 109.

36 Kushner, *Angels*, cit., p. 45.

37 Borreca, *Dramaturging*, cit., p. 252.

38 Kushner, *Angels*, cit., p. 106.

39 Babuscio, *Camp*, cit., p. 28.

40 Sigmund Freud, "L'umorismo" ("Der Humor", 1927), trad. it. di R. Colorni, in *Opere*, vol. 10, Boringhieri, Torino 1980, pp. 504-5).

41 Kushner, *Angels*, cit., p. 47.

42 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VIII.

43 Dan Ben-Amos, "The 'Myth' of Jewish Humor", *Western Folklore*, 32, 2 (1973), p. 123.

44 Kushner, *Angels*, cit., p. 28.

45 Butler-Kois, *World*, cit., p. 8.

46 Kushner, *Angels*, cit., p. 168.

47 Butler-Kois, *World*, cit., p. 280.

48 Phillip Lopate, Introduzione a *Writing New York: A Literary Anthology*, Pocket Books, New York 1998, p. XVII.

49 Ivi, p. XVIII.

50 Kushner, *Angels*, cit., p. 144.

51 Butler-Kois, *World*, cit., p. 381.

52 Tony Kushner, postfazione a *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, Theatre Communications Group, New York 2003, p. 142.

53 Cfr. Butler-Kois, *World*, cit., p. 321.

54 Cfr. Monica Pearl, "Epic AIDS: *Angels in America* from Stage to Screen", *Textual Practice*, 21, 4 (2007), p. 765.

55 Butler-Kois, *World*, cit., p. 371.

56 *Ibidem*.

57 Ben Brantley, "An *Angels in America* That Soars on the Breath of Life", *The New York Times. Digital*, 25/3/2018, n.p., ultimo accesso il 25/4/2018.

58 Butler-Kois, *World*, cit., p. 381.

59 Kushner, *Angels*, cit., pp. 96-97.

60 David Savran, "Interview with Tony Kushner", in Philip Kolin e Kolby Kullman, a cura di, *Speaking on Stage. Interviews with Contemporary American Playwrights*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1996, p. 292.

61 Kushner, *Angels*, cit., pp. 142-43.

62 Butler-Kois, *World*, cit., p. 7.

63 Cfr. Richard Dyer, "It's Being so Camp as Keeps Us Going", in Fabio Cleto, a cura di, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, p. 111.

64 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VIII.

65 Babuscio, *Camp*, cit., p. 28.

66 Cfr. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990 (*Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. di S. Adamo, Laterza, Roma 2013, p. 206).

- 67 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VII.  
68 Ivi, p. VIII.  
69 Madison Moore, *Fabulous. The Rise of the Beautiful Eccentric*, Yale University Press, New Haven 2018, Kobo, chap. 1.  
70 Ibidem.  
71 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VII.  
72 Savran, *Interview*, cit., p. 300.  
73 Michael Cunningham, "Thinking about Fabulousness", in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 75.  
74 William Hoffman, *As Is*, in Don Shewey, a cura di, *Out Front: Contemporary Gay & Lesbian Plays*, Grove Press, New York 1988, p. 551.  
75 Robert McRuer, *The Queer Renaissance: Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities*, New York University Press, New York 1997, p. 3.  
76 Sontag, *Notes*, cit., p. 277.  
77 Cfr. Patrick Pacheco, "AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties", in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 55.  
78 Kushner, *Angels*, cit., p. 173.  
79 Butler-Kois, *World*, cit., p. 380.  
80 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VIII.  
81 Ivi, p. 402.  
82 Cfr. Natalie Meisner, "Messing with the Idyllic: The Performance of Femininity in Kushner's *Angels in America*", *The Yale Journal of Criticism*, 16, 1 (2003), p. 180.  
83 Butler-Kois, *World*, cit., p. 397.  
84 Ivi, p. 395.  
85 Ivi, p. 393.  
86 Steve Lipman, *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*, Jason Aronson, Northvale 1991, p. 10.  
87 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VII.  
88 Ivi, p. VIII.  
89 Butler-Kois, *World*, cit., p. 15.  
90 Kushner, *Fabulous*, cit., p. IX.  
91 Tony Kushner, postfazione, cit., p. 289.

### Il teatro come revisionismo storico: Victoria Nalani Kneubuhl

Alessandro Clericuzio\*

Dagli ultimi decenni del secolo scorso ha gradualmente imposto la sua voce una drammaturgia pacifico-oceanica transnazionale (in lingue che variano dall'inglese al francese, al *pidgin* e ad altri idiomi locali), che ha fatto largo uso della storia dell'area del Pacifico per affrontare questioni relative al colonialismo e all'imperialismo europeo e nordamericano nelle isole Cook, Figi, Samoa, Marshall, Nuova Zelanda, Guam, Nuova Caledonia. A queste e ad altre più piccole comunità insulari della zona si aggiungono le isole Hawai'i, dove il teatro di Victoria Nalani Kneubuhl si è rivelato un potente mezzo per interrogare e indagare modelli egemonici di storicizzazione delle epoche coloniali e postcoloniali.

Che tale rivisitazione del passato identitario abbia trovato nel genere drammatico la sua espressione più convincente e duratura deriva dalle potenzialità che ha il linguaggio teatrale di contrapporre, fondere o far dialogare forme espressive diverse, siano esse indigene o occidentali, senza che perdano le loro specificità culturali. Il palcoscenico si è confermato come uno spazio dinamico nel quale questi spettacoli sincretici interrogano, in una cornice estetica, i processi di costruzione e rappresentazione identitaria da parte del discorso dominante. La drammaturgia storica dell'Oceania si è sviluppata anche grazie ai notevoli cambiamenti sociopolitici che hanno avuto luogo negli ultimi cinquant'anni e che comprendono movimenti di autodeterminazione indigena, mutamenti politici postcoloniali, nonché lo sviluppo di infrastrutture culturali come le università locali, che sono presto diventate centri di aggregazione, di trasmissione e di produzione teatrale.<sup>1</sup>

È in una simile dimensione che è maturata l'opera di Victoria Nalani Kneubuhl, voce predominante del teatro hawaiano dalla metà degli anni Ottanta, cui l'autrice ha cominciato a dedicarsi dopo aver seguito corsi di scrittura drammatica all'università delle Hawai'i a Manoa tenuti, tra gli altri, da Dennis Carroll. Tra i maggiori fautori del moderno teatro hawaiano, Carroll è stato co-fondatore a Honolulu, nel 1970, del Kumu Kahua, la prima compagnia teatrale dedicata a incoraggiare la stesura e il successivo allestimento di drammi scritti da autori hawaiani e con temi hawaiani. È qui che viene messo in scena professionalmente il primo dramma di Kneubuhl, *Emmalehua*, nel 1986 e l'anno successivo *Ka'iulani*, scritto a quattro mani con Carroll e altri due coautori. In quest'ultimo viene rappresentata la storia della principessa del titolo, erede della famiglia reale hawaiana inviata a studiare in Europa e rientrata in patria dopo la deposizione della monarchia, evento che la priva della sua precedente collocazione e identità sociale.

Sin da queste due prime opere si delineano gli interessi drammaturgici di Kneubuhl, che saranno sviluppati durante i successivi trent'anni di attività: la sto-



ria dell'arcipelago delle Hawai'i (e, marginalmente, delle isole Samoa) nelle sue fasi coloniali e postcoloniali, le potenzialità espressive del linguaggio non verbale e delle arti tradizionali hawaiane, nonché la centralità delle figure femminili nell'economia di genere dei suoi protagonisti. *Ka'iulani* ha una struttura organizzata sullo schema tripartito delle cantate ecclesiastiche di Bach e fa uso di musica, canto, *hula*, mimo, narrazione e simbologie della tradizione culturale hawaiana "per creare una dimensione teatrale dall'enorme impatto visivo".<sup>2</sup> Basato su un libretto operistico preesistente a firma di Bob Nelson, *Ka'iulani* (il cui sottotitolo è *A Cantata for the Theatre*) è un'opera collettiva nella quale Kneubuhl si è specificatamente occupata dei dialoghi tra i due personaggi femminili principali, la principessa del titolo e la madre, mentre il lavoro di coesione tra le varie voci autoriali è stato svolto da Carroll.<sup>3</sup> Il primo testo totalmente ascrivibile a Kneubuhl ad andare in scena è, quindi, nel 1986, *Emmalehua*, ambientato nel 1951, seguito due anni più tardi da *The Conversion of Ka'humanu*, nel quale l'autrice torna al diciannovesimo secolo, epoca alla quale dedicherà la maggiore attenzione nell'arco della propria carriera.

Frutto dei corsi di scrittura drammatica tenuti da Carroll, *Emmalehua* viene concepito come risposta alla commercializzazione della *hula*, la danza tradizionale hawaiana, nel tentativo di recuperarne i valori spirituali che nel passato ne avevano fatto un vero e proprio rito culturale dalle caratteristiche sacre. Il rapporto tra due donne della stessa famiglia, cui aveva dato voce Kneubuhl in *Ka'iulani*, torna qui includendo in scena anche una terza figura femminile, ma sotto forma di spirito che appare dall'aldilà. A Emma e alla sorella Maelyn si aggiunge infatti Kupuna (in hawaiano "un anziano/a"), la nonna, depositaria del senso più profondo della vita e delle tradizioni hawaiane. Il passato personale e nazionale diventa, nel dramma, elemento da recuperare, proprio in un'epoca storica, gli anni Cinquanta, in cui, sotto una rinnovata pressione ad americanizzare la popolazione delle isole, il nuovo veniva caricato di valori positivi e il vecchio di valori negativi, un processo che stava coinvolgendo anche la lingua, con gli idiomi creoli autoctoni e il *pidgin* screditati e banditi dalle scuole in favore solo dell'inglese standard.

Emmalehua, detta Emma (*lehua* in hawaiano vuol dire guerriero, ma designa anche un fiore), è stata scelta da bambina come rappresentante della sacralità della *hula* in onore della dea locale Laka. Questo significa che è cresciuta come *kapu*, ovvero una sorta di tabù vivente, costretta a un isolamento dovuto alla sua conoscenza dei rituali segreti della tradizione. All'apertura del dramma, è una donna non ancora trentenne, sposata con Alika che, diversamente da lei, crede fermamente solo nel potere del Sogno Americano di industrializzazione e commercializzazione – specialmente turistica – del patrimonio hawaiano. Dopo la morte della nonna, Emma ha abbandonato la sua condizione di *kapu*, ma sogni ricorrenti e il ritrovamento di un amuleto appartenuto alla sua ava le risvegliano un forte bisogno di spiritualità. La tensione scenica di *Emmalehua* si gioca essenzialmente sul contrasto tra questa consapevolezza della protagonista e la superficialità degli altri personaggi, alcuni dei quali impersonano il degrado minacciato dalla perdita di legami con il passato e con la terra. Non è un caso, infatti, che Emma trovi un alleato – in termini di contrasto all'assimilazione culturale – in un Cheyenne, il cui nome, Adrian Clearwater, è anche un monito all'attività di Alika, impegnato

a prosciugare un lago per sostituirlo con gettate di cemento e costruire ulteriori unità abitative in seguito al boom turistico dell'arcipelago.

Il quadro si completa con Kaheka, il padre di Emma, assiduamente dedito all'alcool e alle *avance* sessuali alle amiche delle figlie, e con Maelyn, l'altra figlia, che danza una forma volgarizzata della *hula*. Mentre quest'ultima tenta di sedurre Alike, per invidia nei confronti di tutto ciò che la sorella ha ottenuto nella sua vita, in casa di Emma si aggirano un gruppo di amici del marito, tra cui Pearl, emblema del turismo massificato. L'industria del turismo, in quegli anni cruciali per la definitiva annessione delle isole agli Stati Uniti come cinquantesimo stato, con una frenetica mutazione dell'economia, trasformava, infatti, le caratteristiche culturali locali (danza e canto in particolare, ma anche la gastronomia e la pratica della *surf*)<sup>4</sup> da elementi di identità tradizionale a beni commercializzati. Non serviva più nemmeno visitare le isole per consumarne queste alterate rappresentazioni, come dimostra Pearl, che scopre le Hawai'i tramite un club di Las Vegas, dove assiste al "più favoloso spettacolo hawaiano di tutti i tempi".<sup>5</sup>

Contro questa superficialità nei confronti dei sentimenti, della spiritualità e dell'appartenenza culturale si staglia il rinnovato senso di ritualità della protagonista, che diventa anche linguaggio scenico. In questo dramma l'effettiva messa in scena della ritualità (oggetti evocativi, sogni rivelatori, il ritorno dei morti), insieme alla presenza di un coro che ha funzioni, tra l'altro, di osservazione e commento dell'azione, nonché la ripetitività e la circolarità tipiche del rito, conferiscono ai personaggi femminili un potere che li rende capaci di una difesa politica e personale contro forme di sottomissione sia nativa sia coloniale. La critica, infatti, ha notato come il rito abbia una duplice funzione, riconosciuta dal teatro femminista e dal teatro postcoloniale, in quanto riconnette le protagoniste con un'epoca pre-patriarcale e pre-imperialista attingendo a una mitologia ricca di archetipi femminili positivi.<sup>6</sup> Prediligendo un linguaggio teatrale non lineare, spesso circolare, evocativo, che fa uso di stilemi occidentali e simbologie autoctone, questa drammaturgia rifiuta anche il realismo come espressione di una visione egemonica patriarcale della realtà e della storia. Nel caso di *Emmalehua*, lo stile rappresentativo trasmette anche il senso di frattura culturale e la successiva ricerca di una ricomposizione della psiche della protagonista, che sarà raggiunta tramite il ricongiungimento sia con l'antenata, sia con la sorella, nonché con l'allontanamento dal marito fedifrago.

Lungi dall'essere una edulcorata ricostruzione del passato, quest'opera e la successiva, *The Conversion of Ka'humanu*, espongono i complessi dilemmi di individui singoli, siano essi persone comuni o regnanti, e le decisioni che sono costretti a prendere in periodi storici di profonda crisi, senza nascondere le contraddizioni che sono inevitabili, ancorché non sempre sanabili. Con la funzione del coro affidata a voci incorporate e l'elemento rituale ridotto al minimo, *The Conversion* è un'opera che, rispetto alla precedente, offre una visione simmetrica del passato hawaiano. L'allontanamento prospettico ai primi anni del diciannovesimo secolo non presuppone il ritorno a uno stato edenico, né alla autarchia culturale tanto agognata dai movimenti sovranisti hawaiani. La religione politeista indigena e le relative regole sociali, infatti, vengono espone come maschiliste in quanto ritenevano le donne impure e inadatte a ricoprire ruoli particolarmente importanti nelle cerimonie rituali.

In uno stile essenziale alla *Kammerspiel* – scenografia minimale e interazione col pubblico – con un linguaggio scenico frammentato in 21 brevi scene, il dramma presenta tre donne di tre livelli sociali diversi: la regina consorte del titolo, Ka’humanu, preferita del re Kamehameha I, il quale negli anni successivi al contatto con gli esploratori occidentali unì tutte le isole dell’arcipelago sotto la propria autorità; Hannah Grimes, meticcina, concubina dell’ambasciatore americano alle Hawai’i, personaggio basato sulla figura storica di Hannah Holmes; e Pali, giovane membro di una casta di intoccabili detti *kauā*, disprezzati dalla popolazione hawaiana. Oltre a loro, in scena sono presenti due donne missionarie, Sybil Mosely Bingham e Lucy Goodale Thurston, anch’esse basate su personaggi realmente esistiti, il che permette a Kneubuhl di affrontare insieme temi che ritiene interconnessi, tra cui religione, colonialismo e genere, tanto che quest’ultimo, nel suo teatro, trascende le categorie del discorso imperialista e interroga entrambe le culture, sia quella autoctona, sia quella occidentale.<sup>7</sup>

Tali temi vengono inscenati contestualizzandoli in un arco di tempo ben preciso, che va dal 1819 al 1825, due date di particolare rilevanza per la storia hawaiana. La prima vede l’abolizione, da parte di Ka’humanu, del tabù che impediva alle donne di mangiare certi cibi prelibati (come maiale, banane o cocco) e di mangiare insieme agli uomini. La seconda segna l’accettazione, da parte della sovrana, del cristianesimo come religione che sostituisce il precedente sistema di fede politeista. È quindi chiaro che questa figura viene presentata in tutta la sua complessità, in un ritratto che non si presta né alla sua esaltazione in quanto eroina femminile, né alla denigrazione e condanna voluta dai vari gruppi sovranisti hawaiani attivi all’epoca in cui l’opera è andata in scena. Nel dramma vengono esposti i dubbi, le esitazioni, nonché le reazioni dei vari personaggi alle forze del cambiamento, che in quegli anni coinvolsero lo status sociale della donna, il potere dei sacerdoti locali, il concetto di tabù e quello dei *kauā*, oltre che un intero sistema religioso.

“Ritengo che queste credenze siano nulle e false”, dichiara Ka’humanu riferendosi ai *kapu* che ha appena infranto mangiando in pubblico con il figliastro Liholiho, erede al trono. “E c’è un’altra cosa”, continua, “sappiamo da dove viene la punizione. Non viene dagli dei. Viene dagli uomini. Viene dai sacerdoti che diventano avidi di potere”.<sup>8</sup> Il cambiamento è il motore dell’azione dell’intera opera: all’apertura del dramma, la sovrana sferra un colpo potente alla precedente gerarchia e compagine religiosa, nel corso dell’opera si convince della disumanità del trattamento riservato alla casta degli indesiderati di cui fa parte, significativamente, proprio la sua preferita Pali sotto mentite spoglie, e al termine, dopo ripetuti confronti con le due missionarie americane, accetta il battesimo e con esso il cristianesimo. Questa scelta viene però presentata non come dettata da un interesse personale, né come un atto di tradimento culturale, bensì come mossa preventiva<sup>9</sup>: mentre Hannah rifiuta i dettami del cristianesimo specialmente per via della repressione sessuale che questo credo le imporrebbe, Ka’humanu si trova in un momento in cui è costretta a guidare, o meglio “virare” la canoa per il suo popolo in un oceano che è metafora spaziale e temporale di una entità svuotata dalle precedenti certezze.<sup>10</sup> Negli ultimi dialoghi prima che cali il sipario finale, si rivolge prima a Hannah e poi al suo popolo:

Sai che le cose non saranno mai come prima! Il mondo cambia davanti ai nostri occhi ogni giorno e noi dobbiamo cambiare per non perderci. [...] Sì, vi ho ascoltati, fratelli. Adesso ascoltate i miei pensieri. Gli stranieri sono tra noi. Molti altri ne arriveranno. Badate, alcuni verranno come orde di bruchi, nascondendo la loro fame per devastare la terra così come la conosciamo noi, fino a un tempo in cui il popolo hawaiano potrà essere calpestato. [...] Pensare troppo a lungo ai modi del passato significa ignorare gli squali affamati che nuotano tra di noi. Non guardo al passato con disprezzo, ma cerco di mantenere le abitudini che erano buone, unendole a ciò che c'è di buono in questo nuovo mondo che viene a noi, ora.<sup>11</sup>

Se il tema fondamentale del dramma, coerentemente con il titolo, è il cambiamento, esso non si applica solo alla sfera della religione, o, meglio, partendo da questa, esso coinvolge il corpo (Lucy subisce una mastectomia a causa di un tumore), l'appartenenza alle caste (da preferita della sovrana, Pali si svela essere reietta e poi viene nuovamente accolta), nonché il concetto stesso di proibito, sia nei riguardi del tabù, sia in quello della sessualità, con le scelte di Hannah diverse da quelle delle altre donne. L'immagine utopistica di una società hawaiana matriarcale, che in qualche modo poteva essere evocata da Emma e la nonna che si incamminano, mano nella mano, verso una foresta al termine di *Emmalehua*, qui è totalmente assente, tanto più che chi denuncia di aver subito discriminazione di genere è una sovrana.

Basandosi su fonti storiche e sui diari di alcune donne missionarie realmente vissute nell'arcipelago, Kneubuhl racconta come i primi contatti con la società occidentale (che porta cambiamenti radicali non solo con una nuova religione, ma anche con una nuova alfabetizzazione) abbiano prodotto nella psiche della popolazione hawaiana una frattura imprevista, che ha comportato l'opportunità di ripensare e cambiare strutture di potere storicamente prevalenti grazie al cambiamento del concetto stesso del rito e del valore a esso attribuito.<sup>12</sup> E laddove il marito di Sybil, Hiram Bingham, nella realtà fu colpevole di forme tra le più aggressive di proselitismo, nel dramma le donne missionarie qualche cambiamento positivo, proprio verso la condizione femminile, lo portano. Sia nell'insegnare la pietà nei confronti di Pali, sia nel sottrarre Hannah e la giovanissima sorella ai piaceri carnali dell'uomo bianco, ai quali venivano offerte dal loro stesso padre. Questa riscrittura in forma teatrale della storia restituisce, quindi, a donne come Sybil Bingham un ruolo che nei libri di storia era limitato alle note, esclusivamente in relazione ai loro più noti mariti.<sup>13</sup>

Negli anni in cui Kneubuhl scriveva queste prime opere, il suo interesse nei confronti della storia culturale dell'arcipelago si alimentava anche del lavoro svolto presso il Mission Houses Museum di Honolulu, dove operò tra il 1987 e il 1990 come coordinatrice dei programmi educativi e, nei tre anni successivi, in cui prestò servizio come esperta pedagogista nel Judiciary History Center. Il suo impiego, inizialmente, fu di interpretare come attrice le *living histories*, rappresentazioni teatrali allestite nei musei o, nei casi in cui venissero coinvolte grandi quantità di personaggi e comparse, all'aperto in siti scenograficamente significativi. Sorta di ibrido tra il *pageant* e il teatro documentario, le *living histories* sono spettacoli

che vantano una lunga tradizione nella cultura nordamericana.<sup>14</sup> In uno di questi, Kneubuhl aveva interpretato Sybil Bingham, personaggio che è poi confluito in *The Conversion of Ka'humanu*. Come ha raccontato lei stessa, portare in scena queste rappresentazioni, che richiedevano una componente di improvvisazione, imponeva di conoscere nei minimi dettagli la vita quotidiana dei personaggi e dell'epoca in generale.<sup>15</sup> Questa immersione – anche fisica, in qualche modo – nel passato della propria nazione, la porterà a dedicarsi, negli anni Novanta, alla scrittura di tre *living histories* che hanno celebrato in modo spettacolare tre rispettivi momenti nella storia hawaiana. Si tratta di due centenari, quello della deposizione dell'ultima regina hawaiana, Lili'uokalani nel 1893, *January 1893* (1993) e quello del processo inflitto due anni dopo, messo in scena in *Trial of a Queen: 1895 Military Tribunal* (1995). Il terzo progetto, *Ho'Ohui Aina: The Annexation Debate*, del 1998, ripercorre la questione dell'annessione delle Hawai'i agli Stati Uniti un secolo prima.

Gli eventi presi in considerazione per queste rappresentazioni sono tuttora un *vulnus* nella consapevolezza identitaria delle Hawai'i contemporanee, in quanto all'origine dell'espropriazione culturale indigena e della perdita di autonomia nazionale. La regina Lili'uokalani, deposta da un gruppo di missionari bianchi e di loro discendenti con l'aiuto delle truppe militari degli Stati Uniti, è la figura controversa di una monarchia che è stata accusata di eccessiva debolezza e remissività ai limiti dell'infantilismo. Ma le dinamiche storiche di quanto accadde nei pochi giorni cruciali del 1893 sono molto controverse, leggibili come colpo di stato vero e proprio o come deposizione di una monarca che cadde in trappola per mano dei cospiratori, il cui operato era stato sottovalutato. È ancor più significativo che parte della resistenza nei confronti degli "usurpatori" statunitensi, per la regina prese la forma di una contestazione del modo in cui i media dell'epoca ritraevano lei stessa e il suo popolo. Come segnalano gli storici, la sua scelta di fare un'opposizione non violenta aveva in realtà radici contingenti oltre che culturali, in quanto la popolazione hawaiana era reduce da una decimazione dovuta alle epidemie e alla bassa natalità locale. Altre perdite umane sarebbero apparse una follia.<sup>16</sup>

Oltre a usare documenti originali come il discorso di abdicazione della regina in lingua hawaiana, Kneubuhl ingloba in *January 1893* una grande quantità di citazioni dalla stampa dell'epoca e aggiunge scene di fantasia, per creare un evento in cinque atti, della durata di quindici ore, con oltre quaranta personaggi parlanti. La *performance* si avvale di una figura intermediaria tra pubblico e azione scenica, una *Kupunawahine* ("antenata"), che apre e chiude l'azione fornendo un senso di continuità storica e al tempo stesso una cornice straniante che obbliga il pubblico a sentirsi partecipe degli eventi, anche grazie a una ambientazione *site-specific* in cui i luoghi della vita quotidiana di Honolulu sono esattamente gli stessi evocati dalla rappresentazione e usati come *setting*. *Trial of a Queen* e *The Annexation Debate*, invece, sono stati rappresentati in siti museali, anche per contrastare la funzione istituzionale di tali strutture nell'avallare versioni oligarchiche della storia. Parte del secondo testo, per esempio, rivela documenti precedentemente ignorati dalla storiografia ufficiale, come un registro di centinaia di firme per una petizione contraria all'annessione agli Stati Uniti del 1898. Tali iniziative hanno confermato il potenziale sociale del teatro, in quanto nei periodi immediatamente successivi

alle rappresentazioni il governo locale ha varato nuove leggi relative a questioni native, dimostrandosi particolarmente attento ai movimenti sovranisti e alle manifestazioni culturali di cui il teatro era, chiaramente, la forma più pubblica e visibile.<sup>17</sup> Dando voce a figure precedentemente marginalizzate o totalmente cancellate, applicando una struttura dialogica (il processo e il dibattito) e interrogando le modalità di ufficializzazione del passato, il teatro di Kneubuhl diventa un caso di revisionismo storico.<sup>18</sup>

La sua opera drammaturgica offre costantemente uno sguardo analitico nei confronti del passato e delle sue rappresentazioni, non limitandosi alla storiografia, ma indagando anche altre forme di trasmissione e canonizzazione culturale, passando dai Vangeli apocrifi alla letteratura. In *The Story of Susanna*, del 1998, contrappone la storia della protagonista a quella di un gruppo di giovani donne che crescono affrontando le aspettative del mondo – maschile – nei loro confronti. Nei Vangeli apocrifi Susanna è la vittima di un tentativo di sopraffazione da parte di due anziani che ogni giorno visitano il suo giardino e la spiano, fino a ingiungerle di giacersi con loro solo perché sono invaghiti della sua bellezza. Al suo rifiuto, i due la accusano di un adulterio mai avvenuto e Susanna viene condannata a morte, finché non si scopre che si è trattato di calunnia e la donna si salva. Ma, condannata a vedersi esposta per l'eternità in quella raffigurazione che l'arte ha replicato nei secoli, nel dramma di Kneubuhl si lamenta:

Passarono anni e anni e non riuscivano a lasciarmi in pace. Tra tutte le storie da cui potevano scegliere, hanno preso quella scena umiliante e l'hanno mostrata affinché tutti ricordassero, come se non potessero smettere di guardare, come se mi volessero fermare per sempre in un'immagine di esposizione, come se la mia violazione fosse un piacere pubblico e l'hanno chiamata arte, scritto con la stessa a di "assoluzione".<sup>19</sup>

Soffermandosi sull'uso – e abuso – sociale dello sguardo, sulle relative funzioni della vanità e della seduzione, il dramma alterna la voce della Susanna babilonese a quella di cinque ragazze nel mondo contemporaneo che, in piccole e apparentemente insignificanti azioni vengono indottrinate in una cultura che decide come definire i ruoli in base al genere. Attraverso il ballo, il trucco, lo sport, viene insegnato loro chi "conduce", chi deve essere sedotto, e chi deve essere forte. Tra loro, significativamente, c'è non solo una Susanna contemporanea, ma anche una ragazza che si chiama Barbie. Nel secondo tempo gli effetti – estremi – di quell'indottrinamento vengono inscenati su un altro gruppo di giovani donne all'interno di una casa di accoglienza, una *half-way house*, in cui vengono aiutate dopo essere state esposte ad atti di violenza. Per via di una ex attrice ospite nella struttura, torna il tema della rappresentazione femminile, che si connette non tanto alla violenza, quanto alla vulnerabilità, superata in un finale di speranza e di recupero, in un'ambientazione, un giardino, che chiude a cornice il *setting* ricongiungendolo al giardino della prima Susanna.

Se Susanna arriva da una fonte paraletteraria, la letteratura entra con due modalità distinte nel teatro di Kneubuhl prodotto nel ventunesimo secolo: *Fanny and Belle*, del 2004, mette in scena la vita delle due donne del titolo, rispettivamente moglie

e figliastra di Robert Louis Stevenson. *Holiday of Rain*, del 2009, elabora invece la decostruzione di un testo narrativo ambientato nelle Isole Samoa, il racconto del 1921 di William Somerset Maugham "Rain". L'obiettivo dell'autrice è riproporre in forma parzialmente documentaria e parzialmente romanzata la vita o l'opera di autori che, essendo vissuti nel Pacifico o avendo scritto testi ivi ambientati, hanno lasciato un segno molto profondo nell'immaginario collettivo, creando rappresentazioni iconiche di quei luoghi. Interrogando queste figure letterarie, l'autrice si sposta dalle Hawai'i alle isole Samoa – anch'esse parte della sua identità e del suo bagaglio culturale – nel primo caso perché Stevenson ci abitò a lungo e decise di essere seppellito sull'isola principale, nei pressi del villaggio di Vailima, sul Monte Vaea. Nel caso del dramma più recente, Kneubuhl si propone di denunciare gli stereotipi misogini, razzisti ed eurocentrici contenuti nel racconto di Maugham la cui eroina, Sadie Thompson, è diventata un'icona talmente nota della cultura popolare da aver reso "Rain" – specialmente attraverso il teatro e il cinema – una cartolina ricorrente di un certo mondo coloniale e colonialista dei primissimi anni del Novecento.<sup>20</sup>

*Fanny and Belle*, però, più che concentrarsi su Stevenson, sposta il fuoco sui complicati rapporti tra le due donne, inscenando i loro tanti viaggi in giro per il mondo in epoche diverse (tra il 1860 e il 1915). Così come in *The Conversion* venivano evocati gli interminabili viaggi oceanici delle due missionarie, qui vengono abbattute in modo suggestivo le frontiere spazio-temporali. Il dramma si apre e si chiude nella notte precedente il giorno in cui Isobel Osbourne, detta Belle, fa seppellire la madre a Vailima, nell'arcipelago delle Samoa, dove già giace lo scrittore che Fanny aveva sposato anni prima a San Francisco. All'interno di questa cornice temporale vengono messi in scena i viaggi di Belle e della madre Frances Matilda Van de Grift (precedentemente Vandegrift), nota come Fanny, attraverso il Far West, nelle gallerie d'arte francesi, in Gran Bretagna, a Chicago, New York, Honolulu, Sidney, Panama e alle Isole Samoa. Ancora una volta Kneubuhl è attratta da figure femminili potenti: nota come avventuriera e artista, Fanny aveva una capacità di autodeterminazione estremamente moderna per una donna nata nell'Indiana del 1840. I suoi consigli alla figlia, durante tutta la vita, sono all'insegna dell'anticonformismo, dell'indipendenza, e della libertà, ma mai privi di un senso di orgoglio e dignità, inattaccabili dal pensiero altrui – a volte presentato dall'immane elemento corale.

BELLE OSBOURNE: Sulla nave, tutti ci guardano.

(Le DONNE formano un gruppo di pettegole)

DONNA 1: Ma come può? È uno scandalo!

DONNA 2: Se la sta andando proprio a cercare, qualsiasi cosa le accada.

DONNA 1: E con la bambina, è pura follia.

DONNA 2: Hai visto come fa la civetta con tutti gli uomini?

(Gli UOMINI si raggruppano)

UOMO 1: Ecco finalmente una donnina coraggiosa.

UOMO 2: Questo è avere fegato.

UOMO 1: Niente di quelle fisime da femmine.

UOMO 2: E nemmeno brutta.<sup>21</sup>

Subito dopo, in una delle scene più accattivanti del dramma, come a rispondere ai pensieri precedenti, Fanny punta una *derringer* che le ha dato il padre contro un uomo che vuole comprare i suoi favori sessuali durante la traversata dell'istmo di Panama con la piccola Belle al seguito. Sullo sfondo, una città in preda al calore tropicale, alla malaria e alla disperazione. Emblema di resilienza, Fanny supera infinite difficoltà, tra cui la morte di un figlio, mentre il rapporto con il primo marito si logora e Stevenson le permette di ritrovare l'amore. Dal canto suo, Belle si sposa giovanissima e poi divorzia, in un percorso, simile a quello materno, che la vedrà nuovamente felice con un altro uomo, ma i conflitti tra madre e figlia si sanano solo *post mortem*, in una ambientazione tropicale scevra da stereotipi, ma al contempo profondamente lirica. Proseguendo la sua ricerca, Kneubuhl applica anche a un dramma di questo tipo (creativo ma al tempo stesso basato su fonti documentarie, autobiografie e biografie) una rilettura della storia con l'obiettivo di rivalutare la prospettiva femminile. In particolare, grazie ai loro continui viaggi dentro e fuori dagli Stati Uniti, alla loro dedizione alle arti (entrambe le donne dipingevano e Fanny si dedicava anche alla scrittura) e al loro rapporto con gli uomini, l'opera di Kneubuhl si presta a una possibile revisione del ruolo della donna all'epoca turneriana della frontiera, nonché nei primi anni di una società più globalizzata.<sup>22</sup>

Esplorando le tecniche del teatro indigeno e occidentale, Kneubuhl passa dall'uso scenico del rito a quello della coralità, approdando, in *Holiday of Rain*, a una moltiplicazione pirandelliana di identità in cui un elaborato gioco tra reale e fittizio, tra passato e presente, tra rievocazione e decostruzione fa rivivere i personaggi del racconto di Maugham nella contemporaneità. Nella Sadie Thompson Inn di Pago Pago (Samoa), resa leggendaria da Maugham e da Hollywood, viene organizzata una ricostruzione del racconto per l'intrattenimento di ricchi turisti americani, ma in una notte di tempesta del 1916, Aleister Crowley, scrittore britannico in conflitto con Maugham e aspirante mago, durante un suo esperimento esoterico finisce nel presente e si ritrova nel B&B delle Samoa insieme all'autore di "Rain" e al suo compagno dell'epoca, Gerald Haxton. Ma se i tre sono convinti di essere nel 1916 (anno in cui Maugham aveva fatto un viaggio alle Samoa sul quale è basata la *short-story* pubblicata nel 1921), i gestori della struttura turistica ritengono si tratti di attori che impersonano i vari ruoli per la messinscena da loro organizzata. Ne consegue una coinvolgente commedia degli errori che usa stilemi della farsa e della satira per rinegoziare questioni quali il genere, la sessualità, la razza e l'arte letteraria più in generale nel suo ruolo di cristallizzazione di rappresentazioni stereotipate.

"Dovrò impegnarmi per non pensare all'aria di superiorità, al razzismo e alla misoginia di Maugham",<sup>23</sup> dichiara una delle protagoniste, dando così voce, però, a una lettura non del tutto condivisibile del racconto. Non è Maugham a commettere i suddetti peccati, bensì alcuni suoi personaggi, peraltro condannati a una fine – testuale – ben poco dignitosa. Sebbene la protagonista Sadie Thompson venga psicologicamente torturata dal reverendo Davidson (che vuole redimerla dalla sua attività di mercenaria del sesso), è ben chiaro, a una lettura approfondita, come il punto di vista principale del racconto disapprovi decisamente l'operato dell'uomo, senza colpevolizzare Sadie. L'uscita di scena del reverendo con un suicidio



in seguito al proprio cedimento con relativo tentativo di stupro della donna è una chiara presa di posizione dell'autore nei confronti di un uomo sessuofobo e misogino. Il vero obiettivo delle critiche di Maugham non sono nemmeno i nativi, sebbene siano sottorappresentati, bensì "gli abusi delle egemonie occidentali impersonate dal bigotto, ipocrita e sessualmente represso reverendo Davidson".<sup>24</sup>

Mentre espone i conflitti mai pubblicamente rivelati di Haxton e di Maugham riguardo al loro orientamento sessuale e alle scelte di vita per loro disponibili oltre un secolo fa, il dramma suggerisce anche una (non sempre) possibile evoluzione culturale, in quanto le donne e gli uomini che impersonano i ruoli del racconto del 1921 fanno i conti con sé stessi e con la loro controparte del passato, sebbene puramente letteraria. Se Sadie è passata alla storia come una mangiatrice di uomini, anche Effie, la donna che la interpreta, viene accusata di simili comportamenti. Nelle parole di un altro personaggio, "Effie è diventata la vedova allegra. Bere e sedurre sono i suoi passatempi preferiti".<sup>25</sup> Ma sarà la stessa Effie, anche per evitare una crisi esistenziale, a ridimensionare la storia del suo alter ego letterario e al tempo stesso la propria, ripensando al racconto:

Parla di una donna che va in giro a soddisfare gli uomini. Si guadagna da vivere procurando piacere agli uomini perché non sa fare altro. E poi un giorno, diventa vittima di un uomo potente e perverso e nel tentativo di soddisfarlo, viene tradita nel modo peggiore possibile. [...] Se non fosse stata bullizzata o vittimizzata, avrebbe potuto diventare qualcosa che le andasse bene. Per quanto riguarda *lui*, conosciamo la fine della sua storia, ma non conosciamo la fine della storia di *lei*.<sup>26</sup>

Lungi dall'essere un semplice *escamotage* spettacolare, questo gioco delle parti richiama l'attenzione sul ruolo della letteratura non solo nella produzione di stereotipi (e in qualche caso di archetipi), ma anche nel suo potere di costruzione dell'identità del lettore che vi cerca modelli di riferimento, in questo modo diventando una narrazione del passato simmetrica rispetto alla storiografia e ad essa complementare. Ciò che il teatro di Kneubuhl offre, quindi, è una revisione della storia delle Hawai'i, nonché del processo stesso di storiografia, una nuova prospettiva sulle figure storiche femminili, siano esse sovrane, missionarie, artiste o donne comuni, e un suggerimento a interrogare il potere della letteratura nella costruzione di figure iconiche destinate a un enorme impatto culturale per lettori di molte generazioni. Il modo in cui l'autrice persegue questo obiettivo è un uso sinergico di diversi linguaggi e tradizioni teatrali (con la relativa possibilità di evocazione immediata di spazi e tempi incommensurabili), che inscena conflitti, chiama in causa questioni identitarie quali la religione, l'appartenenza culturale, il corpo, il genere e la sessualità, sullo sfondo costante del colonialismo e dell'imperialismo ottocentesco e novecentesco nel Pacifico.

NOTE

\* Alessandro Clericuzio insegna Lingua e Letteratura Angloamericana all'Università di Perugia. Ha recentemente pubblicato articoli sulle riviste *Iperstoria*, *Annali di Ca' Foscari*, *Letteratura e Letterature*, *Studi umbri*. Ha curato il volume *Primavera rumorosa. Percorsi di ecocritiche*, Mimesis, 2021.

1 Cfr. Diana Looser, *Remaking Pacific Pasts: History, Memory, and Identity in Contemporary Theatre from Oceania*, University of Hawaii Press, Honolulu 2015, p. 33.

2 Helen Gilbert, *Postcolonial Plays: An Anthology*, Routledge, Londra 2001, p. 364. La presente e le successive traduzioni sono di chi scrive, salvo diversa indicazione.

3 <https://www.kumukahua.org/newsletters/2016/1/28/kaiulani> ultimo accesso 16/04/2021.

4 Cfr. Craig Howes, "Introduction", in Victoria Nalani Kneubuhl, *Hawai i Nei. Island Plays*, University of Hawaii Press, Honolulu 2002, p. xxii.

5 Victoria Nalani Kneubuhl, *Emmalehua*, in Kneubuhl, *Hawai i Nei. Island Plays*, cit., p. 95. È necessario segnalare che il testo pubblicato in questa edizione, redatto nel 1996, è la versione ufficiale riconosciuta dall'autrice. La versione del 1986 era stata ritoccata dallo zio John Kneubuhl, pioniere della drammaturgia del Pacifico negli anni Quaranta, tanto da farle dichiarare che quello andato in scena nel 1986 non era ciò che aveva scritto lei, era un testo di John e non di Victoria Nalani Kneubuhl. Cfr. Howes, "Introduction", cit., p. xxiii.

6 Cfr. Kimberley M. Jew, "Reclaiming Ritual: Feminist and Postcolonial Perspectives in Two Plays by Victoria Nalani Kneubuhl", in Pauline Dodgson-Katiyo e Gina Wisker, a cura di, *Rites of Passage in Postcolonial Women's Writing*, Rodopi, Amsterdam e New York 2010, pp. 93-112.

7 Cfr. Howes, "Introduction", cit., p. xviii.

8 Victoria Nalani Kneubuhl, *The Conversion of Ka ahumanu*, in Kneubuhl, *Hawai i Nei. Island Plays*, cit., p. 7.

9 Cfr. Dennis Carroll, "Hawai i's «Local» Theatre", *The Drama Review* 44, 2 (Summer 2000), p. 135.

10 Kneubuhl, *The Conversion of Ka ahumanu*, cit., p. 69. Nell'originale: "The big wave comes and how will I steer the canoe?"

11 Ivi, pp. 75-76.

12 Cfr. Jew, "Reclaiming Ritual", cit., p. 106.

13 Gilbert, *Postcolonial Plays*, cit., p. 365.

14 Cfr. David Glassberg, *American Historical Pageantry. The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1990. Per quanto riguarda il teatro documentario moderno, le origini si fanno variamente risalire alle "Bluse blu" (*Sinjaja blusa*) delle rappresentazioni *agit-prop* nell'Unione Sovietica degli anni Venti del Novecento e, in una seconda e più consapevole fase, al 1965, con *L'inchiesta (Der Ermittlung)* del tedesco Peter Weiss. Il ventunesimo secolo ha visto un rinnovato interesse nei confronti di questo genere, probabilmente anche per contrastare l'analfabetismo storico dei media di massa. Tra le esperienze italiane è significativo che spicchi uno sguardo volto all'Ottocento americano, in *Profondo Sud* di Francesca Mereu (EEE 2016).

15 Cfr. Howe, "Introduction", cit., p. xvi.

16 Noenoe K. Silva, *Aloha Betrayed: Native American Resistance to American Colonialism*, Duke University Press, Durham 1994, p. 165.

17 Carroll, "Hawai i's «Local» Theatre", cit., p. 147.

18 La definizione è di Diana Looser, "'Our Ancestors that We Carry on Our Backs': Restaging Hawai i's History in the Plays of Victoria Nalani Kneubuhl", *The Contemporary Pacific* 23, 1 (2011), p. 97.

19 Victoria Nalani Kneubuhl, *The Story of Susanna*, in Mimi Gisolfi D'Aponte, a cura di, *Seventh Generation. An Anthology of Native American Plays*, Theatre Communications Group, New York 1999, pp. 310-11.

20 Sulla diffusione transmediatica del racconto, rimando al mio "Le mirabili trasformazioni della prostituta più amata d'America. 'Rain' di W. Somerset Maugham", *Iperstoria* 16 (2020), pp. 30-55.

- 21 Victoria Nalani Kneubuhl, *Fanny and Belle*, in *North American Indian Drama*, Second Edition Database, Alexander Street 2009, pp. 11-12.
- 22 Cfr. Masami Usui, "Women's Voice Behind Men's Words in Victoria Nalani Kneubuhl's *Fanny and Belle*", *Doshisha Studies in English* 78 (2005), pp. 27-55.
- 23 Victoria Nalani Kneubuhl, *Holiday of Rain*, in *North American Indian Drama*, cit., p. 17.
- 24 Caroline Sinavaiana Gabbard, "Amerika Samoa: Writing Home", in James H. Cox e Daniel Heath Justice, a cura di, *The Oxford Handbook of Indigenous American Literature*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 605, nota 18. Sul *misreading* subito da Maugham in relazione a questo e ad altri racconti, rimando al mio "Tropici Pacifici in *The Trembling of a Leaf* di W. S. Maugham" in Alessandro Clericuzio, a cura di, *Primavera rumorosa. Percorsi di ecocritiche*, Mimesis, Milano-Udine, 2021, pp. 150-77.
- 25 Kneubuhl, *Holiday of Rain*, cit., p. 2.
- 26 Ivi, pp. 99-100.

### La guerra e il femminile nel teatro arabo-americano: *The Black Eyed* di Betty Shamieh e *9 Parts of Desire* di Heather Raffo

Cinzia Schiavini\*

I am silent. My silence is silent.  
(Bina Sharif, *Afghan Woman*)

#### Le geografie di guerra e la linea del genere

Per il teatro arabo-americano, aggregatosi e riconosciutosi come entità collettiva intorno alle macerie dell'Undici settembre e alle conseguenze che questo evento ha avuto su un gruppo etnico fino ad allora quasi invisibile dentro alla società statunitense, il nesso fra *performance* e guerra è stato per molti versi inevitabile. Da Yusef El Guindi con *Back of the Throat* (2006) e *Language Rooms* (2010) a Ismail Khalidi e il suo *Truth Serum Blues* (2005), le opere forse più famose del teatro *Arab-American* hanno istituito un legame profondo fra la tragedia degli attacchi terroristici e la nascita di una drammaturgia arabo-americana che su quegli eventi e sulle reazioni a essi si è interrogata e ha interrogato la società statunitense.

Seppur numericamente limitate, queste opere rivelano un'altra caratteristica: con forse l'unica eccezione di Betty Shamieh e il suo (inedito) *Again and Against* (2008), il teatro arabo-americano che ha raccontato la guerra al Terrore inscritta in una geografia domestica è stato quasi esclusivamente maschile, complice forse anche un processo di incasellamento razziale che ha riguardato soprattutto quest'ultima componente, stigmatizzata negli Stati Uniti come il "nemico interno"; una razzializzazione che ha istituito di fatto una logica binaria in termini identitari maschili (*Arab* e *American* come elementi contrapposti) oltre che ripercussioni più evidenti sul piano reale.

Se si allarga lo spettro di indagine alla produzione complessiva dei maggiori drammaturghi arabo-americani, si nota come, con ben poche (anche se significative) eccezioni,<sup>1</sup> la drammaturgia maschile si è quasi esclusivamente concentrata sul racconto dell'esperienza *Arab-American* dentro ai confini nazionali statunitensi e ha raramente guardato fuori di essi, alla dimensione internazionale, se non globale del conflitto.

A questa scrittura maschile rivolta verso una dimensione nazionale se ne è contrapposta una seconda, di matrice femminile e numericamente ben più considerevole, che ha fatto della transnazionalità il suo asse portante – tanto in termini geografici quanto culturali, incorporando e più spesso riportando in toto il focus sui luoghi dell'origine, sovente territori di conflitto quando non di guerra vera e propria. Non è secondario che, dall'Iraq alla Palestina, gli scenari descritti da

queste drammaturghe siano luoghi in cui gli Stati Uniti hanno giocato un ruolo di primo piano in termini politici, quando non apertamente militari – spazi che si riconfigurano così come speculari e strettamente interdipendenti rispetto alle dinamiche interne ai confini nazionali, sia in termine di esperienze private che collettive.

Garantita da una relativa invisibilità mediatica che ne ha disinnescato il potenziale sovversivo (come ipotizza, non senza ironia, la drammaturga Betty Shamieh, “la maggior parte dei drammaturghi arabo-americani sono donne soprattutto perché gli editori e i produttori americani le trovano meno pericolose della controparte maschile”),<sup>2</sup> la componente femminile della drammaturgia ha guardato agli spazi di guerra concentrandosi sulle continuità che legano il “qui” statunitense e “l’altrove” medio-orientale; su come il genere interagisca e agisca nei rapporti di potere fra l’Occidente e le società e le culture di origine; e come esso assuma nuove forme e significati negli spazi interstiziali che nascono da questo incontro/scontro e di conseguenza come re-immaginare l’identità femminile dentro e dopo l’esperienza del conflitto.

Come sottolinea Susan George, proprio per la forza con cui il potere patriarcale agisce in molte società, l’esperienza femminile del razzismo, della xenofobia e di altre forme di discriminazione è aggravata dall’oppressione data dal genere, che fa sì che le donne siano le più vulnerabili all’intersezione degli assi di potere di cui il conflitto bellico non è che un esempio.<sup>3</sup> Proprio per questa vulnerabilità, guerra e genere sono stati a lungo intrecciati nel discorso egemonico. Così, se la donna araba (e poi arabo-americana) è da decenni rappresentata nell’immaginario occidentale come elemento passivo e silente, questo è ancora più significativo quando si tratta di geografie di guerra, in cui ancora maggiore è stata la contrapposizione fra il maschile e il femminile in termini di ruoli e di potere, con un femminile pensato e rappresentato come impotente, da difendere o in attesa di riscatto. Come nota Jasmin Zine, il militarismo odierno è sostenuto e galvanizzato da un atteggiamento patriarcale globale che fa della “erotizzazione del dominio” (l’uso di metafore sessuali associate alla colonizzazione così come al complesso militare industriale) il suo spazio di rappresentazione privilegiato. Se uno degli elementi su cui ha fatto leva la retorica presidenziale statunitense per la campagna militare in Afghanistan e Iraq è stata la donna araba da salvare dall’oppressione del regime e da quella maschile, l’intero immaginario legato alla guerra e alla guerra in Medio Oriente in particolare si è giocato su un terreno in cui il genere ha rivestito un ruolo chiave, complice anche il risorgere di una visione orientalista che ha fortemente condizionato la percezione della regione negli ultimi vent’anni e della componente femminile in particolare.

Di fronte a una invisibilità/passività del femminile perpetuata e presunta tanto nel mondo arabo quanto in quell’Occidente che quel mondo arabo interpreta, Stati Uniti in primis, la risposta è stata la nascita e il consolidamento di un movimento femminista transnazionale anche arabo, che non solo ha contribuito in maniera sostanziale alla ridefinizione della presenza delle donne nelle sfere sociali, culturali, religiose, tanto nei paesi di origine quanto negli Stati Uniti,<sup>4</sup> ma si è anche interrogato sul rapporto fra il femminile e la guerra, decostruendo in particolare

la cosiddetta “scrittura maschile della Guerra al Terrore”, ovvero il modo in cui quest’ultima, così come altri conflitti, sono stati creati e alimentati in uno spazio con forti connotazioni di genere, mostrando l’intreccio fra dinamiche di militarizzazione, mascolinizzazione, razzializzazione, di identità sessuale e di classe a lungo ignorate.<sup>5</sup>

In particolare, per quanto riguarda i conflitti medio-orientali e la guerra al Terrore, non solo il femminile è stato a lungo o invisibile o connotato in termini di passività e impotenza, ma ogni comportamento a vario titolo “attivo” è stato letto come inadeguato. Come sottolineano Krista Hunt e Kim Rygiel,

Le donne quando compaiono sono rappresentate come ciò su cui si agisce invece di agenti. Per quanto riguarda la Guerra al terrore, possiamo notarlo nelle rappresentazioni di donne come vittime degli attacchi dell’Undici settembre, come madri di soldati caduti al fronte, come vittime di dittature repressive, e vedove che ricostruiscono la propria vita dopo la guerra. Quando le donne sono rappresentate come attori internazionali più convenzionali, come le donne soldato nell’esercito statunitense, il loro genere è spesso sovvertito dal loro ruolo politico o usato per screditarle nel loro ruolo di agenti internazionali all’altezza della situazione.<sup>6</sup>

La scrittura di genere della guerra ha implicato che qualsiasi ruolo attivo, soprattutto in scenari internazionali, sia stato concepito e rappresentato come performatività maschile, non da ultimo con un uso della sessualità, della misoginia, dell’erotizzazione della tortura e di umiliazione attraverso la violenza che ha visto, soprattutto in tempi recenti, non solo uomini come agenti e perpetratori, e che tuttavia rimane iscritto nei codici del maschile.

## Il femminile arabo e il conflitto sulla scena

A lungo terreno di indagine e di rappresentazione privilegiato dell’identità femminile e luogo cruciale nella creazione di uno spazio discorsivo in cui riflettere sulle declinazioni di territorialità, conflitto e *displacement*, il teatro contemporaneo si è negli ultimi due decenni interrogato anche sul mondo arabo e sulle relazioni fra il genere e le diverse forme di potere, interne alla società locale o in termini di *soft* e *hard power* esercitati dagli Stati Uniti in quei territori – dal conflitto bellico alla disseminazione culturale e di cultura materiale statunitense. Alla presenza femminile nel mondo arabo hanno guardato con interesse “dall’esterno” anche drammaturghe statunitensi non di origine araba come Karen Hartman con *Gum* (1999), che attraverso la gomma da masticare del titolo, allude alla promessa di una libertà non da ultimo sensuale che alle protagoniste è vietata nella loro terra di origine; o come Naomi Wallace che con *In The Heart of America* (1996) mette in scena, ben prima dell’Undici settembre, la sovrapposizione fra femminile e violenza in chiave transnazionale, attraverso il racconto intrecciato di due figure femminili che hanno vissuto la guerra, rispettivamente del Vietnam e del Golfo; o ancora la canadese Judith Thompson con *Palace of the End* (2008), un trittico di monologhi

sulla guerra in Iraq, il cui terzo per voce di una donna costretta ad assistere alle torture sul figlio nel palazzo che dà origine alla *pièce* (a cui va aggiunto, sul versante maschile, il Tony Kushner di *Homebody/Kabul*, 2001, 2002, 2004, che intreccia la scomparsa di una donna inglese in un Afghanistan sotto il controllo dei Talebani alla storia di emigrazione di una donna afgana in Inghilterra).

Se è indubbio che questi esempi di teatro non etnico hanno trasformato le donne arabe in catalizzatrici dell'azione e protagoniste sulla scena, ciò è avvenuto da una prospettiva e da un'ottica ancora legata in parte alle suggestioni orientaliste, che codifica la donna araba come vittima, riproponendo l'idea di un'idea di femminile individuale che se è soggetto del racconto, non lo è in toto dell'azione.<sup>7</sup> Ed è nelle voci delle *insider* che bisogna guardare per trovare una problematizzazione del contesto arabo e femminile che vada oltre le suggestioni orientaliste e la dimensione del femminile come elemento privato e singolare. Nella loro capacità di intrecciare lungo la linea del genere il privato e il politico, lo storico e il finzionale, le drammaturghe *Arab-American* danno corpo a quel concetto di *intersezionalità* teorizzato da Kimberly Crenshaw e ripreso da Avatar Brah e Ann Phoenix, in grado di scardinare la categoria omogenea di femminile dalla funzione conservatrice e statica tradizionalmente attribuita.<sup>8</sup> Mettendo in dialogo due delle più famose *performance* arabo-americane al femminile sul tema della guerra, *The Black Eyed* di Betty Shamieh e *9 Parts of Desire* di Heather Raffo, proverò a di illustrare il rapporto che intercorre fra la geografia di guerra e l'identità di genere, in una costruzione genealogica e sincronica che fa della pluralità lo strumento di rivendicazione di una *agency* al femminile, e insieme di decostruzione del discorso egemonico di guerra.

## Genealogie di guerra al femminile: *The Black Eyed*

La prima caratteristica della guerra al femminile in *The Black-Eyed* (2008), di Betty Shamieh è la sua immaterialità e universalità. In un imprecisato aldilà ha luogo l'incontro fra le quattro donne al centro della scena pensata dalla drammaturga di origine palestinese (cresciuta a San Francisco dopo il trasferimento dei genitori da Ramallah). Sono quattro donne di epoche diverse, morte o vissute in circostanze drammatiche, che si incontrano in uno spazio apparentemente vuoto, accomunate dalla ricerca di un parente, un amante o un carnefice – uomini martiri le cui anime si presume siano imprigionate in una stanza in un angolo del paradiso. Le quattro donne, tutte palestinesi o di origine palestinese, non potrebbero essere più diverse fra loro: c'è la Delilah della tradizione biblica, amante e poi traditrice di Sansone; una donna dell'epoca delle crociate chiamata Tamam vittima della violenza dei soldati cristiani; una palestinese suicida di nome Aiesha, che con il suo martirio farà una sola vittima, come verrà rivelato alla fine, una bambina palestinese; e una architetta arabo-americana che morirà a bordo di uno degli aerei dirottati durante l'attacco dell'Undici Settembre.

*The Black Eyed* è uno dei principali approdi di Shamieh nel suo percorso di indagine e scavo sulle dinamiche fra genere e potere, articolato trasversalmente dall'autrice più prolifica della scena arabo-americana attraverso tempi e spazi

molto diversi.<sup>9</sup> Uno dei principali motivi di interesse di *The Black Eyed* sta nella capacità di Shamieh di trasformare l'individuale in collettivo, delineando, attraverso i monologhi e le vicende narrate, i legami fra le figure femminili e le diverse forze che ne plasmano il destino. La stessa genesi di *The Black Eyed* indica un movimento dall'individuale al corale: al primo monologo messo in scena, "Tamam" (2002) è seguito un secondo monologo, "Architecture" (2002), incentrato sul racconto della vittima degli attacchi terroristici – entrambi poi confluiti del lavoro finale a più voci.

Molto è in comune e condiviso nelle vicende narrate: l'incontro delle quattro donne nell'aldilà svela le tante forme di oppressione e di violenza, fisica e psicologica, che le protagoniste hanno subito e sollecita esplicitamente una risposta a "domande inascoltate, risposte non richieste",<sup>10</sup> prima fra tutte "come sopravvivere in un mondo violento senza usare la violenza".<sup>11</sup> Si tratta di una *pièce* interamente al femminile non solo per le vicende messe in scena, ma anche nella *performance* vera e propria. Così come la richiesta fatta in vita alle donne arabe dal mondo maschile, ricordata dall'Architetta, è sempre stata di "occupare meno spazio",<sup>12</sup> in un esplicito dono del contrappasso lo spazio sulla scena è riservato solo a loro, insieme alla visibilità, negata prima della morte; mentre gli uomini divengono qui presenze invisibili, rinchiusi nella stanza dei martiri, uno spazio che replica quello privato che era stato nell'aldilà appannaggio e prigione del femminile.

La passività richiesta alla donna araba (e arabo-americana) è sottolineata dal titolo stesso: "the black eyed" erano definite le vergini, la cui verginità si rinnovava costantemente, destinate ai martiri una volta giunti in paradiso,<sup>13</sup> private di una identità e pensate per soddisfare richieste e desideri del maschile. Una negazione dell'individualità (e della autodeterminazione) del femminile all'origine delle vicende narrate rimarcata anche sia dal nome di una delle protagoniste, "Tamam" ("enough", "basta", come il termine viene tradotto nel testo, a indicare la volontà dei genitori di non avere più figlie femmine), sia dall'anonimato dell'Architetta, che assumerebbe un'identità sociale solo sposandosi con un uomo di origine araba, anche in un contesto apparentemente libero come quello statunitense.

La più evidente forma di violenza che le quattro donne devono affrontare è ovviamente la guerra, che Shamieh usa come *trait d'union* a legare le singole storie. Attraverso la prospettiva delle protagoniste, *The Black Eyed* riconduce la polarizzazione ideologica fra qui e altrove (in termini religiosi, politici, culturali) a una logica maschile sublimata e cristallizzata nel tempo biblico, ma che resiste e si perpetua nel tempo storico, dalle Crociate alla Guerra al Terrore (che non a caso riprende discorsivamente l'impianto ideologico e retorico della Guerra Santa).<sup>14</sup> Nei contesti attraversati dalle quattro donne, religione e violenza militare e politica appaiono sempre come interdipendenti e maschili. In *The Black Eyed* la "gerarchizzazione religiosa" fra i vari credi rende legittimi gli atti di crudeltà perpetrati dal potere occidentale in nome della Guerra Santa, così come le risposte violente di questi ultimi, in una spirale che costantemente alimenta la dicotomia fra Sé e Altro da Sé e fa apparire la violenza come necessaria per la sfera religiosa.<sup>15</sup> Gli uomini in battaglia contro Sansone, tra cui il fratello di Delilah, e Sansone stesso; i fratelli di Tamam e di Aiesha martiri contro l'oppressione di cristiani e israeliani, i terroristi



dell'Undici settembre: sono tutti uomini i carnefici in nome di un Dio creato più a immagine propria che non viceversa.

La violenza, risignificata dal fondamentalismo come elemento positivo di sacrificio a Dio e come lasciapassare verso il paradiso dell'aldilà, non pertiene al femminile, "non bravo a non essere bravo",<sup>16</sup> come la sorte di Aiesha dimostra. Dopo l'attacco suicida, la donna pare attendere l'arrivo delle altre fuori dalla stanza dei martiri. In realtà, Aiesha da quella stanza è stata esclusa: non ha avuto, come si aspettava, cento uomini vergini al suo arrivo (che peraltro nessuna vorrebbe, inesperti e impacciati, commenteranno sarcastiche le altre protagoniste) e si ritrova invece nello spazio esterno, vittima, al pari della bambina palestinese che ha ucciso mentre era stata affidata dalla madre a un gruppo di ragazzi israeliani legatissimi a lei; una bambina di nome Amal, "speranza", la cui madre non potrà più sapere "che ha insegnato alla figlia la lezione più importante / la lezione che devi imparare / per sopravvivere a questa vita con la tua umanità intatta / insegnare alla figlia / come perdonare".<sup>17</sup>

### **"Non era il mio onore, era il tuo": il coloniale e il maschile**

L'esito dell'attacco suicida di Aiesha si ricollega direttamente a un secondo aspetto fondamentale legato al rapporto fra genere e guerra: l'oppressione coloniale/imperialista, di cui la questione religiosa è nel testo giustificazione ideologica sotto cui la prima si cela. Il nesso fra la sfera religiosa e il potere coloniale è esplicitata in tutte e quattro le storie narrate, dall'uccisione di Sansone all'Undici settembre: mostrando le interrelazioni fra religione e colonialismo, Shamieh traccia le continuità fra vecchie e nuove forme di oppressione, culturali e politiche, interrogando al contempo le responsabilità di oppresso e oppressore.<sup>18</sup>

Della violenza del potere coloniale/imperialista va notato come, se l'azione del colonizzatore si manifesta essenzialmente come violazione dell'integrità del soggetto colonizzato, della sua umanità e della sua terra, tutti e tre questi elementi sono nella *performance* intrinsecamente legati al femminile. A partire dalla terra, la cui identità è femminile nell'immaginario di occupazione e conquista. Tale legame è esplicitato in una delle scene più disturbanti dell'opera, lo stupro di Tamam davanti al fratello in carcere da parte dei soldati cristiani, a cui la donna portava ceste di cibo (i frutti della terra) per cercare di rendere più benevoli i carcerieri verso il fratello. Soldati su cui Tamam deciderà di non applicare la stessa violenza una volta giunta nell'aldilà, preferendo alla sofferenza immediata la paura di essa.<sup>19</sup> Ma anche l'umanità (e l'identità sociale) che viene violata dal potere coloniale nelle storie raccontate è soprattutto femminile: dall'harem di Sansone composto da ragazze solo palestinesi, come riferisce Dalilah, che diverrà la favorita; fino all'Architetta, che sarà vittima della risposta violenta al neocoloniale rappresentata dagli attacchi terroristici. E se la violazione dell'integrità del soggetto colonizzato investe anche la sfera del maschile (lo smembramento del fratello di Tamam a opera dei cristiani, di cui la donna vorrebbe seppellire almeno una mano), è però vero che tale violazione è in *The Black Eyed* rappresentata come attiva e volontaria – dai soldati, fra cui il fratello di Dalilah, che si scagliano contro Sansone sapendo di mo-

rire, fino agli attentatori suicidi. Al contrario, il femminile rimane oggetto di una violenza di cui non condivide le logiche, o, come nel caso di Aesha, rendendosi conto solo troppo tardi del prezzo.

Soprattutto, è una violenza che, declinata al maschile, guarda sempre alla sfera individuale, invece che al collettivo – è atto o gesto apparentemente eroico che non tiene conto delle conseguenze sugli altri, anche all'interno della propria comunità. Vittime della religione e del potere coloniale, le donne lo sono anche dell'individuale/maschile all'interno delle loro stesse comunità. Dalilah è vittima, ben più e prima di Sansone, degli anziani del villaggio: usata per sedurre quest'ultimo e scoprirne la vulnerabilità, è poi disprezzata in quanto prostituta. Tamam è vittima non solo dei cristiani, ma anche dell'orgoglio del fratello: "Fratello / hanno bruciato l'intero nostro villaggio / perché hai ucciso quelle persone / ciò che hai fatto non era per il mio, di onore / era per il tuo".<sup>20</sup> Aesha è invece succube non di uomini in carne e ossa, ma del modello maschile che crede di poter fare proprio. Quanto all'Architetta, è vittima due volte del maschile: di attentati per mano di uomini arabi che non si curano dell'identità delle vittime ("Mi è passato accanto e sapeva che ero araba"<sup>21</sup>), sia del modello familiare e nei rapporti di genere introiettati. Se nella (breve) frequentazione con il "Mezzoarabo" di cui si invaghisce è sì una preda che riesce a sfuggire al tentativo di seduzione del predatore, ne diviene poi vittima nelle proprie stesse fantasie: persino in uno spazio libero come quello dell'immaginazione, l'Architetta finisce per vedersi umiliata, ridotta a segretaria e a madre, a servizio di un uomo che le negherà qualsiasi riconoscimento professionale e finirà per tradirla con giovani praticanti. Nei sogni (divenuti incubi) a occhi aperti, l'Architetta mostra come sia difficile persino immaginare rapporti fra uomo e donna diversi da quelli dominanti, in cui la donna è destinata a subire, anche in momenti di apparente pace.

Se la guerra e le sue conseguenze costituiscono il *trait d'union* delle quattro vicende messe in scena, quanto gradualmente emerge è che la guerra in relazione al femminile non solo non costituisce uno "stato di eccezione" ma una costante; il femminile stesso è spazio di guerra, sempre opposto e violato come è da plurime forze di oppressione e cancellazione identitaria. Non a caso dunque, e solo nell'aldilà, l'Architetta riesce a immaginare un futuro diverso, a sognare di vivere "in una casa senza camera padronale/una casa senza padroni",<sup>22</sup> uno spazio non gerarchico e libero, che in quanto Architetta lei stessa avrebbe, aveva, la capacità di progettare. Se, come recita un biglietto accanto alle donne al loro risveglio nell'aldilà, il paradiso è il "luogo dove ciò che credi vero è tale",<sup>23</sup> è l'immaginario femminile a poter sovvertire ciò che fino a quel momento è stato prerogativa delle decisioni di altri.

## **Ponti che non vengano (solo) calpestati**

Nella dialettica con un maschile assente ma a cui il femminile è inestricabilmente legato, la risposta di quest'ultimo non può che essere di rifiuto alla logica della divisione e del conflitto. Con una violenza che porta solo violenza, il punto di partenza per questo microcosmo femminile è riconoscerne la trasversalità e l'uni-

versalità, insieme a quella del dolore che essa genera. I martiri sono su entrambi i fronti, ci sono tanti Mohammad quanti John nella stanza misteriosa, nota Tamam.<sup>24</sup> Coloro che li piangono e che le quattro protagoniste intravedono da lontano, sono tutte donne che vengono da ogni parte del mondo e da ogni epoca: giapponesi, iraniane, di etnia Tamil, buddiste, irlandesi, ebrei<sup>25</sup> che nell'aldilà hanno erroneamente riprodotto i modelli del mondo prima della morte, dividendosi per etnie e credo religiosi, ed "eccoci qui / qui ci siamo di nuovo segregate".<sup>26</sup> Contro le divisioni e le individualità che generano conflitto, la soluzione non può che essere collettiva e unificatrice, come l'utopia degli "United States of Israel and Palestine"<sup>27</sup> suggerita da Dalilah, Tamam e dall'Architetta lascia intendere. E come soprattutto è unificatrice l'auspicata capacità di divenire ponti che per una volta non vengano solo calpestati, come accade a chi sta in bilico, fra appartenenze, credi o culture: "Non mi risentirei più per il fatto di essere un ponte fra due culture / né mi chiederei / cosa fa un ponte se non essere calpestato?"<sup>28</sup>

Eppure le donne al centro di *The Black Eyed* sono e sono state, pur nella loro vulnerabilità, già agenti oltre che vittime; lo sono state nella loro resilienza e con il loro sguardo rivolto verso gli altri invece che a se stesse: "È più coraggioso / vivere in un luogo / dove nessuno vuole che viviamo / che morire e lasciarmi così / Non volevo vendetta / volevo mio fratello vivo".<sup>29</sup> Legami, fra persone e con il luogo, che non siano pretesti per la difesa, ma aperture che conducano fuori dallo stato di limbo, reale sulla scena e metaforico delle loro precedenti vite, in cui sono state immerse – l'esilio dalla propria comunità di Dalilah, una vita di violenza per Tamam, il campo profughi dove è impossibile immaginare una vita di Aiesha, la vita non vissuta ma solo immaginata dell'Architetta. Legami che si costruiscono con la parola, come lascia intendere sempre l'Architetta, alla ricerca nell'aldilà del suo attentatore, a cui vorrebbe chiedere cosa avrebbe potuto dirgli per fermarlo, se solo avesse saputo parlare l'arabo. Ma forse la via di uscita, lascia intendere Shamieh (interrompendo la *performance* con le quattro donne che ancora non varcano la faticosa soglia) non passa dalla porta della stanza dei martiri e del maschile: quest'ultima potrebbe infatti riportare nell'aldiquà, come più volte suggerito, a ripetere dunque quanto già vissuto; un mondo che resterebbe uguale per le donne, fatto di "domande senza risposte, e risposte non richieste".<sup>30</sup>

Il *refrain* su domande e risposte date o non volute che apre e chiude *The Black Eyed* riporta l'attenzione su uno degli elementi centrali usato da Shamieh per connotare l'*arabness* al femminile: il linguaggio e la voce. La voce che rompe il silenzio e il velo sotto forma di monologo, e afferma un'identità singola e distinta anche attraverso la capacità di parlare per sé invece che essere raccontata si affianca qui alla costruzione della voce al femminile come elemento corale, con le tre protagoniste ai margini a commentare, rimarcare, suggerire, interpretare quanto detto dalla voce in quel momento monologante. Come in una tragedia greca, il coro così creato mette l'accento sui temi più importanti dell'opera, e nel suo ritmico contrappunto è in grado di aprire la struttura chiusa del monologo, e della sfera individuale, per farsi anche attraverso la voce esperienza partecipata, collettiva e condivisa. Un plurale che, nel prendere via via forza, sottolinea come "abbastanza" non sia il femminile, come vorrebbe chi ha così nominato Tamam, ma lo è la

violenza messa in scena e reale, che solo una “rivoluzione fatta di piccole mani”,<sup>31</sup> mani che non possono ferire ma costruire, potrebbe fermare.<sup>32</sup>

## Il corpo come spazio di guerra: *9 Parts of Desire*

Nell'analisi dell'intreccio fra guerra e femminile in *The Black Eyed*, risulta chiaro come le varie forme di violenza siano dirette esplicitamente o coinvolgono il corpo femminile: il corpo di Dalilah usato per sedurre Sansone e poi disprezzato; la violenza sessuale subita da Tamam in prigione davanti al fratello; la violenza sui corpi di Aisha, della bambina palestinese sua vittima e dell'Architetta, dilaniate dalle esplosioni. Se lo spazio del femminile è rappresentato come spazio di conflitto, ancora di più lo è il corpo, che diviene a sua volta sulla scena terreno di scontro, di negoziazione e non da ultimo di condivisione del femminile. Il corpo è uno degli elementi centrali del teatro post-coloniale, utile strumento di analisi di una letteratura come quella *Arab-American* femminile che fa della transnazionalità il suo asse portante. Parlando di teatro post-coloniale, Helen Gilbert nota come il corpo sia uno strumento chiave per la ridefinizione di una soggettività non più solo oggetto di conoscenza come vorrebbe il discorso imperialista, ma “sito di resistenza” nella sua possibilità di autodefinizione e autorappresentazione - su cui fa leva appunto la performance teatrale.<sup>33</sup>

Il corpo come spazio di guerra e come simbolo di un'identità femminile plurima è al centro della *solo performance* di Heather Raffo *Nine Parts of Desire*, drammaturga nata e cresciuta negli Stati Uniti da padre iracheno e madre americana. L'opera, rimasta in scena nel 2003 al Manhattan Ensemble Theater di New York con nove mesi di *sold-out*, deve il titolo all'omonimo libro di Geraldine Brooks, in cui l'autrice, giornalista del *Wall Street Journal*, aveva raccontato l'universo femminile arabo grazie ai suoi viaggi e soggiorni nell'area. Alle suggestioni della Brooks si somma poi la visita della Raffo a Baghdad nel 1993, a trovare i parenti paterni. Durante il suo soggiorno, a pochi anni dalla fine della guerra, visitando il museo della città, Raffo scopre la storia dell'artista irachena Al Attar, uccisa durante un raid aereo americano nel giugno del 1993. Alla trasposizione drammaturgica della storia di Al Attar si sommano altre storie di violenza di periodi diversi della storia irachena (dal 1963 agli anni Novanta, con il regime ba'hatista, a cui si aggiungono frammenti sull'Undici settembre e la cattura di Saddam) che Raffo ha raccolto intervistando in un arco temporale di dieci anni donne irachene rimaste in patria o fuggite altrove. Si tratta di una *pièce* solo in parte documentaristica, dal momento che le vicende reali sono state scomposte dalla drammaturga e poi ricomposte come in un mosaico - immagine cruciale questa anche nella *performance*. Più che alla verità storica, Raffo è interessata a una “verità poetica” assume, come dice l'autrice stessa, la forma di canto, in cui gli eventi sono la drammatizzazione di un “composto stilizzato dell'esperienza”.<sup>34</sup>

Come nel caso di *The Black Eyed*, è chiaro fin dal titolo come la drammaturga si allontani dalla superficie di una codificazione del femminile nella cultura dominante religiosa verso la sua messa in discussione e il suo sovvertimento. Le “nove parti di desiderio” alludono a una delle frasi celebri di uno dei cugini del

profeta Maometto e quarto Califfo, che sostenne che quando Dio creò il desiderio sessuale, ne diede nove parti alle donne e uno agli uomini. Come emerge dalle vicende narrate sul palcoscenico, il potenziale (e il relativo pericolo) rappresentato dal femminile è negato dalla storia stessa: le nove parti femminili sono sovrastate da quell'unica parte maschile, che diviene dominante nella storia della nazione, e non solo.

Scandito dalle cinque chiamate alla preghiera di una giornata, dall'alba al tramonto, *Nine Parts of Desire* racconta di chi ha vissuto la guerra e prima di essa l'oppressione del regime di Saddam Hussein – storie di orrore, di donne che nella guerra hanno perso molto, tutto – familiari, amori, o la vita stessa. Introdotta dalla *mullaya*, la donna che conduce tradizionalmente il *call and response* della lamentazione ai funerali, sollecitando con il proprio canto la reazione e partecipazione vocale ed emotiva degli astanti, la Raffo racconta chi è ancora immerso nelle geografie del conflitto e di chi da lontano, a Londra come negli Stati Uniti, assiste impotente davanti agli schermi televisivi o cerca di dimenticare ciò da cui è fuggita. Protagoniste di *9 Parts of Desire* sono Layal, l'artista e curatrice del museo di Bagdad (che solo alla fine scopriremo essere già morta) e il suo complesso e contraddittorio rapporto con il regime e il maschile; Amal, una donna beduina fuggita da Londra da un primo marito fedifrago e da un secondo beduino che le promette, salvo poi negarle, la libertà di una vita altrove, relegandola alla sfera domestica. C'è Huda, intellettuale ora settantenne fuggita a Londra dopo aver sperimentato il carcere e le torture durante le violente repressioni del regime di Saddam, che cerca di dimenticare attraverso l'alcol. C'è La Dottoressa, che a Basra assiste impotente alla nascita di bambini con due teste e a casi di tumori fra i più piccoli – tutte conseguenze dell'uranio impoverito, che teme si possano ripercuotere anche sul bambino che porta in grembo. C'è Sammura, una ragazzina irachena che non viene più mandata a scuola e non esce quasi più di casa da quando i soldati americani controllano la città, immersa nella cultura statunitense attraverso i programmi televisivi; il padre di Sammura è stato portato via e probabilmente ucciso dai soldati dopo che la bambina aveva riferito involontariamente a scuola di un suo commento sul regime di Saddam. C'è Umm Ghada, "la madre di domani", che ha perso i suoi figli fra cui Ghada, "il domani", durante l'attacco al rifugio antimissili di Amiriyya, in cui morirono più di quattrocento iracheni; Umm Ghada vive accanto alle macerie raccontando quanto accaduto ai passanti e mostrando le tracce dei corpi e delle bombe. C'è l'Americana, una donna di origine araba chiusa nella sua casa di New York a guardare impotente alla televisione le immagini della guerra, preoccupata per i parenti che vivono a Baghdad, in un sovrapporsi di frammenti e di telefonate intercontinentali in cui la famiglia si cerca e prova a darsi conforto dopo gli attacchi dell'Undici settembre e la guerra in Medio-Oriente. C'è infine Nanna, che per sopravvivere vende tutto ciò che riesce a trovare fra le macerie di Baghdad, fra cui alla fine anche il quadro più famoso di Layal, *Savagery*.

Come in *The Black Eyed*, anche *9 Parts of Desire* mette in scena e diviene la rielaborazione di un trauma, individuale e collettivo – traumi dovuti alla violenza diretta o a quella a cui le donne hanno assistito o saputo, e che ha lasciato un segno indelebile – l'ottundimento nell'alcol per Huda, il senso di colpa dell'Americana,

l'alienazione di Sammura, il trasformare se stessa in ricordo e monito perenne di Umm Ghada. Più che della morte, quasi tutte queste donne incarnano e raccontano il trauma della vita che, come spiega Cathy Caruth, rappresenta una costante oscillazione fra l'aver incontrato la morte e l'essere sopravvissute, elementi al contempo incompatibili e inestricabili.<sup>35</sup> Sono traumi individuali che divengono paradigmatici del trauma e il "funerale collettivo" di un'intera nazione distrutta dalla guerra, non a caso introdotto dal canto della *mourner*<sup>36</sup>. La nazione e corpo femminile sono strettamente intrecciati sulla scena, a ribadire il continuo oscillare fra individuale e collettivo, fra il personale e il politico: se Huda paragona lo stesso Iraq al corpo di una donna torturata, Layal vede il proprio corpo anche come una mappa, scritta da altri.

L'esperienza del trauma, individuale e collettivo, rivela anche qui il nesso che lega la sfera biologica e quella sociale. Quanto è messo in scena non è solo la violenza, ma anche e soprattutto la memoria della violenza, il cui racconto, come spiega Culbertson, avviene fra i due poli del linguaggio/cultura e del corpo, "essi stessi avvolti nei significati creati o distrutti nel momento della violenza".<sup>37</sup> Sono tanti i corpi violati, o cancellati, in *9 Parts of Desire*: dalle vittime (donne) delle torture in carcere del regime descritte da Huda, ai corpi evaporati con l'esplosione delle bombe nel rifugio antimissili, al corpo da cancellare della madre di Sammura in un disegno a matita fatto dalla ragazzina, rimproverata perché le donne devono restare invisibili anche nelle immagini dell'infanzia. Mai come in quest'opera i corpi femminili sono autentici spazi di guerra e di occupazione, talmente identificati con il luogo e il conflitto da provocare una sorta di straniamento, che porta, come ricorda Layal, a sentire di "abitare il tuo corpo e non essere in grado di viverci",<sup>38</sup> (anche) perché è, culturalmente o materialmente strappato dal sé femminile e dal suo controllo.

Per raccontare la violenza retrospettivamente, suggerisce Culbertson, bisogna rendere la memoria non solo della mente ma anche quella inscritta sul corpo raccontabile – raccontare il corpo e con il corpo come passaggio verso la dematerializzazione del ricordo e la sua trasformazione in parola.<sup>39</sup> Centrale in tal senso è una delle immagini chiave dell'opera, *Savagery*, in cui Layal decide di raffigurare, nelle sembianze del suo stesso corpo e come fosse il ramo di un albero, una giovane e bellissima studentessa universitaria; una vittima del maschile, fatta sbranare dai cani dal figlio di Saddam, rea di aver raccontato a una amica della violenza da lei subita durante un appuntamento con il ragazzo alla cui richiesta non poteva sottrarsi. Il corpo dunque non è solo spazio di guerra e luogo della violenza, ma anche il principio, l'origine di un processo di rigenerazione attraverso la memoria, sublimata attraverso l'arte.

*Savagery* è centrale nella *performance* a due diversi livelli: da un lato, perché raffigurando il corpo della ragazza come un ramo irraggiungibile dai cani, Layal le restituisce, attraverso l'arte, la vita e la bellezza negata dalla violenza maschile. Layal trasforma il mondo dell'arte in uno spazio di riscatto del femminile – e di decostruzione del potere e della *agency* maschile, come il mosaico raffigurante George Bush pensato come il pavimento di un grande albergo (e quindi destinato ad essere calpestato) ulteriormente sottolinea. Sia nell'arte che nella vita, Layal usa il proprio corpo come strumento di seduzione per raggiungere l'indipendenza

artistica, rivendicandone la libertà e la libertà del piacere all'interno di un sistema di violenza maschile di cui è vittima e al contempo complice, cercandone al suo interno (non senza contraddizioni) varchi e spazi di autoaffermazione.

Vi è però un secondo, importante elemento che *Savagery* mette in luce: raffigurando nei propri dipinti il proprio corpo in un atto di apparente narcisismo, l'obiettivo di Layal è in realtà sostituirlo a quelli delle altre donne per proteggerle: "così dipingo il mio corpo / ma il suo corpo, lei stessa dentro di me".<sup>40</sup> Come spiega Ilka Saal, "nel sostituire il suo corpo a quello delle donne vittime di abusi, Layal le protegge letteralmente dal riconoscimento, schermando loro e le loro famiglie da altre persecuzioni. Ma in un modo ritualistico, prende anche su di sé la sofferenza delle altre, la sofferenza collettiva di tutte le donne irachene, identificandosi così con la leggendaria Sharasad, che aveva in modo simile riscattato le sorelle musulmane col suo corpo".<sup>41</sup>

Artefice di un'azione al femminile collettiva e plurale, capace al contempo di incarnare e trascendere il corpo stesso, Layal diviene il tramite fra intradiegetico ed extradiegetico, fra spazio scenico reale e *performance*, rispecchiando la capacità del corpo individuale che diviene corpo collettivo propria di chi interpreta una *solo performance*. Impersonando Layal che fa propri i corpi delle vittime della violenza, Raffo rende il proprio corpo una "casa" condivisa dai personaggi, e una casa della casa che è Layal stessa – un gioco meta-teatrale di scatole cinesi che costituisce il cuore del rapporto fra singolo e plurale, ma anche di locale e globale – suggerendo, come nota Kimberly Wedeven Segall, "l'infinita flessibilità all'interno di identificazioni religiose e nazionali, anche impersonando legami transregionali"<sup>42</sup> in grado di resistere alle imposizioni orientaliste e patriarcali.

## Reinterpretare la tradizione, costruire identità plurali

La creazione di un sé femminile plurale in *9 Parts of Desire* non si realizza esclusivamente attraverso la trasformazione del corpo da spazio occupato a spazio riappropriato, ma contempla le tante sfaccettature che compongono l'intersezione fra identità etnica e genere, soprattutto la relazione con il portato culturale iracheno. La riflessione sull'identità femminile attraverso la *pièce* si articola anche come riflessione sul rapporto fra il femminile e la cultura di origine e le sue geografie, nonché i modi in cui tale riflessione si relaziona ad altri elementi imprescindibili dell'identità reale e scenica, come la voce e il linguaggio.

In *9 Parts of Desire* anche i pochi oggetti presenti in scena sono espedienti usati per rinsaldare il legame fra i personaggi e creare una collettività femminile – oggetti che assumono un ruolo e un significato diverso a seconda del personaggio che li fa propri, ma che sottendono al contempo un significato condiviso. Si pensi al pennello usato da Layal, che si trasforma poi nella penna con cui Umm Ghada chiede a chi accompagna dentro al rifugio di firmare il libro dei visitatori; o allo stesso libro dei visitatori di Umm Ghada che diviene il diario nascosto dal padre di Sammura in cui l'uomo esprime i timori per la propria vita. Se il pennello indica la ricerca del superamento della violenza attraverso l'arte, proprio come fa la messa in scena, che diviene una sorta di elaborazione plurale del trauma mediante il rito

collettivo – quasi catartico,<sup>43</sup> la penna, il libro dei visitatori, il diario sono oggetti che esplicitano il valore della testimonianza e del documento come resistenza alla cancellazione della storia, e ribadiscono la necessità del ricordo chiamando, con quella penna tesa da Umm Ghada verso il pubblico, direttamente lo spettatore ad un ruolo di testimonianza.

Il passaggio stesso degli oggetti da una donna all'altra è a sua volta indicativo della visione del Sé plurale femminile anche in termini strutturali; come nota Megan Stahl, "parti delle storie di ogni donna si materializzano in questi oggetti di uso intimo, e il passaggio di tali segni da una narratrice all'altra rispecchia visivamente la struttura dell'opera stessa. Così come ogni donna ha la sua storia individuale da raccontare e usa gli oggetti di scena in modo da collegarli alla propria narrativa personale, nel corso della *performance* questi oggetti vengono permeati da un significato collettivo di simbolo commemorativo della perdita".<sup>44</sup>

Il più importante *trait d'union* sulla scena e al contempo l'elemento distintivo in termini di identità è l'*abaya*, il tradizionale scialle nero iracheno, che ognuna delle protagoniste veste in modo diverso, a segnalare l'avvicinarsi dei diversi personaggi sulla scena e nel corpo della *performer* stessa. Se da un lato l'*abaya* appare come un elemento divisivo, poiché di fatto costituisce l'unico strumento concreto per indicare le distinte individualità grazie al modo in cui esso viene indossato, questi costituisce anche una connessione fra di loro su plurimi livelli. Passato da una donna all'altra, anche se declinato in modo diverso, è il simbolo della eredità culturale che, metaforicamente e non, ci si porta sulle spalle – un legame voluto o sfuggito ma comunque presente, che diviene talvolta l'unico oggetto tangibile di identità, anche per chi vive dall'altra parte dell'oceano. Come il corpo, anche l'*abaya* è spazio di azione e di interpretazione del femminile: per Loyal diviene elemento di seduzione; per Umm Ghada, che lo adagia al suolo, diviene un buco nero, il vuoto che le bombe che hanno distrutto la sua famiglia hanno lasciato sul terreno e dentro di lei; per il dottore, che lo usa come coperta, mostra il desiderio di proteggere un bambino non ancora nato da un destino scritto dalla guerra. Nel suo essere oggetto di azione e interpretazione, l'*abaya* diviene anche il luogo di protesta – pensato per celare in parte il corpo femminile, viene reinterpretato e trasformato in suo elemento distintivo e dinamico – il cui significato muta nella transizione fra un personaggio all'altro.

La connotazione di dinamicità legata al femminile si ritrova anche nell'elemento naturale a essa qui associato, l'acqua: il fiume quasi prosciugato che attraversa la scena inizialmente è sinonimo di morte, contaminato come è anche nel colore dalle suole di scarpe rotte appartenute alle vittime di guerra. Ma è la *pièce* stessa a rompere tale staticità; se sulla scena tutto inizia a scorrere, un *panta rei* che si riferisce tanto al tempo, quanto alla narrazione, che tornano a scorrere sempre più veloci con il dipanarsi della *performance*, anche l'acqua alla fine recupera il suo originale ruolo purificatore. Col raccogliere le "soles", le suole, ciò che la *mullaya* raccoglie sono le "souls", le anime – i frammenti di storie e di vite prosciugate dalla guerra. Storie che vengono riportate alla vita dal racconto stesso, recuperate dalla *mullaya* che, immergendole nel racconto/fiume, le "resuscita nel suo canto di lamentazione".<sup>45</sup>



La capacità di resurrezione della parola è cruciale come elemento di dialettica fra il singolare e il collettivo che, come per *The Black Eyed*, anche qui si avvale della dimensione della voce. Recuperando metaforicamente storie e anime dal fiume, la *mullaya* con il suo *call and response* trasforma le singole voci in una corallità, unite nel processo di morte e rinascita. Se la *mullaya* istituisce un legame che si potrebbe definire sincronico all'interno del testo, connettendo le storie fra loro, un secondo elemento unificante legato alla voce si ritrova nuovamente nella dimensione meta-teatrale che, come per il corpo, ha come elemento di raccordo ancora Layal. Questa, nel distruggere gli oggetti nel suo studio per creare i frammenti con cui comporrà il mosaico del volto di Bush come pavimento del Rashid Hotel, finisce per andare a sua volta in mille pezzi, e con lei la sua voce, con il suo ultimo monologo che incorpora le tante voci, con i frammenti di frasi delle altre protagoniste, che divengono attraverso di lei una sorta di urlo.<sup>46</sup> Una cacofonia di voci subito ripresa dalla Mullaya, che prosegue nel processo di scomposizione e ricomposizione delle voci altrui nella propria, trascendendo il significato della parola stessa, frammenti il cui senso è l'"appartenenza" collettiva all'esperienza.

Oltre al sincretismo della voce della Mullaya e di Layal, l'uso stesso di un multilinguismo in cui inglese e arabo si intrecciano risulta qui inclusivo invece che escludente, portando la voce femminile in uno stato di deterritorializzazione culturale non vincolata allo spazio fisico. Soprattutto, la doppia affiliazione linguistica re-inscrive l'appartenenza culturale in una dimensione non imposta, ma voluta dal femminile. Se già *The Black Eyed* sottolineava come un'appartenenza linguistica plurale potesse costituire un elemento di libertà invece che discriminazione (con l'Architetta che, non parlando arabo, non può interagire con gli attentatori), in *9 Parts of Desire* la lingua è un importante terreno di negoziazione e di scelta, non solo femminile.

È solo il suo bellissimo inglese incerto / mi chiama il suo cuore / figlia / mio zio Behnam / che cerca / di contattarmi / da tre giorni / hanno visto la polvere e la carta che volavano / tutto ciò che di New York hanno visto in TV / Mi ha chiamato per dirmi / che gli dispiaceva / riesci a crederci? / Dispiaciuto per la mia grande città / e spera che questo non succeda mai più.<sup>47</sup>

L'inglese stentato della voce fuori scena dello zio di Baghdad che chiama preoccupato la nipote americana per sentirne di persona la voce, addolorato dagli attacchi terroristici, è l'unica parentesi del maschile sulla scena; importante poiché rimarca come una condivisione familiare transnazionale attraverso una appartenenza basata sull'affetto sia non solo lo strumento per trascendere la dimensione (e le logiche) politiche, ma anche il mezzo per attraversare la barriera del genere.

La condivisione del corpo, della cultura che metaforicamente lo riveste con l'*abaya*, della voce e della lingua, sono tutti elementi che non solo muovono verso una ridefinizione di identità connesse, ma che in questa connessione oltre gli spazi e i tempi interroga, come già in *The Black Eyed* di Shamieh, il senso di qualsiasi differenziazione e divisione – una domanda particolarmente significativa soprattutto quando a essere messo in scena e in discussione è lo spazio di guerra.

## Conclusioni

Come re-immaginare dunque l'identità dopo le atrocità del conflitto, dei conflitti di cui il femminile è vittima e/o testimone: *The Black Eyed* e *9 Parts of Desire* indicano la scena, la memoria e la parola come spazi di resistenza alla cancellazione/passivazione del femminile arabo, specialmente nel contesto della guerra. Il primo atto di resistenza delle due *pièce* è la re-inscrizione del femminile nella narrativa delle politiche e del potere nel contesto di guerra; una visibilità e una autorappresentazione, da parte delle protagoniste, che muove verso una ridefinizione di una *Arabness* al femminile costruita in relazione al maschile, alla storia e alle culture. Base comune è la rappresentazione di un plurale femminile come resistenza alle rigidità della costruzione identitaria – una dimensione collettiva che libera le storie di violenza narrate dalla sfera privata e dalla vittimizzazione a essa legata che permetta di riacquisire una *agency* sulle proprie vite.

Se in *The Black Eyed* Betty Shamieh istituisce una sorta di genealogia al femminile seguendo una linea diacronica dai tempi antichi fino ai nostri giorni con un uso del corale affidato a diversi personaggi, in *9 Parts of Desire* di Raffo la scomposizione dell'identità femminile si articola in un periodo più limitato di tempo ma ugualmente multi-locale, in cui il corale è reso attraverso una condivisione del corpo della *solo performer* da parte delle nove protagoniste, con una di queste, Layal, a rispecchiare dentro alla rappresentazione la funzione dell'artista e dell'arte.

Quanto emerge da entrambe le *performance* è una interiorizzazione del significato e delle forme della guerra, con un femminile che è da sempre e ovunque uno spazio di conflitto e come tale viene risignificato. La ri-significazione dello spazio di guerra parte dalla sua riappropriazione. Se la guerra è quella scritta dal corpo e oggettificata nel suo essere parte e simbolo di un territorio, se è il trauma che chiude la voce nel silenzio e nello spazio del dolore privato, è riappropriandosi di un corpo e delle sue parti vitali di desiderio, di una voce capace di dire per sé e per le altre che questo processo di risignificazione può avere luogo; nel pensarsi appunto come un plurale unito nel racconto e nel potere di rigenerazione della parola, in una rielaborazione plurale del trauma, perché plurali (sociali, politiche, storiche) sono le forze che lo hanno generato.

### NOTE

\* Cinzia Schiavini insegna Letteratura Americana presso l'Università degli Studi di Milano. È autrice di *Strade d'America. L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea* (Shake, Milano 2011) e *Leggere Twain* (Carocci, Roma 2013). Si è occupata di letteratura dell'Ottocento (Mark Twain, Herman Melville) e del Novecento (Henry Roth, J. D. Salinger, William Least Heat-Moon e altri scrittori di viaggio, David Foster Wallace). Fa parte della redazione di *Ácoma* e collabora con *L'Indice dei Libri del Mese*.

1 Un'eccezione è rappresentata da Ishmail Khalidi, con *Tennis in Nablus* (2010) e Misha Shulman, con *Desert Sunrise* (2006).

2 Betty Shamieh, cit. in Yasser Fouad Selim, "The Representation of Arab America in Betty

Shamieh's *Roar and The Black Eyed*", *Comparative American Studies. An International Journal*, 10, 4 (2012), pp. 293-303, qui p. 295. Sul discorso dell'invisibilità e il femminile in ambito Arab-American si veda fra gli altri Amira Jarmakani, "Arab American Feminisms. Mobilizing the Politics of Invisibility", in Rabab Abdulhadi, Evelyn Alsultany, Nadine Naber, a cura di, *Arab & Arab American Feminisms. Gender, Violence and Belonging*, Syracuse University Press, Syracuse 2011.

3 Susan George, 'Why Intersectionality Works', *Women in Action*, 2, [www.isiswomen.org/pub/wia/wiawcar/intersectionality.htm](http://www.isiswomen.org/pub/wia/wiawcar/intersectionality.htm) (October 5, 2004). Ultimo accesso 30 gennaio 2021.

4 Si veda Cassandra Balchin, "Emergence of a Transnational Muslim Feminist Consciousness among Women in the WENAA Z (Western Europe, North America, Australia and New Zealand) Context", in Haideh Moghissi, Halleh Ghorashi, a cura di, *Muslim Diaspora in the West. Negotiating Gender, Home and Belonging*, Ashgate, London 2010, pp. 39-51; Nadine Naber, *Arab America. Gender, Cultural Politics, and Activism*, New York University Press, New York 2012 (in particolare il capitolo 5); Suzanne Gauch, *Liberating Shahrzad: Feminism, Postcolonialism, and Islam*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

5 Si veda Krista Hunt, Kim Rygiel, *(En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics*, Ashgate, London 2008, p. 3.

6 Ivi, p.1. Sul rapporto fra femminile, teatro e guerra veda anche Sharon Friedman, "The Gendered Terrain in Contemporary Theatre of War by Women", *Theatre Journal*, 62 (2010), pp. 593-610.

7 Erith Jaffe-Berg, "Deterritorializing Voices: Staging the Middle East in American Theatre", in Silvija Jestrovic, Jana Meerzon, a cura di, *Performance, Exile and "America"*, Palgrave, New York 2009, pp. 179-207.

8 Avtar Brah e Ann Phoenix, "Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality", *Journal of International Women's Studies*, 5, 3 (2004), pp. 75-86, qui p. 82.

9 Fra cui gli Stati Uniti di *Chocolate in the Heat*, 2001, e di *Roar* 2004, all'epoca delle Crociate in *Territories*, 2015, all'Algeria di *The Strangest*, 2018; e indietro fino all'Egitto dei faraoni di *Fit for a Queen*, 2018.

10 Betty Shamieh, *The Black Eyed*, in Holly Hill e Dina Amin, a cura di, *Salaam. Peace. An Anthology of Middle Eastern-American Drama*, Theatre Communication Group, New York 2009, pp. 265-366, qui p. 277.

11 Ivi, p. 360.

12 Ivi, p. 333.

13 Ivi, p. 305.

14 Si veda Jasmin Zine, "Between Orientalism and Fundamentalism: Muslim Women and Feminist Engagement", in Hunt, Ryegel, cit., p. 29.

15 Mohammad Almostafa, "Re-thinking the Stereotypes and Violence Against Arabs and Arab Americans in El Guindi's *Back of the Throat* and Shamieh's *The Black Eyed*", *Studies in Literature and Language*, 10, 4 (2015), pp. 41-50, qui p. 42-43.

16 Shamieh, cit., p. 357.

17 Ivi, p. 356.

18 Ivi, p. 45.

19 Ivi, p. 320.

20 Ivi, p. 317.

21 Ivi, p. 280.

22 Ivi, p. 329.

23 Ivi, p. 393.

24 Ivi, p. 292.

25 Ivi, p. 298.

26 Ivi, p. 300.

27 Ivi, p. 318.

28 Ivi, pp. 342-43.

29 Ivi, p. 317.

30 Ivi, p. 277, p. 363.

31 Ivi, p. 364.

- 32 Amelia Howe Kritzer, "Enough! Women Playwrights Confront the Israeli-Palestinian Conflict", *Theatre Journal*, 62, 4 (2010), pp. 611-26.
- 33 Si veda Helen Gilbert, Joanne Thompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, practice, politics*, Routledge, London 1996, p. 204.
- 34 Ilka Saal, "Documenting War: Theatrical Interventions by Emily Mann and Heather Raffo", in Barbara Ozieblo, Noelia Hernando-Real, a cura di, *Performing Gender Violence. Plays by Contemporary American Women Dramatists*, Palgrave, London 2012, pp. 131-54, qui p. 144.
- 35 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 7.
- 36 Saal, cit., p. 145.
- 37 Roberta Culbertson, "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self", *New Literary History*, 26, 1 (Inverno 1995), pp. 169-95, qui p. 173.
- 38 Heather Raffo, *9 Parts of Desire*, in Holly Hill e Dina Amin, cit., pp. 109-70, qui p. 138.
- 39 Si veda Culbertson, cit., p. 179.
- 40 Raffo, cit., p. 119.
- 41 Saal, cit., p. 148.
- 42 Kimberly Wedeven Segall, *Performing Democracy in Iraq and South Africa. Gender, Media, and Resistance*, Syracuse UP, Syracuse 2016, p. 65.
- 43 Saal, cit., pp. 149-50.
- 44 Megan Stahl, *Arab and Muslim American Female Playwrights: Resistance and Revision Through Solo Performance* (PHD dissertation), Tufts University, 2016, p. 135.
- 45 Saal, cit., p. 149. Risulta chiara dunque una delle poche indicazioni di scena della Raffo, per cui in ogni rappresentazione della *pièce* ci dovesse essere acqua, in qualche forma, sul palcoscenico.
- 46 Raffo, cit., pp. 161-62.
- 47 Ivi, p. 156. Una appartenenza che è costruita in senso oppositivo rispetto all'altra geografia familiare della donna arabo-americana, quella statunitense: "And / my mom's family in Michigan / they called my parents in Michigan to see if I was okay [...] and my Iraqi family are calling from halfway around the world / calling New York / they didn't stop until / they heard my voice." *Ibidem*.

### Postbellum: la drammaturgia afroamericana gay e l'incubo della storia

Vincenzo Bavaro\*

#### Black, Queer, Here

Un rinascimento gay nero è in corso nel teatro statunitense degli ultimi anni. Una generazione di drammaturghi afroamericani, post-August Wilson (e persino post-Suzan-Lori Parks)<sup>1</sup> nati tra gli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta del secolo scorso, sta dominando le produzioni teatrali, affermandosi tanto a Broadway quanto nelle più piccole realtà indipendenti di tutto il paese. A dispetto della varietà delle loro sensibilità drammatiche e delle tematiche da cui sono attratti, questa generazione sta in vari modi creando sinergie e collaborazioni, trasformando il teatro americano del ventunesimo secolo.<sup>2</sup>

Il teatro statunitense è stato almeno dagli anni Sessanta del Novecento un'arena particolarmente inclusiva della cultura LGBT, e, d'altro canto, senza il contributo di autori dichiaratamente LGBT il teatro americano di fine secolo avrebbe fatto a meno di alcune delle sue opere più significative: *The Boys in The Band* (1968) di Mart Crowley, *The Normal Heart* (1985) di Larry Kramer, *Angels in America* (1991) di Tony Kushner, *The Laramie Project* (2000) di Moises Kaufman, fino al recente *The Inheritance* (2018) di Matthew Lopez. Questi sono solo alcuni dei più acclamati successi di critica e di pubblico approdati sui grandi palcoscenici di Broadway.<sup>3</sup> Nella quasi totalità dei casi, tuttavia, al centro della scena è stata l'esperienza gay bianca, a rispecchiare un'egemonia all'interno della narrazione stessa della storia culturale LGBT, e a rinforzare anche la percezione che Broadway fosse un'impresa commerciale bianca rivolta a un pubblico fondamentalmente bianco. Bianchi sono i *queers*, e bianco è il teatro statunitense.

Al contrario, negli ultimi decenni, soprattutto nel ventunesimo secolo, c'è stata un'esplosione di nuova drammaturgia afroamericana (e in maniera minore ma analoga dei *Latinx*, degli asiaticoamericani e dei nativi), in parte incoraggiata dai programmi universitari di scrittura creativa e performance, e da una fitta rete di piccole realtà teatrali, tanto newyorchesi quanto statunitensi in generale, che attraverso finanziamenti pubblici e privati hanno avuto come obiettivo esplicito quello di creare opportunità per drammaturghi, attori, registi e professionisti dello spettacolo che appartenessero a minoranze razziali tradizionalmente escluse dai mestieri (troppo spesso poco remunerativi) del teatro in America. Particolarmente attive in questo senso sono state, per citare solo le realtà di New York, compagnie teatrali non-profit e i loro teatri Off-Broadway, come i celebri Playwrights Horizons, New York Theater Workshop, il Second Stage e il Public Theater.

A ben guardare, un ruolo di primo piano in questa nuova generazione di dram-

maturghi afroamericani è occupato da autori dichiaratamente gay, alcuni dei quali programmaticamente nei loro testi affrontano tematiche LGBT, cercando modalità drammatiche e performative innovative che siano capaci di rendere giustizia a storie e soggettività intersezionali, in cui il discorso sull'identità e sull'identificazione sessuale è "soltanto" uno dei fili cruciali della trama identitaria, insieme, per esempio, a quello razziale, di provenienza geografica, religiosa, di classe sociale, e via dicendo. Per citare solo una manciata di testi recenti tra i più significativi, che potrebbero servire da cartina minima per orientarsi in una scena culturale che è molto più affollata di quanto ci si potrebbe aspettare: *Neptune* (2018) di Timothy DuWhite, *Sugar in Our Wounds* (2018) di Donja R. Love, *Ain't No Mo* (2019) di Jordan Cooper, *Bring the Beat Back* (2020) di Derek Lee McPhatter, e infine *Slave Play* (2019) e *Daddy* (2019) di Jeremy O. Harris, due testi di un autore giovanissimo di cui parlerò in seguito. E ancora testi teatrali che, al contrario di quelli precedenti, non tematizzano questioni legate all'omosessualità, come *My Tidy List of Terrors* (2012) di Jonathan Norton, *Dot* (2016) di Colman Domingo, *The House That Will Not Stand* (2014) di Marcus Gardley, *#NEWSLAVES* (2017) di Keelay Gipson, *Too Heavy for Your Pocket* (2017) di Jirèh Breon Holder, e per finire, la produzione del giovanissimo Branden Jacobs-Jenkins, due volte finalista per il Pulitzer (2016 e 2018), vincitore di un premio Obie (2014) e MacArthur Fellow (2016).

Questo elenco di nomi e opere teatrali può risultare poco eloquente per il lettore italiano che non abbia familiarità con il teatro statunitense contemporaneo, o che non abbia accesso alla produzione teatrale o alle sporadiche pubblicazioni in inglese dei testi, e ancor meno alle assenti traduzioni in italiano. Ma rende in qualche misura il fermento che ho definito in apertura un "rinascimento gay nero" del teatro statunitense. Il primo riconoscimento di questo fenomeno da parte del pubblico mainstream è stato probabilmente il premio Oscar del 2017 assegnato per *Moonlight* al drammaturgo Tarell Alvin McCraney per la miglior sceneggiatura non originale (un adattamento da un suo testo teatrale giovanile inedito). Insieme agli altri premi ricevuti dal film diretto da Barry Jenkins (tra cui miglior film, e miglior attore non protagonista per Mahershala Ali), la premiazione dell'Academy ha rivelato la punta dell'iceberg, segnalando l'esistenza di questa enorme produzione drammatica afroamericana, spesso di eccellente qualità e scritta da autori giovanissimi, che non si limita alle produzioni teatrali ma sconfinava nelle scritture cinematografiche e televisive.

Tarell Alvin McCraney è tra i più promettenti drammaturghi statunitensi del momento (oltre che attore), e nonostante la sua giovane età, può essere considerato il parziale catalizzatore dell'affermarsi di alcuni dei drammaturghi citati sopra, grazie alla sua posizione all'interno della celebre Yale School of Drama e al suo crescente prestigio sulla scena critica e accademica internazionale.<sup>4</sup> Nato nel 1980 a Liberty City, Florida, McCraney si è laureato nel 2007 alla Yale School of Drama, di cui dirige attualmente il programma di drammaturgia. Dopo gli studi a Yale, McCraney è vissuto per vari anni in Inghilterra, anche grazie a una *residency* alla Royal Shakespeare Company nel 2008, dove ha diretto nel 2010 una messa in scena dell'*Amleto* e nel 2013 una versione di *Antonio e Cleopatra* ambientata a Santo Domingo alla vigilia della Rivoluzione di Haiti. Inoltre, McCraney collabora fre-

quentemente con il prestigioso Young Vic Theatre di Londra. Ha anche ricevuto un Evening Standard Award (come drammaturgo più promettente), un National Endowment for the Arts "Outstanding New American Play Award", e il primo "Outstanding Playwright Award" del *New York Times*. Tra i suoi testi teatrali di maggior rilievo ci sono la trilogia *Brother/Sister* (2007-2011), ambientata in Louisiana, che rivisita in chiave contemporanea la cosmologia Yoruba con elementi di tragedia greca e di straniamento brechtiano, ma anche *Wig Out!* (2008), sulla cultura delle *ballrooms* tra queer di colore, e *Choir Boy* (2013).

McCraney è consapevole delle radicali differenze esistenti all'interno dell'industria teatrale negli Stati Uniti, e in particolare di quanto il teatro di Broadway, con le sue produzioni enormi e capitali ingenti, abbia tempi relativamente lunghi – tanto tra la scrittura e la realizzazione quanto nella produzione stessa. Questi elementi di fatto precludono quasi completamente linguaggi drammaturgici innovativi e rischiosi, e in realtà alimentano un sistema teatrale estremamente formulaico (quanto il cinema mainstream di Hollywood), basato su "ricette" prestabilite e tempi ben collaudati che si applicano più o meno automaticamente a qualsiasi opera creativa. Il giovane drammaturgo contrappone una parte del suo teatro a quello di Broadway definendo il proprio "un teatro di necessità". Parlando di *Ms. Blakk for President*, una sua produzione del 2019 per il teatro Steppenwolf di Chicago, l'autore afferma:

Penso che, per me, il modo in cui il testo teatrale è venuto fuori, il vocabolario del testo, il modo in cui esso si muove attraverso il tempo e lo spazio... io lo sento davvero come se fosse un teatro di necessità, che riguarda ciò di cui abbiamo veramente bisogno per poter raccontare questa storia, e non le formule per cui dobbiamo puntare alle risate del pubblico ogni tre pagine, o qualsiasi siano oggi le formule necessarie al teatro commerciale. [...] Penso che il pubblico sia sempre pronto a una trasformazione di modelli.<sup>5</sup>

Gli autori di cui si parlerà nelle pagine successive si confrontano con le stesse pressioni teatrali che evoca McCraney, e fanno appello in maniera analoga alla capacità del pubblico americano di abbandonare le modalità di produzione teatrale dominanti sui palchi statunitensi. Nelle pagine seguenti vorrei compiere due operazioni distinte: da un lato, offrire al lettore italiano uno scorcio del fenomeno di esplosione della drammaturgia afroamericana gay degli ultimi venti anni, che eredita e reinventa tanto la tradizione culturale e teatrale afroamericana quanto quella LGBT e queer, sia dal punto visto tematico sia da quello formale. Dall'altro lato, mettendo a fuoco due singoli testi teatrali, *Insurrection: Holding History* (1999) di Robert O'Hara, e *Slave Play* (2019) di Jeremy O. Harris, vorrei interrogare un fenomeno ricorrente in alcune opere prese in considerazione: il ricorso a un'ambientazione *antebellum*, antecedente alla Guerra civile americana (1861-65). Che significa per un drammaturgo queer attingere dal passato schiavista, reimmaginandolo, e in qualche modo queerizzandolo? Cosa ci può rivelare sulla sensibilità e sull'estetica queer in generale, ma anche sulle potenzialità drammatiche e politiche del teatro afroamericano contemporaneo?

Il “postbellum” del mio titolo, piuttosto che evocare semplicemente il periodo immediatamente successivo alla fine della Guerra civile – periodo di cui, tecnicamente, questo saggio non si occupa affatto – vuole suggerire, al contrario, che il nostro momento storico è in effetti *sempre* post-guerra civile, post-schiavismo. Ma più in particolare, nel mantenere questo *post* voglio soprattutto riconoscere la centralità di quel *bellum*, quella guerra che è uno spartiacque imprescindibile per comprendere gli Stati Uniti del XXI secolo, una guerra che troppo spesso sembra essersi appena conclusa.

## **Il passato nel presente: incubi prebellici nella cultura afroamericana contemporanea**

Se la storia fosse passato, la storia non importerebbe. La storia è il presente...tu e io siamo la storia. Noi portiamo la nostra storia. Noi agiamo la nostra storia.  
(James Baldwin e Margaret Meade, *A Rap on Race*)

Il ritorno del passato è ovviamente un tema diffuso in letteratura e in particolare un elemento fondamentale della drammaturgia e della letteratura afroamericana del Novecento. Ma il fenomeno che vediamo in opera nella cultura afroamericana recente è qualcosa di più specifico: qui non si tratta infatti semplicemente di riconoscere come cinema e letteratura recuperino e articolino narrazioni prebelliche, ma del fatto che spesso questo recupero avviene proprio nei termini tematizzati di un passato che irrompe sulla scena *nel presente*. In altre parole, non si tratta di ambientazioni prebelliche in qualche modo chiuse e isolate da una lontananza temporale, ma al contrario, laddove non si tratti esplicitamente di viaggi temporali che portano il passato qui da noi, o il presente lì da loro, vediamo spesso la drammatizzazione del passato schiavista che si insinua, riemerge e dilaga nel presente. Il critico Harry J. Elam scrive, a proposito dell’opera di August Wilson, che il ritorno del passato ricorda quello che Giorgio Agamben descriverebbe come una demolizione critica delle idee di progresso, sviluppo e processo. Il risultato, scrive Elam, “è una nuova esperienza di storia, un nuovo coinvolgimento contestatorio e contingente con il passato che mette in questione la categorizzazione storica di razza mentre interroga il significato di *blackness*”.<sup>6</sup>

La drammaturgia teatrale di questi ultimi anni sembra rispondere, insieme ad altre forme narrative ed estetiche, a una serie di preoccupazioni analoghe riguardo a questo temuto ritorno prebellico. Uno degli antecedenti letterari più significativi, e probabilmente tra i più accessibili e noti ai lettori contemporanei, è *Kindred*, romanzo che l’acclamata scrittrice di fantascienza Octavia Butler pubblica nel 1979.<sup>7</sup> *Kindred* benché parzialmente ambientato nel presente, è costituito dai viaggi nel tempo della sua protagonista Dana, tra la Los Angeles della fine degli anni Settanta e una piantagione schiavista del Maryland prebellico. Lì Dana conosce suo malgrado i propri antenati, e di viaggio in viaggio inspiegabilmente fa sempre più fatica a ritornare al presente. Una delle versioni più recenti di questo filone che vede il passato prebellico letteralmente infestare il presente è quella del film *Amazon Antebellum* del 2020, scritto inizialmente come racconto a quattro mani dallo



scrittore e regista afroamericano Gerard Bush e dal suo compagno Christopher Renz, con l'interpretazione di Janelle Monae nei panni della protagonista.<sup>8</sup> In questo film, un'affermata costituzionalista afroamericana del presente, recatasi in Louisiana per un convegno, viene rapita dopo una cena e si risveglia schiava in un mondo prebellico. La protagonista del film, Veronica Henley, si scoprirà alla fine non vittima di un viaggio indietro nel tempo, ma di un viaggio relativamente breve nello spazio, e la piantagione nella quale sono resi schiavi centinaia di cittadini afroamericani non è altro che un immenso e illegale Civil War Reenactment Park a pochi chilometri dal luogo del suo convegno.

Un'altra pellicola recente acclamata dalla critica che affronta tematiche analoghe è *Get Out* (*Scappa* in italiano) del 2017, pluripremiata opera prima di Jordan Peele, in cui una coppia interracial va in visita dai genitori bianchi di lei per un lungo weekend lontano dalla metropoli in cui i due giovani vivono. Il breve soggiorno pastorale inizia nel segno dell'accoglienza impacciata dei genitori apparentemente liberali e progressisti, ma finisce in un horror da incubo schiavista, in cui il protagonista nero in un crescendo claustrofobico si rende conto di essere stato messo all'asta a sua insaputa.<sup>9</sup> Lo spettro di un passato prebellico mai sepolto, o malamente esorcizzato, torna a infestare le case e le menti del qui e ora alla ricerca di vendetta.

Uno degli aspetti più inquietanti di questo filone narrativo e cinematografico è che una realtà così oggettivamente remota possa coesistere con la contemporaneità. Tuttavia, questo genere di giustapposizioni anacronistiche non ci sorprende nemmeno più dopo i quattro anni di mandato presidenziale di Trump all'insegna della giustificazione della supremazia bianca, dell'impunità di poliziotti razzisti e omicidi, e della demonizzazione dell'attivismo per i diritti civili. E questo è tanto più vero dopo l'attacco al Campidoglio americano del 6 gennaio 2021 e la diffusione delle immagini dei sostenitori della teoria negazionista e pseudo-storica della *Lost Cause* e altri gruppi di suprematisti bianchi che sventolano bandiere confederate sia fuori sia dentro il Congresso. La realtà agghiacciante dietro queste immagini, e l'incubo alla radice del filone narrativo descritto prima – senza dubbio legato alle preoccupazioni e alle visioni mostruose risvegliate dagli anni dell'amministrazione Trump – è che proprio qui e ora, negli Stati Uniti del 2021, ci possano essere dei luoghi e dei tempi in cui non sono garantiti i fondamentali diritti umani dei cittadini afroamericani, in cui ci siano comunità che guardano con nostalgia all'era dello schiavismo, visto come istituzione giusta e morale, e che celebrano la causa della Confederazione come una causa eroica, di nobili cavalieri assediati contro l'aggressione unionista dal nord. Tutto ciò ci costringe a riconoscere come ci siano cittadini, oggi, che vivono con disapprovazione, rancore e spavento l'affermarsi di una società multirazziale e pluralista, che vede sempre più cariche di leadership politica, culturale, e sociale, ricoperte da cittadini e cittadine non WASP – i bianchi storicamente maggioritari nel paese.

Quello che questi testi letterari e cinematografici fanno con il loro pubblico, e di certo in maniera differente con il pubblico bianco, è disorientarci, minando le nostre aspettative di base, mettendo in luce, e amplificando, tanto l'anima oscura del paese quanto l'inconscio collettivo di una fetta cospicua della popolazione sta-

tunitense i cui traguardi e la cui dignità sembrano poter essere spazzati via da un momento all'altro. Queste narrazioni ci mettono davanti allo scenario in cui quelle che percepiamo come certezze del nostro vivere quotidiano potrebbero sciogliersi come neve al sole.

Laddove nella nota citazione dall'*Ulisse* di Joyce la storia è un incubo dal quale si cerca di svegliarsi, secondo una certa retorica eccezionalista statunitense il paese appare esente dalle regole della storia, o addirittura esso viene idealizzato come luogo in cui ottenere la felice conclusione e risoluzione di quelle regole. Nella cultura afroamericana contemporanea, al contrario, come nota anche il critico Noah Millman, "Essere 'svegli', 'woke', non è svegliarsi dall'incubo della storia, ma de-starsi all'incubo, alla comprensione che l'incubo è reale, mentre le nostre più felici concezioni sono soltanto un sogno".<sup>10</sup>

Ci sono chiaramente diversi obiettivi e motivazioni estetiche o culturali dietro alla scelta di un'autrice o di un autore di attingere al passato nella creazione di un testo contemporaneo, e solo alcuni di questi sono significativi nella nuova drammaturgia afroamericana gay. I generi di maggiore successo nella produzione culturale afroamericana dalla fine del ventesimo secolo, come la *neo-slave narrative* (narrativa contemporanea scritta dal punto di vista degli schiavi) e l'afro-futurismo (che recupera e rielabora un passato remoto, spesso africano o diasporico, per ambientazioni futuristiche o fantascientifiche),<sup>11</sup> sebbene abbastanza diffusi nella produzione letteraria e cinematografica recente (e con riferimento all'afro-futurismo, molto influenti anche nelle arti visive e sonore in generale), non costituiscono tuttora un filone riconoscibile nella drammaturgia contemporanea.

I testi teatrali che hanno segnato gli ultimi decenni e che in qualche misura guardano al passato appartengono grossomodo a tre gruppi, che non sono necessariamente esclusivi. Alcuni drammaturghi attingono alla storia nel tentativo di reclamare una genealogia queer: un esempio eccellente è *Insurrection: Holding History* (1999) di Robert O'Hara, oppure *Civil Sex* (1997), di Brian Freeman, un testo che mette in luce un personaggio della storia più recente, l'icona postuma del movimento per i diritti civili Bayard Rustin, fondamentale consigliere di Martin Luther King e solo di recente "riappropriato" dalla comunità gay.<sup>12</sup> Altri drammaturghi usano la storia come *ambientazione complessiva* per esplorare dei nessi che considerano fondamentali alla comprensione delle dinamiche interrazziali e intrarazziali degli Stati Uniti del XXI secolo. Tra questi testi, interamente ambientati in epoche storiche remote e talvolta riscritture esplicite di testi teatrali pre-esistenti, potremmo includere *An Octoroon* (2015) di Brandon Jacobs-Jenkins (una riscrittura di un testo omonimo di Dion Boucicault del 1859), o ancora *The House That Will Not Stand* (2014) di Marcus Gardley, una riscrittura di *La Casa di Bernarda Alba* (1936) di Federico García Lorca, ma questa volta ambientato in una casa di New Orleans nel 1836, in seguito alla vendita della Louisiana francese agli Stati Uniti, con protagoniste donne creole libere. Infine, alcuni autori utilizzano la storia prebellica come pretesto, come irruzione solo temporanea, per esplorare la genealogia di alcune dinamiche razziali e sociali delle ambientazioni contemporanee, come in parte il già citato *Insurrection* oppure come *Slave Play* (2019) di Jeremy O. Harris, che sarà al centro di un'analisi alla fine di questo saggio.

## ***Insurrection: Holding History* di Robert O'Hara**

Io ce l'ho con la storia perché non mi è utile – non mi è utile perché non ce n'è abbastanza. In questo testo sto semplicemente chiedendomi “dov'è la storia?” perché io non la riesco a vedere. Non vedo nessuna storia lì fuori, e allora ne ho creata un po' io.  
(Suzan-Lori Parks, intervistata riguardo al suo *The America Play*)<sup>13</sup>

Nelle prossime pagine metterò in luce alcune delle dinamiche e strategie drammatiche presenti in un testo che è da considerarsi come uno dei momenti fondanti della nuova drammaturgia afroamericana queer e del suo rapporto con la storia: *Insurrection: Holding History* di Robert O'Hara. Il testo venne messo in scena per la prima volta nel 1995 come tesi finale di regia di Robert O'Hara per il suo *Master of Fine Arts* alla Columbia University, poi come workshop al Mark Taper Forum di Los Angeles qualche mese dopo, e infine ebbe la sua prima ufficiale al Joseph Papp Theater di New York nel novembre del 1996.<sup>14</sup> O'Hara è in effetti il più “anziano” tra i drammaturghi menzionati finora: nasce nel 1970 a Cincinnati, Ohio, dove cresce con la madre e in seguito con il compagno di lei. Studia alla Tufts University di Boston, e poi durante il suo Master alla Columbia University lavora come stagista al Manhattan Theater Club e al Joseph Papp Public Theater. Dal 2011 al 2015 lavora come membro della compagnia dello Woolly Mammoth Theater a Washington D.C., vince una borsa di studio della Andrew W. Mellon Foundation, una Rockefeller Fellowship, vari premi (tra cui due Obie, un premio per migliore regia dalla NAACP, e un Lambda Literary Award) e continua a scrivere testi teatrali, tra cui riscuotono particolare successo *Bootycandy* (2011) e *Barbecue* (2015).<sup>15</sup> O'Hara scrive anche sceneggiature per il cinema (tra cui il film horror *The Inheritance*, e due progetti non ancora realizzati per Martin Scorsese e Spike Lee) e lavora come regista teatrale (tra le altre, di opere scritte da alcuni drammaturghi menzionati prima, Colman Domingo, Tarell McCraney, e Jeremy O. Harris).

Robert O'Hara ha dichiarato che il suo ideale di teatro è un teatro del soffocamento, un “Theater of Choke”, un'esperienza teatrale che non è piacevole, o immediatamente godibile, ma che richiede uno sforzo, e qualche misura di disagio:

...quello che mi piace chiamare Teatro del Soffocamento. Non voglio che il mio teatro scenda giù con facilità...voglio che ti manchi il respiro. Voglio che tu ti sforzi, fin giù nelle budella, per comprendere davvero quello che vedi e leggi... io ho dovuto sforzarmi per crearlo, e tu dovresti sforzarti per riceverlo. Non si dovrebbe sciogliere in bocca, ma dovrebbe invece essere come quelle caramelle dure...forse uno di quei “Fireballs” ... che devi succhiare perché si attacca alle gengive e poi finalmente arrivi al punto in cui puoi schiacciarlo in bocca e poi puoi ingoiarlo ma solo dopo un duro lavoro...Per questo quando mi chiedono cosa voglio che il pubblico ricavi dal mio lavoro, di solito rispondo “**Voglio che ti ci Strozzi, baby, Strozzi!**” [...] Ho anche un altro motto nella mia vita e nel lavoro: “tutti sono i benvenuti. Ma nessuno è al sicuro” (*grassetto nell'originale*).<sup>16</sup>

È interessante sottolineare il tono quasi antagonistico e oppositivo nei confronti del pubblico, che serve forse a marcare la distanza da una mercificazione main-

stream del testo e dell'attività teatrale, e dunque l'alterità rispetto all'industria dell'intrattenimento commerciale che si fonda per lo più sulla soddisfazione dei propri "clienti". Ed è anche opportuno mettere in luce la sessualizzazione del lavoro drammatico, che in questa citazione è imbevuto di sottotesti che sembrano evocare una fellatio, in un *double entendre* squisitamente omoerotico che partendo da una ironica iper-sessualizzazione del maschio nero, evoca chiaramente un dialogo, carico di allusioni a giochi di potere sadomasochistici tra drammaturgo e spettatore, in cui questo ultimo si trova ad avere in bocca un boccone più grande di quanto possa ingoiare. Se lo spettatore tipicamente evocato dal teatro statunitense è bianco e *liberal*, la posizione scomoda in cui egli si ritrova durante una pièce di O'Hara corrisponde in qualche modo alla soddisfazione di un suo desiderio sadomasochistico, e il soffocamento è in qualche modo inserito già sempre in una economia libidinale commerciale, come le "spiacevoli" caramelle *Fireballs*.

In questo c'è forse l'eco di uno degli elementi più affascinanti della drammaturgia di O'Hara e della generazione successiva: nei loro testi non c'è tanto il rifiuto snob delle regole della commercializzazione culturale, il rifugiarsi in uno sperimentalismo di nicchia o dietro un tessuto culturale densissimo ma accessibile solo a poche élite culturali. Spesso, al contrario, la loro posizionalità autoriale parte dal riconoscimento della natura "mercantile" che è alla base delle arti performative e dell'intrattenimento, riconoscimento tanto realistico quanto problematico. Questa strategia prevede l'appropriazione delle regole del gioco teatrale e culturale *tout court*, in cui si flirta con il pubblico, fornendogli un prodotto che è relativamente allettante ma che, in modi diversi a seconda dei drammaturghi in questione, inibisce un "consumo" acritico e l'appagamento dei desideri dell'audience.

In *Insurrection: Holding History*, il protagonista Ron, un giovane dottorando della Columbia University, sta cercando di finire a fatica la sua tesi in "Slave History" sulla ribellione di Nat Turner. Il 22 agosto del 1831, a Southampton in Virginia lo schiavo trentunenne Nat Turner, motivato da un serie di visioni divine, condusse dai sessanta agli ottanta schiavi in una delle rivolte antischiaviste più sanguinose della storia statunitense. Gli insorti uccisero dai sessantacinque ai settantacinque bianchi, uomini, donne e bambini, ma la rivolta fallì e molti dei rivoltosi vennero uccisi pochi giorni dopo: la repressione omicida coinvolse circa duecento schiavi.<sup>17</sup> Nat Turner riuscì a fuggire per tre mesi, e fu catturato il 30 ottobre. Mentre era in prigione, in attesa del verdetto, fu intervistato dal giovane avvocato bianco Thomas R. Gray, che poi pubblicherà l'intervista come *The Confessions of Nat Turner* (1831).<sup>18</sup> Insieme alla celebre versione romanzata del 1967 di William Styron dallo stesso titolo, la versione di Gray degli eventi della rivolta di Turner costituisce un'occasione eccezionale per interrogarsi sulla storiografia ufficiale e sulla sua presunta oggettività: la voce del "filtro" narrativo non è meno presente nella versione di Gray di quanto non lo sia in quella di Styron. E O'Hara è interessato anche a questo aspetto dell'autorevolezza del discorso storico.

Infatti, Ron insieme al suo trisnonno T.J. di 189 anni compie un rocambolesco viaggio nel tempo a cavallo di un letto di un motel, omaggio camp e densamente evocativo al *Mago di Oz*. I due si ritroveranno proprio a Southampton in Virginia alla vigilia dell'insurrezione, a cui scopriamo che T.J. stesso prese parte.

PIANTAGIONE.

La tenuta MO'TEL.

Il LETTO è atterrato.

Si trova sulla schiena di uno SCHIAVISTA MORTO, che era PADRONE MO'TEL.

Gli SCHIAVI MO'TEL, che erano nel bel mezzo del loro raccogliere-cotone FISSANO

lo SCHIAVISTA MORTO e i due passeggeri addormentati, RON e T.J.

SILENZIO TOTALE. (36)<sup>19</sup>

L'ultracentenario T.J., che nel presente è completamente muto e immobile, a eccezione del suo occhio sinistro e del dito medio del piede destro, rivela al pronipote (attraverso le parole del personaggio di Mutha Wit, che grazie a un espediente drammatico gli fa da portavoce) di aver aspettato 75 anni che lui nascesse, e poi altri 25, per potergli chiedere un favore: "portami a casa ronnie. Guidami. Trascinami. Spingimi. Portami. A casa" (sic, 22). Il viaggio nel tempo, alla ricerca di una paradossale "casa" ancestrale nella piantagione, si rivela un viaggio a ritroso verso uno dei baricentri identitari della cultura afroamericana, il trauma storico non come sito da cui allontanarsi ma sito a cui tornare, deliberatamente, per ritrovare se stessi. In maniera analoga, il viaggio è una sorta di ritorno a casa anche per Ron, che esplora la propria genealogia, tanto nella resistenza insurrezionista quanto nell'indagine sul desiderio omosessuale. Infatti Ron nella piantagione conosce lo schiavo Hammet – che appare essere il braccio destro del "profeta" Nat Turner – con cui stabilisce un legame erotico. La maggior parte dei lavori critici su questo testo si sono appunto concentrati su questa queerizzazione della storia, sulle elisioni nella storiografia ufficiale e sui limiti della documentazione storica. L'intervento storico che O'Hara sta mettendo in atto, ironicamente proprio attraverso un dottorando di storia, costituisce un'"insurrezione" fantastica e camp contro gli archivi istituzionali e i loro limiti: come scrive Carpenter, "O'Hara 'queerizza' la nozione autorevole di storia enfatizzando il ruolo performativo che la storia gioca nel dar forma alle nostre identità sociali e alla nostra coscienza".<sup>20</sup>

In quel sottotitolo, "holding history", si fa riferimento proprio a una dimensione personale e fisica della narrazione storica: tanto all'inizio che alla fine del testo il giovane Ron tiene tra le braccia il suo trisnonno, mentre sussurra "I'm holding history in my arms" (23 e poi 106), e la dedica del testo al nonno dell'autore recita "as i grow older i wish even more that he were still here but i continue to Hold His Story as he Holds Mine" (sic), "crescendo vorrei ancor di più che lui fosse qui ma io continuo a Tenere la Sua Storia, mentre lui Tiene la Mia". La Storia diventa storia personale, e l'utilizzo di "holding" evoca il tatto ma anche un'immagine di intimità, di responsabilità e di cura: se l'idea che le nuove generazioni "tengono/reggono" la storia delle precedenti con la loro memoria ci sembra intuitivamente immediata, l'immagine ribaltata del nonno che regge la storia del nipote mette in luce che le nostre storie sono tenute in serbo, e nascoste, in quelle dei nostri antenati. Evocare un abbraccio fisico, un reciproco sostenersi del passato e del presente, dunque, rivela sin dall'inizio la preoccupazione centrale del drammaturgo.

Nelle note di apertura al testo, O'Hara scrive che "il testo deve essere fatto come se fosse un Proiettile che attraversa il Tempo" ("a Bullet through Time") (6)

evocando chiaramente dei fori, dei buchi temporali che consentono l'oscillazione tra presente e passato, quasi a strizzare l'occhio alla teoria dei *wormholes*, i ponti di Einstein-Rosen che permetterebbero un viaggio spazio-temporale e che spopolano in tanta fantascienza contemporanea (dalla visionaria serie creata da Misha Green *Lovecraft Country* a *Calls*, passando per *Interstellar*).

Inoltre, in relazione a fori, aporie e zone d'ombra, il testo mette in luce il fatto che esiste davvero poca ricerca sulla sessualità e le pratiche sessuali private tra gli schiavi neri, suggerendo che questa possa essere un'altra area della storia e dell'identità afroamericana a essere stata silenziata e rimossa.<sup>21</sup> Inoltre, nonostante l'attuale assenza di una documentazione significativa sull'omosessualità tra schiavi, come sostiene Charles Nero, l'esistenza di leggi e l'esecuzione di sentenze che vietavano atti sessuali tra uomini schiavi è essa stessa prova che tali relazioni esistevano.<sup>22</sup>

In un saggio sulle sessualità non-normative e la schiavitù in *Beloved* di Toni Morrison e *Insurrection* di Robert O'Hara, la studiosa Rebecca Balon parte dal riconoscimento che per gli schiavi sradicati dalle strutture sociali e di parentela della loro società natale, "la kinlessness", la privazione dei legami di sangue, "divenne la condizione ontologica della loro esistenza".<sup>23</sup> Alla/o schiava/o veniva impedita qualsiasi rivendicazione dei propri legami di parentela, non solo con i vivi ma anche coi più remoti antenati e discendenti: come scrisse Orlando Patterson nel suo studio epocale *Slavery and Social Death* (1982), "[Lo schiavo] era davvero un isolato genealogico. Formalmente isolato nelle sue relazioni sociali con coloro con cui viveva, egli era anche isolato culturalmente dall'eredità sociale dei suoi antenati. Aveva un passato, a onor del vero. Ma un passato non è un'eredità".<sup>24</sup> L'accesso negato alla propria genealogia aveva dunque un chiaro ribaltamento simmetrico nel futuro, e la *futurity* divenne un altro luogo fondamentale di esclusione: nessun controllo sul proprio futuro e su quello della propria discendenza.

La sessualità dello schiavo è un nodo centrale su cui vari studiosi, inclusa Balon, cercano di fare luce.<sup>25</sup> Partendo dal classico saggio di Hortense Spillers "Mama's Baby, Papa's Maybe", la studiosa riprende la tesi che il corpo dello schiavo, prima *cargo* (carico della nave), poi *chattel* (bene mobile) a dispetto della pervasiva iper-sessualizzazione subita, non possiede invece una *agency* che possa esprimere la sessualità in una qualsiasi forma normativa. Nella sua concezione, sessualità implica un essere in relazione/legame, una *agency* umana, condizione che la schiavitù rimuove: dunque il concetto di sessualità dello schiavo per la studiosa non è un oggetto di studio pensabile, e tanto meno potrebbe essere un sito di resistenza queer.

Alla luce di questi studi, l'operazione che sta compiendo O'Hara diventa particolarmente interessante, perché all'interno di una drammaturgia camp e frequentemente da commedia, il drammaturgo sta anche cercando di stimolare una riflessione sul senso di futurity dello schiavo e di genealogia del presente, tematizzato all'interno del testo spesso proprio in funzione dei legami di sangue e di famiglia. Ma O'Hara esplora anche la possibilità di una *agency* sessuale dello schiavo, che nasce dallo scontro anacronistico tra le due soggettività incommensurabili dello schiavo Hammet e del sofisticato e consapevole dottorando Ron. La relazione tra i due uomini è in effetti esplorata in molte scene del testo, ma viene costruita dram-

maticamente soprattutto da didascalie e indicazioni di scena, che sono poeticamente evocative piuttosto che rivelatrici, come l'enigmatica azione di "Blow Sweet Air" (99), soffiare aria dolce, l'uno nella bocca dell'altro. Questa scena, che viene ripetuta un paio di volte, diventa la misura di un'alterità storica, un tentativo stilistico di immaginare l'amore tra due schiavi senza imporre su questa rappresentazione le formule del presente.

Uno dei momenti di scontro anacronistico più intensi è quello in cui Ron reagisce (da uomo di fine Novecento) all'ennesima brutalità del personaggio di Ova Sea Jones, il sorvegliante schiavista che nella gerarchia è comunque sottoposto al padrone (e a sua moglie). Jones ordina a TJ di frustare il suo pronipote e viene interrotto solo in seguito dalla moglie del padrone. All'interno di una scena visivamente molto efficace, l'indagine di Ron sulla storia dell'insurrezione diventa personale, e dunque "history hurts", per dirla con Fredric Jameson, fa male fisicamente, nelle ferite da colpi di frusta sul corpo di Ron. "He was just supposed to watch" (59), "doveva soltanto starsene a guardare", dice TJ accudendo suo nipote, quasi a marcare il fatto che la ricerca storica e la memoria non possono essere esercizi esclusivamente teorici fatti da una distanza di sicurezza, che a volte essi devono lasciare i loro segni sulla pelle.

TJ: quell'uomo, Sorvegliante Jones, mi avrebbe costretto ad ammazzarti, ragazzo non ti puoi comportare nello stesso modo qui come facevi prima Ronnie questi sono tempi diversi gente diversa qui Izzie Mae viene frustrata ogni giorno lei c'ha la pelle dura e ha la forza di un cavallo Ronnie –

RON: (rabbioso) Perché viene trattata come un cavallo.

TJ: Ti ho detto di non parlare, o no? Ti ho detto che tu non capisci niente, di niente, e che cosa vai a fare tu?

RON: Ho cercato di aiutarla!

TJ: No hai cercato di farti ammazzare!

RON: Ho pensato che fosse la cosa giusta da fare.

TJ: Non ci sono cose giuste a Southampton ragazzo questi neri qui sono schiavi lo capisci o no? E qualsiasi cosa questi bianchi vogliono fare in qualsiasi modo la vogliono fare a chiunque la vogliono fare questo la rende la cosa giusta.

RON: Questo. È sbagliato!

TJ: Che diavolo pensavi di venire a vedere qui qualche libro illustrato una fantasia da sogno in technicolor sei in una piantagione ragazzo e le piantagioni c'hanno gli schiavi i bianchi trattano gli schiavi come la merda e quelli che dicono di trattare i propri schiavi *bene* trattano i propri schiavi come delle *buone merde* e ora fai uno sforzo e impara a stare zitto o riporto quel tuo culo nero a casa in questo momento, capisci o no? (61)

Un altro momento di scontro anacronistico che solleva quesiti pungenti per il pubblico è quello che nasce dall'osservazione, da parte di Ron, del fatto che Nat Turner non è davvero il profeta o il leader che Ron credeva che fosse, e con la consapevolezza dell'oggi il dottorando cercherà di impedire la repressione sanguinosa successiva al fallimento della rivolta. Con un certo senso di superiorità, Ron prima

promette di alfabetizzare tutti gli schiavi, poi cerca di spiegar loro che c'è bisogno di più tempo per l'organizzazione e infine rivela a tutti che saranno uccisi. Ma la retorica religiosa megalomane di Turner, e la riverenza di alcuni dei suoi seguaci, rendono la (vera) profezia di Ron inascoltata. Il suo trisnonno, tuttavia, è scosso dall'atteggiamento del pronipote.

TJ: ZITTO!

Non sai niente.

Conosci lettere sulla carta.

Conosci paroloni grandi

Connessi con idee piccole piccole [...]

Non avevo bisogno di nessun tempo in più, nessuna riflessione in più

Non avevo nessun progetto

La MORTE non è niente di nuovo per me e non è roba nuova per questi schiavi

Io l'ho VISSUTA!!

Tu. Quello lì. Che guarda!

Ti ho portato qui per imparare. Per ascoltare. Mica per cambiare niente.

Noi cambiano nel nostro tempo.

Non. In quello. Degli altri. [...]

Ronnie tu sei quello che sei perché questa gente che sta per essere sparata impiccata tagliata è ciò che ti permetterà di varcare le soglie di quel college fighetto. [...]

E allora alla fine VINCONO loro

Potranno MORIRE

Ma loro VINCERANNO

Tu. Sei. La prova. (88)

In questa scena è forte il senso di continuità storica e inarrestabile progresso, il riconoscimento che il presente è reso possibile dalle azioni del passato, siano esse state vittoriose o fallimentari. Degna di nota è anche la percezione fatalista dell'inevitabilità e necessità dell'azione violenta della rivolta, che nel contesto dell'insurrezione di Turner diventa non solo giustificabile ma necessaria, al di là della mitizzazione del "profeta" Turner, e al di là delle conseguenze e delle risonanze nei mesi e anni successivi. Il trisnonno incoraggia Ron "Fa tutto ciò che è possibile, nel tuo tempo" (105): se la storia non può essere interrotta, il presente è ancora tutto da scrivere.

Una volta compiuta la missione di T.J. di portare il pronipote a "casa", a esperire la brutalità della schiavitù e dell'insurrezione, T.J. muore, e così anche Hammet nel mezzo della carneficina della rivolta. In maniera circolare, il dottorando si ritrova a tenere tra le braccia il suo trisnonno, e la sua Storia, mentre la scena ritorna dalla piantagione alla camera del motel.

## **Slave Play di Jeremy O. Harris**

Jeremy O'Bryant Harris è cresciuto nei pressi di Martinsville, Virginia, in una famiglia modesta, con una madre parrucchiera e un padre militare, da cui lei divorzia



quando Jeremy ha 11 anni. Nel 2009 si iscrive nel programma di B.F.A. in recitazione alla Theater School della DePaul University, ma smette dopo un anno. Lavora come attore per lo Steppenwolf Theater Company di Chicago, e poi si trasferisce a Los Angeles per agevolare la propria carriera di attore, mentre lavora nel settore dell'abbigliamento di lusso. Nel 2016 ottiene l'accesso al Master of Fine Arts della Yale School of Drama.<sup>26</sup> Nel 2019, ventinovenne e non ancora laureato a Yale, ha già conquistato svariati premi, tra cui il *Paula Vogel Playwriting Award* dato dal Vineyard Theater, il *Rosa Parks Playwriting Award* e il *Lorraine Hansberry Playwriting Award*. In quell'anno due spettacoli da lui scritti vanno in scena a New York, ed entrambi attirano l'attenzione di critici e pubblico: *Daddy* – frutto di una *residency* alla prestigiosa MacDowell Colony – in cui un artista nero diventa l'amante di un anziano e ricco collezionista d'arte bianco, e *Slave Play*, su cui ci soffermeremo in queste pagine, che esordisce Off-Broadway al New York Theater Workshop nel novembre 2018 e approda in un grande teatro di Broadway, il Golden Theater, nell'ottobre del 2019. Entrambe le messe in scena hanno la regia di Robert O'Hara. *Slave Play* vale a Harris dodici *nominations* ai 74esimi Tony Awards (un record assoluto), e la rivista gay *Out* lo definisce "il salvatore queer nero di cui il mondo teatrale ha bisogno".<sup>27</sup>

Nel novembre 2019, con lo pseudonimo di GaryXXXfisher debutta al teatro Bushwick Starr di Brooklyn con uno spettacolo sperimentale, "coreopoema" per usare la definizione di Ntozake Shange, intitolato *Black Exhibition*. Più recentemente è il coautore del film *Zola*, diretto da Janicza Bravo, ed è autore, consulente e coproduttore della seconda stagione di *Euphoria* per HBO. Harris è anche impegnato personalmente in varie iniziative filantropiche, a beneficio delle biblioteche pubbliche nazionali e per la promozione e il sostegno della nuova drammaturgia nera.

Sin dal suo colloquio per l'ammissione alla Yale School of Drama, Harris mostrava il suo desiderio di creare un teatro sperimentale che potesse essere più inclusivo e portare in sala persone che di solito non ci sarebbero andate: "Non sono interessato al teatro istituzionale. [...] Non voglio avere una carriera alla August Wilson. Voglio fare dei lavori che sfidino il teatro in modo diverso e che sappiano coinvolgere degli spettatori che non pensavano che il teatro potesse essere per loro".<sup>28</sup> Eppure è proprio nei teatri istituzionali di Broadway che il suo lavoro ha trovato una prima consacrazione critica con *Slave Play*, tra i testi di maggiore successo del 2019.<sup>29</sup>

Lo spettacolo inizia alla piantagione MacGregor in cui una schiava, Kaneisha, sta spazzando quando entra Jim, il suo sorvegliante bianco che le ordina di pulire meglio, in una serie di ammiccamenti sessuali crescenti e dinamiche sadomasochiste. Sin dai primi minuti gli anacronismi vengono usati per disturbare l'identificazione immersiva del pubblico, quasi alla maniera brechtiana di straniamento didascalico: ancor prima che Kaneisha inizi a parlare, si sente in scena la musica di "Work" di Rihanna e la schiava non riesce a non ballare e "twerkare" a tempo. La seconda scena vede lo schiavo domestico mulatto Phillip e la moglie del suo padrone, Alana, coinvolti in un analogo gioco di potere e sessualità, seppure con un ribaltamento dei generi (ma non delle razze). La terza scena invece ribalta la dinamica di potere razziale, e ci troviamo davanti una coppia di uomini: Dustin,

un "indentured servant", servo a contratto bianco, che sposta il fieno sotto l'occhio vigile di Gary, uno schiavo nero che il padrone ha messo a supervisionare il servo bianco. Anche in questa coppia le dinamiche di potere hanno una chiara componente sadomasochistica e questa volta omosessuale, che sfocia in un orgasmo, quando Gary si fa leccare gli stivali da Dustin in un'apoteosi di subordinazione e venerazione. E a questo punto ritroviamo anche le altre due coppie in analoghi momenti orgasmici: Alana penetra Phillip con un dildo, nell'apparente estasi di entrambi, e Kaneisha e Jim stanno facendo sesso, in un crescendo in cui Kaneisha chiede di essere umiliata dal suo padrone. A quel punto Jim, improvvisamente con accento britannico, le chiede di smetterla, e poi grida, ripetutamente, STARBUCKS!

La "safe word", la parola di sicurezza usata nelle dinamiche sessuali sadomaso e nelle pratiche BDSM per segnalare che si è raggiunto un limite non gradito e che quindi bisogna "uscire dalla parte", conclude il primo atto rivelando che quello a cui abbiamo assistito finora era un gioco di ruolo, un *fantasy play* a cui le tre coppie si erano sottoposte volontariamente, in un esperimento psicologico registrato e trasmesso in diretta, gestito da due dottorande Teá e Patricia (che sono a loro volta una coppia lesbica interrazziale). Le due dottoresse stanno cercando una terapia per curare la "anedonia", l'incapacità di provare piacere. In particolare, le due stanno cercando di sperimentare la Antebellum Sexual Performance Therapy, "una terapia RADICALE che mira ad aiutare i partner neri a riconnettersi intimamente con i loro partner bianchi da cui non ricevono più piacere sessuale" (75), come spiega Teá. Il secondo atto è fondamentalmente una sorta di tavola rotonda in cui le tre coppie e le due dottorande battibeccano e cercano di analizzare e comprendere le dinamiche appena concluse, e quanto il passato schiavista sopravviva nel dare forma ad alcune fantasie sessuali del presente, che erano inaccessibili ai partner neri e che i partner bianchi generalmente rifiutano di riconoscere.

Lo spettacolo è stato per mesi oggetto di accesi dibattiti, sia sulla stampa commerciale sia sulle reti televisive e sulle piattaforme online. La maggior parte delle recensioni sottolineavano quanto la scenografia di Clint Ramos, che comprende una quinta fatta interamente di specchi in cui il pubblico si vede riflesso durante tutto lo spettacolo, e le luci di Jiyoun Chang drammatizzassero la presenza del pubblico come componente fondamentale alla performance. Una delle dinamiche più forti messe in atto dallo spettacolo è proprio quella di mettere a disagio il pubblico attraverso l'azione e il dialogo scenico, un *discomfort* che "crea uno spazio in cui il disordine e la crudezza di razza, potere, fantasia e trauma vorticano in una centrifuga caotica di impressioni".<sup>30</sup> Ma il testo ha ricevuto anche attacchi feroci, come quelli del controverso commentatore sociale Tariq Nasheed, che sul suo canale youtube sosteneva adirato che il testo non fosse satira ma una denigrazione della storia nera, e che la sua mancanza di rispetto verso la storia della schiavitù fosse essa stessa un prodotto della supremazia bianca "perché sono loro quelli che finanziano questo nero [Harris]".<sup>31</sup>

Al di là delle affermazioni discutibili e dei toni di Nasheed, si deve riconoscere in effetti che l'ambientazione schiavista come pretesto comico è decisamente problematica, soprattutto perché essa vede spesso i personaggi neri come artefici

o almeno complici della propria sottomissione. E il fatto che siano i personaggi bianchi a resistere a questo *role-playing* riflette la resistenza del pubblico bianco a questa riduzione delle problematiche sentimentali ed erotiche delle coppie interrazziali nei termini di una dinamica (o di una fantasia) schiavista. Ma quali sono gli obiettivi, artistici e culturali, del drammaturgo? Creare una pièce con una struttura drammatica compatta e un ritmo da serie televisiva, che possa turbare gli spettatori liberal di Broadway? Un'opera in cui gli spettatori neri potessero riconoscere alcune delle dinamiche psicologiche e sociali della loro vita quotidiana, dinamiche che allo stesso tempo vengono svelate a un ignaro pubblico bianco?

Da un lato *Slave Play* eredita il dibattito recente sui linguaggi della discriminazione e sul politicamente corretto, ribaltandolo: che succede se sono gli oppressi ad avere la fantasia di essere dominati e umiliati? In questo senso Harris dà voce a un'intera gamma di riflessioni e impressioni tradizionalmente censurate, imbarazzanti tabù, mettendo in luce il ruolo centrale della fantasia e dell'inconscio nella costruzione della realtà. Dall'altro però sembra ridurre un argomento squisitamente complesso come la relazione tra due amanti (di qualsiasi appartenenza razziale) a una questione di potere ascrivibile in maniera piuttosto semplice al binarismo padrone-schiavo. C'è inoltre un problema di rappresentatività: quali personaggi in scena sono maggiormente rappresentativi del pensiero di Harris? E quanto sono essi stessi rappresentativi dei gruppi sociali a cui appartengono? Possono tre coppie interrazziali (quattro se consideriamo le dottorande) essere rappresentative di tutte le coppie interrazziali? O è forse l'incapacità di accedere al piacere sessuale che dovrebbe identificare le coppie in questione come un esempio iper-specifico e non-rappresentativo (come se il tema del piacere e della sua reperibilità nella vita di coppia fosse un argomento esclusivo di alcuni gruppi sociali)?

Harris sembra anche mettere in scena un'eloquenza da Ivy League, evidente nelle iper-razionalizzazioni delle due dottorande/creatrici della terapia (che riecheggiano un altro dottorando iper-razionalizzante, il Ronnie di *Insurrection*), che si manifesta tanto nelle acrobazie retoriche del politicamente corretto che nella tendenza tutta statunitense alla proliferazione di sigle, acronimi ed etichette per definire ogni sfumatura della mente e del comportamento come sindrome, condizione e inclinazione. Dunque il testo, soprattutto il secondo atto, è pieno di espressioni eufemistiche come "let's process/unpack/put into the space", "I see you", "you're in a raw place but please engage" (43), ma anche di etichette (spesso para-) scientifiche come la già citata "Anedonia", ma anche "Alexithymia", l'incapacità di descrivere le proprie sensazioni, RID (Racialized Inhibiting Disorder), o i più noti OCD (disordine ossessivo compulsivo) e ADHD (deficit di attenzione e iperattività).

Mentre in alcuni momenti ci sono personaggi che ironizzano sul linguaggio della terapia, in altri momenti la distanza ironica tra il testo e il drammaturgo non è altrettanto chiara: Harris sta ereditando il linguaggio di una certa élite culturale progressista come strumento per comprendere la soggettività dei personaggi, o ne sta invece fornendo una satira? E in un senso più generale, la Antebellum Sexual Performance Therapy è messa in scena ironicamente come strategia di autoanalisi radicalmente fallace, oppure come un tentativo genuino di gettare luce sui modi

in cui il trauma dello schiavismo sopravvive anche oggi nelle relazioni interrazziali? Per fortuna, il testo di Harris suscita molte più domande di quelle a cui possa rispondere, ed è proprio questo che ha scatenato l'esplosione di commenti appassionati su varie piattaforme.

Il terzo atto di *Slave Play*, che funziona piuttosto come breve epilogo, segue nella loro stanza una delle coppie, Jim e Kaneisha, che sta preparando le valigie per lasciare la piantagione e l'esperimento fallimentare, e offre un lungo monologo sulle motivazioni (più o meno consapevoli) che l'avevano spinta verso il suo compagno canadese Jim. Racconta di quando da bambina in Virginia faceva spesso gite scolastiche nelle ex-piانتagioni schiaviste, unica bambina nera della sua classe. La madre le metteva fiocchi rosa e blu tra i capelli, e sempre il solito vestito bianco e le diceva:

Indossali a testa alta oggi  
Perché vuoi essere orgogliosa  
Per i tuoi antenati  
Vuoi che loro  
Ti vedano  
Camminare nella casa del diavolo  
Senza paura dei demoni che vivono dentro le sue mura.  
Indossali a testa alta,  
e loro verranno fuori e ti terranno la mano  
così che nessuno dei figli di quei demoni  
coi capelli impomatati e con gli occhi folli  
ti verranno a palpeggiare  
davanti a loro. (152)

La scena riprende in maniera drammatica la continuità tra presente e passato che abbiamo indagato nelle pagine precedenti, l'intreccio tra oggettivazione sessuale e oggettivazione razziale, e il ruolo degli antenati nel sostenere i discendenti. Ma nell'apparente binarismo tra bianchi e neri, tra demoni e "noi", la scena mette in luce l'imperativo della memoria come condizione essenziale alla consapevolezza di sé. Kaneisha continua raccontando di un incubo da cui si era svegliata gridando, una notte di qualche mese prima:

Ed io ho gridato perché ti ho visto  
e...  
quella nebbia di nuovo  
si è come sollevata  
o è scivolata  
quella nebbia,  
si è come trasformata  
e io ho visto la tua faccia  
e per la prima volta

non eri un estraneo  
eri solo  
eri bianco  
un bianco in carne ed ossa  
un demone  
che io non conoscevo  
e avevo paura  
avevo paura per la mia vita.  
Ma ero eccitata. (156)

La scena ancora una volta tematizza il ritorno della storia come un incubo per il presente, il reale che irrompe tra le pieghe delle nostre narrazioni fittizie. Ma gli ultimi minuti dello spettacolo drammatizzano questa presa di coscienza, la possibilità di vedere il reale una volta che la nebbia è svanita, in maniera estremamente traumatica, sia per la donna sia per il suo compagno bianco. Il monologo di Kaneisha, che era accompagnato da un massaggio che Jim le stava facendo alle mani e ai piedi, si conclude in un crescendo erotico fatto in *role-playing*, che per alcuni spettatori (e critici) equivale a uno stupro, e per altri è una catarsi consenziente orchestrata da Kaneisha.

Nelle dinamiche sadomaso di *Master-Slave*, di dominante e sottomesso, è paradossalmente il Master a servire lo Slave, ed è questa/o ultima/o a gestire l'intera dinamica. La violenta scena finale dello spettacolo si chiude con un enigmatico "Thank you baby. Thank you for listening." (161) pronunciato da Kaneisha, quasi a suggerire che le azioni di Jim sono un risultato dell'ascolto, sono in qualche modo una risposta alle richieste (di auto-riconoscimento e consapevolezza) della donna nera. Come una critica su *Vox* mette in luce, "I momenti finali del testo rendono questa dinamica cristallina, perché in essi Kaneisha sta disperatamente cercando di ottenere una forma di *agency* sul suo stesso desiderio e sul suo corpo, ma simultaneamente, al fine di poterla ottenere, deve inserire il proprio corpo all'interno della violenza coloniale – deve mettere se stessa in un luogo in cui poter essere completamente degradata".<sup>32</sup> In una conversazione con il cast organizzata da Google Talk, gli attori stessi hanno interpretazioni differenti del finale, e concordano che il finale risulta aperto, così che il pubblico non sa cosa potrebbe succedere dopo: la scena è forse stata un esorcismo, in cui Jim era l'incarnazione di tutto il potere e il dolore, l'inizio di un processo di guarigione, o piuttosto la fine del tentativo di avere una comunicazione e un amore interrazziale?<sup>33</sup> Il critico Noah Millman addirittura scrive che dopo aver visto due messe in scena, la prima Off-Broadway al New York Theater Workshop, e la seconda a Broadway, aveva percepito il primo finale come un nuovo inizio, mentre il secondo come una conclusione pessimistica del rapporto tra i due personaggi.<sup>34</sup>

*Slave Play* è certamente un'opera che presenta alcune debolezze: la staticità del secondo atto, un approccio drammatico frequentemente didascalico, la caratterizzazione dei personaggi a volte semplicistica, e la sensazione che i personaggi siano funzione e cifra della propria appartenenza sociale piuttosto che individui complessi e ambigui. Ma nonostante ciò, il testo ha saputo conquistare critica e

pubblico mettendo il teatro al centro del dibattito culturale, forse proprio in virtù della sua scivolosità interpretativa.

L'insistenza sulla storia prebellica va vista anche qui come reazione a una certa narrazione multiculturale che vede gli individui come liberi agenti post-razziali in una società nuova, in cui il passato viene azzerato e tutto ciò che conta è il "qui ed ora". Già nel 1964, Leroi Jones (poi noto come Amiri Baraka) scriveva e metteva in scena un classico del teatro afroamericano come *Dutchman* che dramatizzava il conflitto razziale in una coppia mista facendo dire alla protagonista bianca, Lula: "E faremo finta che la gente non ci può vedere. Cioè, i cittadini. E che tu sei libero dalla tua storia. Ed io sono libera dalla mia storia. Faremo finta che siamo due bellezze anonime che vagano libere nelle budella della città".<sup>35</sup> Lula in quel testo si rivela essere una manipolatrice demoniaca e un'assassina, e la libertà dalla storia che lei proponeva era in effetti una mossa suicida per l'intellettuale nero.

I drammaturghi afroamericani del ventunesimo secolo, seppur molto lontani dall'estetica di Baraka e del suo nazionalismo culturale, ne hanno invece ereditato una lezione cruciale: la storia può essere esorcizzata soltanto attraverso la memoria.

#### NOTE

\* Vincenzo Bavaro insegna Letteratura angloamericana all'Università di Napoli "L'Orientale" e ha curato per *Ácoma* il numero su *Famiglie Queer* (n. 16, con Fiorenzo Iuliano), *Oltre il libro* (n. 9, con Donatella Izzo) e su *Il graphic novel statunitense* (n. 38 vecchia serie, con Donatella Izzo). Ha inoltre pubblicato saggi sulla cultura LGBT, sul teatro contemporaneo ed è autore tra gli altri del volume *La città contesa. Sessualità e appropriazione dello spazio urbano a New York negli anni Settanta* (Pitagora, 2017).

1 August Wilson è, come è noto, uno dei maggiori drammaturghi afroamericani della fine del XX secolo. Suzan-Lori Parks (nata nel 1963) è tra i principali drammaturghi della sua generazione, particolarmente attiva tra gli anni Novanta del Novecento e il primo decennio del ventunesimo secolo.

2 Cfr. Marcus Scott, "Black, Queer, and Here", *American Theater*, 24 luglio, 2019, <https://www.americantheatre.org/2019/07/24/black-queer-and-here/> ultimo accesso 21/5/2021

3 È forse opportuno ricordare che Broadway, l'emblema del teatro commerciale e delle grandi produzioni newyorchesi, non è quasi mai un luogo per la promozione di nuovi talenti e innovazione, ma piuttosto ne rende possibile la canonizzazione nazionale e internazionale. Nessuno dei testi citati sopra ha visto la luce a Broadway: *The Normal Heart* è stato inizialmente prodotto al Public Theater di Joseph Papp di New York, mentre *Angels in America* ha esordito alla Eureka Theatre Company di San Francisco, e ancora la première di *The Inheritance* è stata invece al teatro Young Vic di Londra.

4 Può essere esemplificativa la pubblicazione recente di un volume collettaneo di critica e interviste all'autore, a cura di Sharrell Luckett, David Roman e Isahiah Wooden, *Tarell Alvin McCraney: Theater, Performance, and Collaboration*, Northwestern University Press, Evanston, IL 2020.

5 Diep Tran, "Tarell Alvin McCraney and Tina Landau: Back in 'Blakk'", *American Theater*, 4 giugno, 2019. <https://www.americantheatre.org/2019/06/04/tarell-alvin-mccraney-and-tina-landau-back-in-blakk/>, ultimo accesso 21/5/2021

6 Harry J. Elam, *The Past as Present in the Drama of August Wilson*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 2006, p. xiii. Elam cita Giorgio Agamben, "Project for a Review", *Infancy*

- and *History*, Verso, London 1993, p. 148 ("Progetto per una Rivista", in *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001).
- 7 Octavia Butler, *Kindred*, Doubleday, New York 1979. In italiano, trad. di S. Gambescia, pref. e cura di M. G. Fabi, *Legami di sangue*, Le Lettere, Firenze 2005.
- 8 David Artavia, "Meet the Gay Couple Behind 2020's Most Polarizing Film, 'Antebellum'", *The Advocate*, 16 November 2020, <https://www.out.com/print/2020/11/16/meet-gay-couple-behind-2020s-most-polarizing-film-antebellum>, ultimo accesso 21/5/2021.
- 9 Il film di Jordan Peele sta anche articolando una riflessione intertestuale, "signifyin'", con il classico film di Stanley Kramer *Guess Who's Coming to Dinner (Indovina chi viene a cena?)* del 1967.
- 10 Noah Millman, "Possessed by the Past", *Modern Age*, inverno 2020, p. 24.
- 11 Cfr. Per esempio il numero speciale a cura di Alondra Nelson, "Afrofuturism" *Social Text*, v.71, 2002 e il più recente Ytascha L. Womack, *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Lawrence Hill Books, Chicago 2013.
- 12 Vedi Michael C. Long, *I Must Resist: Bayard Rustin's Life in Letters*, City Lights, San Francisco 2012 e Devon W. Carbado et al, a cura di, *Time on Two Crosses: The Collected Writings of Bayard Rustin*, Cleis Press, San Francisco 2015.
- 13 Michelle Pearce, "Alien Nation: An Interview with the Playwright", *American Theatre*, volume 11. No. 3, 1994, p. 26.
- 14 Il testo è contenuto in varie raccolte di drammaturgia contemporanea e pubblicato come volume in Robert O'Hara, *Insurrection: Holding History*, Dramatists Play Service, New York 1999. I riferimenti al testo sono da questa edizione.
- 15 Entrambi ora pubblicati in Robert O'Hara, *Barbecue and Bootycandy*, Theater Communications Group, New York 2016.
- 16 Harry Elam, a cura di, *The Fire This Time*, Theater Communication Group, New York 2004, p. 254.
- Vedi anche l'intervista sul *New York Times* "Robert O'Hara Thinks 'Men Are Stupid.' His New Play Shows Just How" <https://www.nytimes.com/2017/12/20/theater/robert-ohara-playwright-man-kind.html>, ultimo accesso 21/5/2021.
- 17 Patrick H. Breen, *The Land Shall Be Deluged in Blood: A New History of the Nat Turner Revolt*, Oxford University Press, New York 2015, pp. 98 e 231.
- 18 Cfr. Faedra Chatard Carpenter, "Robert O'Hara: 'Que(e)rying' History", in E. Patrick Johnson e Mae G. Henderson, (a cura di), *Black Queer Studies*, Duke University Press, Durham, NC 2005, pp. 327-328.
- 19 Robert O'Hara, *Insurrection*, cit. Tutte le traduzioni sono mie.
- 20 Carpenter, cit., p. 324.
- 21 Ivi, pp. 323-347.
- 22 Citato in Joseph Beam, "Brother to Brother: Words from the Heart", in *In the Life: A Black Gay Anthology*, Alyon, Boston 1986, p. 242.
- 23 Rebecca Balon, "Kinless or Queer: The Unthinkable Queer Slave in Toni Morrison's "Beloved" and Robert O'Hara's "Insurrection: Holding History", *African American Review*, primavera/estate 2015, Vol. 48, No. 1&2, pp. 141-155, qui p. 141.
- 24 Orlando Patterson, *Slavery and Social Death*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1982, p. 5.
- 25 Cfr. Anche Aliyyah I. Abdur-Rahman "The Strangest Freaks of Despotism': Queer Sexuality in Antebellum African American Slave Narratives": *African American Review*, Estate, 2006, Vol. 40, No. 2, pp. 223-237.
- 26 Naveen Kumar, "A Playwright Who Won't Let Anyone Off the Hook," *New York Times*, 28 novembre 2018. <https://www.nytimes.com/2018/11/28/theater/jeremy-o-harris-slave-play.html> ultimo accesso 21/5/2021.
- 27 Mikelle Street, "Meet Jeremy O. Harris: the Queer Black Savior the Theater World Needs", *Out*, 8 novembre 2018. <https://www.out.com/out-exclusives/2018/11/08/meet-jeremy-oharris-queer-black-savior-theater-world-needs>, ultimo accesso 21/5/2021.
-

28 Karu Daniels, "Rising Playwright Jeremy O. Harris Addresses Backlash Over Controversial *Slave Play*", 1 luglio 2019. <https://www.theroot.com/rising-playwright-jeremy-o-harris-addresses-backlash-o-1831545447>, ultimo accesso 21/5/2021.

29 Jeremy O. Harris, *Slave Play*, New York, Theater Communications Group, 2019. Le traduzioni sono mie.

30 Constance Grady, "In *Slave Play*, audience and actors alike spar over who has the whip", <https://www.vox.com/culture/2018/12/17/18140950/slave-play-review-jeremy-o-harris-new-york-theatre-workshop>, ultimo accesso 21/5/2021.

31 "Tariq Nasheed: *Slave Play*", Youtube Video: <https://www.youtube.com/watch?v=LMw5J-m5o3gM&t=1253s> ultimo accesso 21/5/2021. Tariq Nasheed, produttore di documentari e celebrità televisiva e mediatica, è noto per le sue posizioni misogine, omofobe, e di diffidenza verso le coppie interrazziali.

32 "Reckoning with *Slave Play*, the most controversial show on Broadway", *Vox*, <https://www.vox.com/culture/2019/12/5/20961826/slave-play-broadway-2019-review>, ultimo accesso 21/5/2021.

33 "*Slave Play*: Talks at Google", <https://www.youtube.com/watch?v=J96ODbxRcdE>, ultimo accesso 21/5/2021.

34 Noah Millman "Possessed by the Past", cit.

35 Amiri Baraka/Leroi Jones, *Dutchman and The Slave*, William Morrow, New York 1962, p. 21.



## Ascesa e caduta di Donald J. Trump

Fabrizio Tonello\*

### Millenarismo, paranoia, nativismo

Donald Trump ha perso le elezioni del 3 novembre 2020 ma quella del trumpismo è una storia lunga, che non inizia con le elezioni del 2016 e non sembra affatto finita il 20 gennaio 2021 con l'insediamento di Joe Biden alla presidenza. Definiamo il trumpismo come "un movimento di massa autoritario, xenofobo, guidato da un leader carismatico e che si esprime con uno stile paranoico". Queste caratteristiche, in misura variabile, erano presenti anche in movimenti precedenti della storia americana, come il maccartismo o i vari movimenti "antisovversivi" su cui c'è una vasta letteratura ben nota agli studiosi. Lo stile paranoico, come scriveva Richard Hofstadter nel 1964 "si presenta a ondate di intensità diversa ma sembra essere sostanzialmente inestirpabile".<sup>1</sup>

Il 23 gennaio 1995, il settimanale *Time* pubblicò una copertina con il conduttore radiofonico Rush Limbaugh, il titolo "Is Rush Limbaugh Good for America?" e un sottotitolo che, a un quarto di secolo di distanza, appare profetico: "Talk radio is only the beginning. Electronic Populism threatens to short-circuit representative democracy", ovvero "La radio aperta agli ascoltatori è solo l'inizio: il populismo elettronico minaccia di cortocircuitare la democrazia rappresentativa". Esattamente ciò che è accaduto: molto prima di Twitter e Facebook le radio con telefonate in diretta degli ascoltatori avevano creato la base di massa del movimento autoritario e razzista che ha poi trovato il suo leader carismatico in Donald Trump.<sup>2</sup>

Il punto di partenza a cui guardare è il 1993, quando Bill Clinton entrò in carica dopo 12 anni di incontrastato dominio repubblicano con Ronald Reagan e Bush padre. Grazie alla presenza di un miliardario che si presentava come candidato indipendente, Ross Perot, che divise il voto conservatore raccogliendo ben il 18,9 per cento dei suffragi, Clinton fu eletto nel novembre 1992 con il 42,3 per cento dei voti, la percentuale più bassa dal 1912.<sup>3</sup> La sua presidenza iniziò nel modo peggiore, con una serie di gaffe, errori e tragedie, in particolare l'incendio, da parte dell'FBI, di una fattoria dove avevano trovato rifugio i seguaci del "profeta" David Koresh a Waco, nel Texas, il 19 aprile 1993.

La comunità Mount Carmel, una scissione della Chiesa avventista del Settimo giorno, era un esempio di comunità rurale di "survivalisti" che si preparano per un futuro di collasso del sistema politico e di guerra civile o di invasione straniera degli Stati Uniti, magari da parte di alieni. Il Bureau of Alcohol, Tobacco & Firearms (ATF) la sorvegliava perché sospettava il suo leader Koresh di violazione delle leggi sulle armi, di poligamia e di abusi sui minori. Qualunque fosse la fondatezza di queste accuse (ridimensionate nel processo ai sopravvissuti) l'operazione

militare per la conquista della fattoria dopo 51 giorni di assedio fu una catastrofe: vari morti tra gli agenti e, soprattutto, più di 80 vittime, tra cui 25 bambini, perite nell'incendio probabilmente provocato dal gas lacrimogeno infiammabile lanciato dall'FBI. Questo esempio di violenza poliziesca su larga scala svolse una funzione di catalizzatore per i movimenti di estrema destra, risvegliando le correnti paranoiche e nativiste sempre esistite nella politica americana che affondano le loro radici nel millenarismo puritano.<sup>4</sup>

Gli *Oath Keepers*<sup>5</sup> di oggi sono uno tra i molti gruppi di quest'area convinti che gli avvenimenti di Waco dimostrino che il governo è pronto, disponibile e capace di usare la violenza contro cittadini americani che stanno semplicemente esercitando il loro diritto di detenere armi, necessarie non solo per l'autodifesa ma soprattutto per difendersi dalla "tirannia" del governo. Poiché, nella loro visione, si tratta di diritti concessi da Dio e protetti dal II emendamento della Costituzione (che permette al singolo cittadino di detenere armi da fuoco) è non solo legittimo ma doveroso opporsi alla forza con la forza.<sup>6</sup>

Waco non sarebbe stato un tragico errore dovuto alla militarizzazione delle forze di polizia e alla loro incapacità bensì una tappa nella guerra civile strisciante dichiarata da un governo corrotto contro il popolo americano. La tappa successiva fu la disastrosa gestione dell'uragano Katrina che colpì New Orleans nel 2005, durante l'amministrazione di George W. Bush: anche in questo caso il caos negli aiuti, le violenze della polizia e le distorsioni dei fatti propagate da Fox News convinsero i "patrioti" che occorreva prepararsi allo scontro finale.

Fino al 2015 l'area dell'estrema destra era costituita da una galassia di movimenti, gruppi, chiese, comitati di cittadini che non obbedivano a un'organizzazione centralizzata e mancavano di un leader che li guidasse: tra questi i *Proud Boys*, i *Threepersenters*, la milizia del Michigan e molti altri. Divisi tra nativisti ostili all'immigrazione, razzisti nostalgici della supremazia bianca e fondamentalisti protestanti, trovavano un terreno comune nella visione autoritaria della politica, nell'ostilità verso il governo federale e nella passione per le armi. Come gran parte dei politici repubblicani, avevano in comune l'odio per l'America progressista, metropolitana e multirazziale rappresentata (male) dalla presidenza Clinton prima e dalla presidenza Obama poi. Rush Limbaugh e Fox News, insieme a lobby fino a ieri potentissime come la National Rifle Association erano il luogo di dibattito e di confronto tra i parlamentari repubblicani e i militanti disponibili alla violenza, se non direttamente responsabili di essa.

L'estrema destra costituiva una forza politica sommersa ma non marginale, grazie agli agganci dentro il partito repubblicano, che da tempo aveva adottato posizioni autoritarie e nativiste.<sup>7</sup> Ciò che mancava al movimento per tentare di trasformare gli Stati Uniti in un regime autoritario o in una repubblica teocratica era un duce che però non si era ancora presentato sulla scena. Nel 2016 Trump colse il momento in cui il paese era angosciato e diffidenza e disprezzo nei confronti della classe politica erano al massimo storico. La stagnazione di lunga durata dei salari, il timore di un declassamento sociale, le sue performance teatrali nei comizi e su Twitter riuscirono facilmente a spazzare via i candidati dell'establishment durante le primarie.<sup>8</sup>

Trump ebbe poi buon gioco nel trascinare 62.984.828 americani a votare per lui con la promessa di “prosciugare la palude di Washington”, di alzare un muro al confine con il Messico, di dare la caccia agli immigrati, di aprire la guerra commerciale contro la Cina e di nominare giudici “patriottici” alla Corte Suprema.<sup>9</sup> Le manifestazioni di intolleranza esistevano già, la violenza della polizia contro gli afroamericani esisteva già, la voglia di rivincita dopo otto anni di presidenza Obama esisteva già: era solo questione di rendere sistematico e organizzato dalla Casa Bianca ciò che fino ad allora era stato sporadico e locale.

In questi quattro anni Trump e i repubblicani non solo non hanno affatto rotto con l'estrema destra, al contrario hanno incorporato parti sostanziali dell'agenda di quest'ultima nella propria azione politica. Non è Trump a essere stato l'anomalia: al contrario, da presidente ha realizzato una vera e propria fusione tra il partito repubblicano (la destra tradizionale) e l'estrema destra, comprese le sue frange terroristiche, come ha dimostrato l'assalto al Campidoglio con l'obiettivo dichiarato di impedire la certificazione della vittoria elettorale di Biden e quindi il suo insediamento alla presidenza.

*It Can't Happen Here* scriveva Sinclair Lewis nel 1935. E invece è accaduto: il 6 gennaio 2021 un aspirante dittatore, eletto nel 2016 tra manipolazioni e interferenze straniere, ha cercato di impadronirsi del Congresso per impedire la ratifica della vittoria elettorale del suo candidato democratico Joe Biden.<sup>10</sup> Il razzismo, il disprezzo per la democrazia e lo stato di diritto, la mobilitazione della violenza, la propaganda dell'odio per dividere la società non erano però nati di recente, come dimostra il caso di QAnon.

## QAnon, l'erede del panico morale degli anni Ottanta

Un recente rapporto su QAnon, una setta dalle credenze così bizzarre che è difficile, per gli europei, prenderla sul serio, riassume efficacemente il tema centrale nella visione della setta: “il mondo è segretamente controllato da una cricca di élite di pedofili che adorano Satana e che praticano sacrifici umani di bambini. (...) Negli Stati Uniti, questa cricca è guidata da politici, imprenditori e personaggi dello spettacolo. A essa si oppone un movimento di eroi inviato da Dio e che include lo stesso Q, che lavorano all'interno delle istituzioni per combattere la cricca (Q è generalmente considerato dai credenti un agente dei servizi segreti)”.<sup>11</sup>

QAnon apparentemente nasce nell'ottobre 2017 quando un autore che si nasconde sotto lo pseudonimo di Q Clearance Patriot inizia a postare misteriosi messaggi su 4chan, una piattaforma online molto usata dall'estrema destra. A poco a poco il messaggio si espande, assumendo dimensioni di massa tra l'elettorato repubblicano. In realtà, il tema di politici democratici, e in particolare Hillary Clinton, come trafficanti di bambini non era nuovo: il 5 dicembre 2016 Edgar Welch, un giovane del North Carolina fece irruzione nella pizzeria Comet Ping Pong di Washington per indagare sul presunto complotto di pedofili e satanisti, aprendo il fuoco all'interno del ristorante, fortunatamente senza vittime.

QAnon, però, affonda le sue radici in un passato assai più lontano: al momento in cui scriviamo (febbraio 2021), chi digitasse su Google le parole chiave “satanic

cults" ("culti satanici") troverebbe circa 19.400.000 risultati e, insieme a numerose pagine il cui scopo è quello di descrivere l'isteria di massa che investì gli Stati Uniti negli anni Ottanta e Novanta sul tema della pedofilia, fra le prime dieci occorrenze incontrerebbe anche la storia di Wilfred Wong, definito nientemeno che "un attivista internazionale per i diritti umani che ha investigato abusi rituali dei satanisti per 27 anni" ("an international human rights activist who has been investigating Satanic ritual abuse for 27 years"). E non occorre andare molto lontano per incontrare un vecchio articolo di tale Henry Makow, "Does a Satanic Cult Rule the World?" dove si ricicla la tesi del complotto ebraico per dominare il mondo nata, come si sa, con i *Protocolli dei Savi di Sion* scrivendo: "Nel 1773 Amschel Meyer Rothschild convocò una riunione di 12 grandi banchieri ebrei...".

Lungi dall'essere una teoria cospiratoria dei nostri tempi, la leggenda dei culti satanici affonda le sue radici nell'immaginario puritano pre-1776 e non è mai svanita nel tutto. Nell'Ottocento, il libro americano più venduto fino alla pubblicazione della *Capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe fu un pamphlet pubblicato nel 1836, *The Awful Disclosures of Maria Monk*. Maria Monk sosteneva nel libro di aver subito sette anni di sofferenze e torture in un convento cattolico di Montreal, da cui era poi fuggita. Le sue "rivelazioni" erano che le suore vi sarebbero state sottoposte a ogni genere di sevizie ("calpestate, garrotate, marchiate a fuoco") da preti e cardinali adoratori di Satana e intenti a "saziare i loro criminali appetiti".<sup>12</sup>

La Monk era mentalmente instabile e il libro probabilmente una falsificazione dei pastori protestanti di New York, il cui anticattolicesimo era parossistico (poco prima il convento delle Orsoline in città era stato raso al suolo da una folla inferocita). Esso diede ugualmente vita a un genere letterario di successo: gli americani non conoscevano il marchese de Sade e *The Awful Disclosures* fu imitato da decine di scrittori che offrivano al pubblico descrizioni assai realistiche delle perversioni sessuali che dicevano di condannare. Con le sue trecentomila copie, fu il bestseller dell'epoca.<sup>13</sup>

Nel Novecento, la leggenda trova alimento dal processo del 1971 contro Charles Manson e i suoi complici, che il 9 agosto 1969 avevano compiuto la carneficina in cui era morta l'attrice Sharon Tate, moglie del regista Roman Polanski e altre cinque persone. Nel 1980, ci fu la pubblicazione di *Michelle Remembers*, scritto da Michelle Smith la paziente, e poi moglie, di uno psichiatra canadese, Lawrence Pazder.<sup>14</sup> Il libro sembrava una perfetta versione moderna di *The Awful Disclosures*: la Smith sosteneva di essere stata rapita da un culto satanico da cui era poi fuggita dopo un anno di orrori. Nel suo caso, i grotteschi rituali (defecare su un crocifisso, bere il sangue di neonati appena uccisi) non erano opera di preti e cardinali, come nel pamphlet del 1836, bensì di insospettabili adoratori del Maligno, che l'avrebbero costretta a orrori tali da impedirle di ricordare alcunché fino al momento in cui la terapia del Dr. Pazder, vent'anni dopo, non le avrebbe permesso di far emergere le "memorie represses".

*Michelle Remembers* divenne un bestseller per le sue descrizioni sadomasochiste, accompagnate da opportuni commenti di condanna e di orrore, che attingevano a un immaginario gotico molto americano. Il libro piacque enormemente ai fondamentalisti protestanti, che trovarono nuova linfa per le loro campagne contro la pornografia, la promiscuità sessuale, perfino gli asili nido (le madri devono stare in casa e accudire loro i figli).

Più sorprendentemente, *Michelle Remembers* divenne un oggetto di culto anche in una categoria dove lo scetticismo verso le *forme di espressione* delle ansie, delle paure e dei desideri avrebbe dovuto essere professionalmente sviluppato: psichiatri e psicologi. Invece, il libro fu diffusamente accettato come un manuale per ritrovare le memorie represses e i suoi contenuti grotteschi furono presi dai media per oro colato.

Nel corso degli anni Ottanta, crebbe una scuola di professionisti che introdussero l'idea di "personalità multipla", strettamente intrecciata con quella di "culti satanici" che avrebbero "programmato" i loro aderenti, costringendoli poi a dimenticare quanto avveniva. Le "memorie represses" di sacrifici umani e di riti demoniaci si sarebbero potute recuperare solo con l'uso prolungato dell'ipnosi. Nel 1992, a una conferenza professionale, il dottor Corydon Hammond, dell'Università dello Utah, fece un riassunto della storia dei culti satanici negli Stati Uniti.

Secondo Hammond, alla fine della Seconda guerra mondiale il governo americano aveva introdotto nel paese un gruppo di scienziati nazisti adoratori di Satana. Questi scienziati avevano condotto esperimenti di controllo mentale nei campi di concentramento e avevano portato con loro un giovane ebreo, salvato dalle camere a gas perché aveva accettato di collaborare con i suoi persecutori.

La ragione dell'interesse per il ragazzo stava nella sua conoscenza della Kabala, uno strumento utile per i culti satanici. Negli Stati Uniti, il ragazzo ebreo cambiò nome (da Greenbaum a Green) e continuò ad aiutare gli esperimenti di controllo mentale, ora nelle mani della CIA. Col tempo, divenne medico e capo dei programmi segreti della CIA per il lavaggio del cervello. All'epoca della conferenza, Green sarebbe stato a capo di un network che controllava decine di migliaia di robot mentali, responsabili di ogni crimine (droga, prostituzione, contrabbando d'armi) e fanaticamente dediti alla costruzione di un Ordine satanico che avrebbe dominato il mondo.

Naturalmente tutto questo suona come la pessima sceneggiatura di un film. Invece, è un riassunto di quanto il Dr. Hammond effettivamente disse al Radisson Plaza Hotel di Alexandria (Virginia), nei sobborghi di Washington, il 25 giugno 1992. Si sa che i teorici del complotto (satanico, ebraico, bolscevico) imitano diligentemente gli studiosi seri, amano le note a piè di pagina, le bibliografie e altre consuetudini accademiche. Nel caso di Hammond, la sua biografia professionale occupava un'intera pagina del sito web dove venivano elencati innumerevoli incarichi e distinzioni, come se questo conferisse validità alle sue strampalate teorie sul satanismo, gli scienziati nazisti e il lavaggio del cervello, o l'Ebreo che, nell'ombra, aspira al dominio del mondo.<sup>15</sup>

I lettori con un minimo di cultura cinematografica potevano facilmente riconoscere nella sceneggiatura di Hammond l'elemento centrale di *The Invasion of the Body Snatchers*, di Don Siegel (1956) e di *The Manchurian Candidate*, il film del 1962 di John Frankenheimer di cui Jonathan Demme ha girato un remake nel 2004. Al centro dei due film era l'idea di persone programmate per eseguire ciecamente le istruzioni di un potere occulto. Negli anni Cinquanta si trattava dei comunisti che facevano il lavaggio del cervello ai prigionieri o di alieni che si impadronivano di corpi a cui rimaneva solo l'apparenza umana. Oggi sarebbe una strana mistura di

politici democratici, pedofili, finanziari di Wall Street e potenze dell'occulto che avrebbero ripreso l'antico programma di controllare il mondo.

QAnon dimostra che la miscela di immaginario puritano seicentesco, panico morale attorno alla pedofilia e mezzi di comunicazione di massa ha dato risultati esplosivi: fantasie di cui dovrebbero occuparsi soltanto i sociologi delle religioni, o gli antropologi, si trasformano in credenze di massa e in movimenti politicamente attivi. Questo, però, non sarebbe potuto avvenire senza la complicità dei media mainstream, in particolare delle reti televisive che oggi si interrogano sulla credulità dei sostenitori di Trump protagonisti dell'assalto del 6 gennaio.

In realtà, l'isteria collettiva attorno alla pedofilia e al satanismo fu creata precisamente dai grandi network televisivi che fecero di ciarlatani come Pazder degli esperti sulle presunte memorie represses e sugli "abusi satanici". Nel 1985 Pazder apparve in uno straordinario servizio su *20/20* di ABC News, il programma che aveva l'audience più elevata tra i programmi giornalistici in prima serata.

"Stasera", disse solennemente il co-conduttore, "i risultati che fanno riflettere di un'indagine di *20/20*. Satanismo, culto del demonio, praticato in tutto il paese [...] atti perversi e orribili che si stenta a credere. Suicidi, omicidi e la macellazione rituale di bambini [...] Eppure finora la polizia è stata impotente [...] Non c'è dubbio che qualcosa sta succedendo là fuori". Poi il giornalista, ex corrispondente della ABC News per la Casa Bianca, disse: "Cannibalismo. È difficile da credere, ma in ogni caso che abbiamo esaminato, i bambini lo hanno descritto". Difficile da credere: sì, ma per tutto il programma ABC News convinse l'America a credere. "È terrificante", disse alla fine un'icona del giornalismo americano, Barbara Walters, chiedendo perché la polizia non stesse arrestando tutti i satanisti. Quel programma fu visto da un terzo degli americani che guardavano NBC la sera in cui andò in onda, battendo tutti i record di audience e gli altri network si affrettarono a cavalcare l'isteria, per anni.

C'è da stupirsi se ancora oggi *una maggioranza di elettori repubblicani* torna a credere a queste fantasie?<sup>16</sup>

## **Cosa accadrà del trumpismo nei prossimi anni?**

Il trumpismo come movimento autoritario è vivo: neppure dopo il 6 gennaio la maggioranza di deputati e senatori repubblicani si è decisa a condannare i "cugini di campagna" violenti che hanno sfondato le porte del Congresso e minacciato di impiccare Mike Pence e Nancy Pelosi. Al contrario, sono ancora così affascinati (o terrorizzati) da Trump e dai suoi seguaci da evitare accuratamente di prendere le distanze dall'ex presidente, come si è visto nel voto sul secondo impeachment il 13 febbraio, quando ben 43 senatori repubblicani su 50 hanno votato per assolverlo, e nella rimozione di Liz Cheney dal suo posto di n. 3 del gruppo repubblicano alla Camera, il 12 maggio. Lo stesso è accaduto alla convention della Conservative Political Action Conference il 28 febbraio 2021 a Orlando, in Florida, dove Trump era l'ospite d'onore.

Alla Camera, un buon esempio è la deputata del Colorado Lauren Boebert, che pretende di entrare in Congresso con la sua pistola al fianco, oppure quella della

Georgia Marjorie Taylor Green, seguace di QAnon, fanatica delle armi, antisemita e antimusulmana. Taylor Green ha approvato l'idea di "giustiziare" Nancy Pelosi, la leader democratica della Camera, e sostenuto che gli incendi degli anni scorsi in California era stati causati da "laser su astronavi aliene" dirette da "banchieri sionisti".<sup>17</sup> Nel voto per rimuoverla, quanto meno, dalle commissioni cui apparteneva, tutti i deputati repubblicani tranne undici l'hanno appoggiata. Subito dopo c'è stata una clamorosa rottura tra Mitch McConnell e Trump ma è troppo presto per dire se ci saranno conseguenze di lungo periodo, in particolare nel ciclo elettorale del 2022, quando si rinnoverà l'intera Camera e un terzo del Senato.

Ci sono tre scenari nel futuro di Donald Trump: nel primo potrebbe finire in galera o in esilio, nel secondo potrebbe restare una forza determinante nel partito repubblicano e addirittura ripresentarsi come candidato alla presidenza nel 2024, nel terzo potrebbe fondare un nuovo partito.

Il primo scenario si basa sul fatto che l'impeachment è un processo politico e quindi non preclude il ricorso alla giustizia ordinaria, qualsiasi sia il suo esito. Alexander Hamilton scrisse nel *Federalist* n. 65: "Dopo essere stato condannato all'ostracismo perpetuo dalla stima, dalla fiducia, dagli onori e dalle ricompense del suo Paese [il presidente] sarà comunque soggetto all'azione penale e alla punizione attraverso la legge ordinaria".<sup>18</sup> I guai giudiziari di Trump potrebbero rallentare o impedire il suo ritorno sulla scena politica.

Trump ha vissuto pericolosamente tutta la sua vita, speculando, corrompendo, evadendo le tasse. Da businessman l'ha sempre fatta franca, un po' per il potere del denaro, un po' per la sua aggressività e un po' per la facilità con cui chi avrebbe dovuto difendere l'interesse pubblico si faceva intimidire o raggirare. Adesso è arrivato il momento della verità: poiché la Corte Suprema ha deciso che la procura di New York aveva accesso alle sue dichiarazioni fiscali e l'Internal Revenue Service ha immediatamente fornito un'enorme mole di documenti agli investigatori è possibile che l'ex presidente venga rinviato a giudizio, processato e condannato.<sup>19</sup>

Al contrario dell'Italia, l'evasione fiscale negli Stati Uniti è un reato preso molto seriamente, come scoprirono Al Capone nel 1931 e molti altri affaristi dopo di lui. Quindi la possibilità di una condanna è reale: il procuratore di New York Cyrus Vance jr. (un democratico) ha assunto un avvocato ed ex procuratore specializzato nella lotta contro la criminalità organizzata e ha sulla sua scrivania un corposo dossier che riguarda decine di potenziali violazioni della legge. Inoltre può contare sulla collaborazione dell'ex braccio destro di Trump Michael Cohen, l'avvocato che maneggiava gli affari sporchi del capo, per esempio i consistenti pagamenti alle donne che avevano avuto relazioni con il boss, Stormy Daniels e Karen McDougal. Cohen rischiava decenni di galera per una infinità di reati e ha scelto di collaborare con la giustizia.

Le questioni fiscali sono solo una piccola parte dei problemi di Trump perché da qualche mese ci sono anche due dossier legati al suo disperato tentativo di rovesciare il risultato elettorale a favore di Joe Biden. Prima di tutto c'è l'indagine sulla telefonata di Trump al Segretario di Stato della Georgia Brad Raffensperger nella quale l'allora presidente chiedeva di "trovargli" 11.780 voti, quelli necessari per rovesciare il risultato delle elezioni in quello Stato.<sup>20</sup> Poiché interferire con le

operazioni elettorali è un reato e la telefonata è stata registrata dallo stesso Raffensperger (un repubblicano), la situazione legale di Trump nel processo che si terrà ad Atlanta è quanto meno precaria.

Più grave ancora è la denuncia effettuata dal deputato democratico Bennie Thompson per “incitamento all’insurrezione”. Il fatto che Trump sia stato assolto dal Senato nel processo di impeachment tenutosi in febbraio non significa che sia al riparo dalle procedure giudiziarie ora che è un privato cittadino. In particolare, una legge del 1871 promulgata per colpire il Ku Klux Klan prevede la possibilità di agire in sede civile contro chi interferisca con le operazioni elettorali o ostacoli il regolare funzionamento di uffici governativi. Era stata concepita per proteggere le amministrazioni degli Stati del Sud a maggioranza nera dal terrorismo dei bianchi sconfitti nella Guerra civile, ma evidentemente si applica perfettamente a una situazione in cui qualcuno invita a dare l’assalto al Congresso per impedire il conteggio dei voti elettorali: non solo tutti i poliziotti in servizio al Campidoglio il 6 gennaio (tre dei quali sono morti) ma anche i dipendenti del Congresso, più i 435 deputati e i cento senatori potrebbero portare in giudizio Donald Trump e Rudy Giuliani. Anche in questo caso le prove raccolte dall’FBI dopo il 6 gennaio sono più che abbondanti e addirittura il leader dei senatori repubblicani Mitch McConnell, che per quattro anni aveva sostenuto e protetto Trump, ha dichiarato che non ci sono dubbi sulle sue responsabilità negli avvenimenti di quel giorno.<sup>21</sup> Mentre scriviamo, Trump sembra di fronte a una valanga di azioni legali che minacciano seriamente la sua posizione e anche la sua futura agibilità politica.

Questi procedimenti hanno un riflesso sulla possibile rovina economica del palazzinaro di New York diventato presidente: Trump ha ottenuto successo investendo sul suo marchio, sulla scritta “Trump” ossessivamente ripetuta nei suoi palazzi, nei suoi campi da golf e negli striscioni o nei berretti dei sostenitori. La sua fallita campagna di 77 giorni per rimanere al potere a qualsiasi costo ha però reso tossico proprio il *brand*: Twitter e Facebook hanno cancellato il suo account, Amazon ha impedito a un’altra piattaforma, Parler, di restare sui suoi server, le banche rivogliono i loro soldi, gli hotel e club del golf resteranno deserti. Trump è sempre stato un finto miliardario, le sue residenze pacchiane e scintillanti mascheravano un impero costruito sui debiti e sugli imbrogli: la fine della sua avventura politica potrebbe significare anche la fine del suo successo economico.

Il secondo scenario si basa sul fatto che, al momento in cui scriviamo, Trump conserva un seguito non esattamente quantificabile, ma certamente vasto, tra gli elettori repubblicani: quanto basta, in teoria, per ripresentarsi come candidato alle presidenziali del 2024. A questo si aggiunge la lealtà di migliaia di quadri del partito, tra cui il leader della minoranza alla Camera Kevin McCarthy e importanti senatori come Lindsay Graham e Ted Cruz. Gli organi di partito degli stati i cui senatori hanno votato per l’impeachment di Trump il 13 febbraio hanno immediatamente censurato il loro operato e riaffermato la loro lealtà all’ex presidente. Questo rende credibile la sua minaccia di sostenere “suoi” candidati già nelle primarie repubblicane del 2022, contro i deputati e senatori uscenti, oppure negli stati dove non c’è un *incumbent*, per esempio in Ohio e Pennsylvania, come ha affermato nel febbraio scorso. Se questo avvenisse potrebbe mettere in pericolo la riconquista di



---

una maggioranza repubblicana alla Camera e al Senato, che sulla carta è perfettamente possibile.

Con il Senato diviso esattamente a metà fra i due partiti, cinquanta seggi ciascuno, la posizione dei democratici appare incerta ma potrebbe diventare più solida se davvero la nuora di Trump, Lara, si candidasse in North Carolina e la figlia Ivanka in Florida. Altri fedelissimi del presidente potrebbero avere successo nelle primarie per poi essere sconfitti nelle elezioni generali. È troppo presto per fare previsioni sensate ma se i democratici riusciranno a mantenere i tre seggi in palio negli stati dove i margini sono più ristretti, Nevada, Arizona e Georgia, hanno buone possibilità di mantenere il controllo della camera alta con 50 o 51 senatori.

Le cose sono più complicate alla Camera, dove Nancy Pelosi ha solo 221 seggi, appena 3 più della maggioranza necessaria.<sup>22</sup> In vista delle elezioni del 2022 ci sono tre fattori da considerare: la storia delle elezioni di *Midterm*, il ridisegno delle circoscrizioni elettorali che avviene dopo ogni censimento decennale e i tentativi repubblicani di restringere il diritto di voto a livello locale.

Prima di tutto la storia: fra il 1970 e il 2020 si sono tenute 13 elezioni di metà mandato. In 11 di esse il partito che non controllava la Casa Bianca ha guadagnato seggi, in media 23. Solo in due casi, nel 1998 e 2002, il partito presidenziale ha guadagnato un piccolo numero di seggi: quattro i democratici nel 1998 e sette i repubblicani nel 2002. In entrambi i casi si trattava di circostanze eccezionali: l'impeachment di Bill Clinton nel 1998 e, nel 2002, dopo l'inizio della guerra contro l'Afghanistan nell'ottobre 2001, in seguito agli attentati dell'11 settembre. La maggioranza degli elettori scelse di sostenere il partito del presidente, al contrario di quanto avviene di solito.

Non c'è qui lo spazio per discutere le ragioni di questa solida tradizione politica: la spiegazione più ovvia è la minore partecipazione degli elettori negli anni in cui non ci sono candidati alla presidenza. Normalmente se ne avvantaggia il partito che si oppone alle politiche del presidente in carica, grazie a una maggiore mobilitazione dei suoi sostenitori per un desiderio di rivincita. Qui basterà constatare che le oscillazioni sono ampie (23 seggi costituiscono circa il 5 per cento della Camera, che ha 435 membri) e i rovesciamenti di maggioranza non sono rari: nel 1994 i repubblicani guadagnarono 54 seggi e nel 2010 addirittura 64; nel 2006 i democratici conquistarono 32 seggi in più e nel 2018 ben 42. Quindi le elezioni del 2022 si presentano difficili per i democratici e analisti rispettati come Larry Sabato dell'Università della Virginia prevedono il successo dei repubblicani, salvo circostanze eccezionali.<sup>23</sup>

Queste circostanze sono sostanzialmente due: la gestione dell'epidemia da parte dell'amministrazione Biden e lo stato dell'economia nell'autunno dell'anno prossimo alla luce del piano di investimenti sulle infrastrutture da 2.000 miliardi di dollari annunciato dal nuovo presidente. È possibile che la nuova amministrazione sia fortunata nella sua lotta all'epidemia, con un piano di vaccinazioni che funziona senza intoppi, come sembrava fino al maggio 2020. È anche possibile, invece, che l'incompetenza o la non collaborazione delle autorità statali rallentino i progressi e, in ogni caso, che la macchina propagandistica dei repubblicani basata su Fox News e sui circuiti di *talk radio* continui a funzionare a pieno regime, impe-

dendo ai democratici di trasformare in voti e seggi il lavoro fatto. Molto dipenderà da quanto il partito dell'asinello saprà mantenere viva la mobilitazione che ha sconfitto Trump nelle elezioni presidenziali e quanto il lavoro dell'amministrazione mostrerà di incidere positivamente sulla vita quotidiana degli americani.

Il terzo scenario, la fondazione di un "partito dei patrioti" o simili, dipenderà dallo status politico di Trump tra 12 mesi. L'ex presidente ha mostrato la sua completa inettitudine nel governare, ma un indubbio fiuto politico nelle campagne elettorali. Il suo estremo narcisismo, chiaramente patologico, potrebbe però rendergli difficile fare il leader di un nuovo partito, minacciando il tradizionale oligopolio dei due partiti maggiori, reso inossidabile dal sistema elettorale. Nello stesso tempo, Trump ha creato un movimento simile a un culto della personalità, gode di una solida popolarità nella base del partito repubblicano e ha un network di fedelissimi che in teoria potrebbero seguirlo, anche se per il momento ha smentito ogni progetto di questo genere, ribadendo di voler rimanere il vero leader del partito repubblicano. La vera incognita sta nel fatto che la parte radicalizzata ed estremista dell'elettorato repubblicano, quella che per trent'anni si è nutrita di teorie cospiratorie, è probabilmente troppo grande per tornarsene tranquillamente a votare disciplinatamente per un partito de-trumpizzato, quello a cui oggi pensano Mitt Romney al Senato e Liz Cheney alla Camera. Un sondaggio del febbraio scorso indicava che il 46 per cento degli elettori repubblicani voterebbe per un nuovo partito guidato dall'ex presidente, mentre solo il 27 per cento resterebbe fedele al vecchio GOP.<sup>24</sup> Ovviamente, nella politica americana tre anni e mezzo sono tre secoli e mezzo, quindi questi scenari valgono quello che valgono.

Nell'ipotesi che l'idea sia quella di fondare un nuovo partito, l'ostacolo principale sta nel sistema elettorale: praticamente tutte le cariche pubbliche negli Stati Uniti sono assegnate con il sistema *Winner-Take-All*, ovvero il primo arrivato vince, in elezioni a turno unico che non richiedono la maggioranza assoluta ma una semplice maggioranza relativa. I terzi partiti, oltre alle difficoltà legali per presentare i propri candidati, devono superare lo scetticismo degli elettori, che vedono in loro un modo per sprecare il proprio voto. Nelle elezioni presidenziali dal 1900 in poi, solo tre candidati non democratici o repubblicani hanno superato il 10 per cento dei voti: Theodore Roosevelt nel 1912 (27,4 per cento), George Wallace nel 1968 (13,5 per cento) e Ross Perot nel 1992 (18,9 per cento). I casi di deputati, senatori o governatori eletti come indipendenti sono altrettanto rari: occorre risalire al 1998 e andare nel Minnesota per trovare un governatore di un terzo partito: l'ex campione di wrestling Jesse Ventura. Nel 2010 Lisa Murkowski, senatrice repubblicana superata da un altro candidato nelle primarie del partito, organizzò con successo una campagna di *write-in* e fu rieletta.<sup>25</sup> Una novità interessante, però, viene proprio dall'Alaska, dove gli elettori hanno adottato nel 2020 un nuovo sistema elettorale, il *Ranked-choice voting*, che dovrebbe incrinare il duopolio repubblicani-democratici e permettere l'emergere di altri partiti e candidati.<sup>26</sup>

Malgrado la forte mediatizzazione della politica americana, anche oggi costruire strutture di partito locali è difficile e i grandi raduni preferiti da Trump non sono sufficienti: gli elettori occorre andare a cercarsi di casa in casa quando la differenza tra vittoria e sconfitta si misura sulle centinaia o sulle decine di voti.<sup>27</sup>

Per di più, l'ex presidente ha mostrato già nel caso delle elezioni suppletive in Georgia, nel gennaio scorso, di essere poco interessato a sostenere candidati diversi da se stesso.

Infine, per il momento Trump ha perso il suo megafono via Twitter e non è detto che ne trovi uno alternativo di potenza comparabile, assolutamente necessario per trasformare una generica popolarità in azione politica: i progetti di creare una sua piattaforma personale lasciano scettici gli esperti. Senza i media che amplificano i suoi messaggi e senza un partito che li faccia penetrare capillarmente nella società il suo peso politico si restringe all'estrema destra che abbiamo visto in azione il 6 gennaio. Troppo poco per far vincere le elezioni ai repubblicani, abbastanza per fare felici i democratici se davvero l'ex presidente fondasse un nuovo partito. Lo scenario più probabile, comunque, resta quello in cui Trump cercherà di mantenere il controllo del partito repubblicano, come del resto ha dichiarato esplicitamente alla già citata convention del CPAC il 28 febbraio scorso a Orlando e nelle settimane successive.

Il trumpismo potrebbe seguire la sorte di altri movimenti autoritari nella storia americana, cioè spegnersi come il maccartismo dopo la morte del suo fondatore. Trump potrebbe uscire di scena per una varietà di motivi, dal declino delle sue capacità psicofisiche alla raffica di processi che lo attendono. Rispetto al 1956, o al 1920, però, le istituzioni sembrano più deboli e i veleni sembrano penetrati più profondamente nel corpo politico degli Stati Uniti.

#### NOTE

\* Fabrizio Tonello è professore di Scienza politica presso l'Università di Padova e fa parte della redazione di *Ácoma*. È autore delle voci "Nazionalismo" e "Oligarchia" nel X supplemento dell'Enciclopedia Treccani (2020). Il suo ultimo libro è *Democrazie a rischio*, Pearson, Milano 2019.

1 Sul tema la bibliografia è troppo vasta e nota per essere citata qui. Ci limiteremo a ricordare il classico Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago 1979 (prima ed. 1964), la citazione è a p. 6. Sui movimenti "antisovversivi" si veda David Brion Davis, *From Homicide To Slavery*, Oxford University Press, New York 1986, pp. 137-154. Utile anche la biografia di George Wallace: Dan Carter, *The Politics of Rage*, Simon & Schuster, New York 1995. Più recenti Joseph Uscinski, a cura di, *Conspiracy Theories & the People Who Believe Them*, Oxford University Press, New York 2019. Peter Knight, *Conspiracy Culture*, Routledge, New York 2000. Jovan Byford, *Conspiracy Theories: A Critical Introduction*, Palgrave MacMillan, New York 2011. Per un approccio critico alla letteratura sulle "teorie cospiratorie" si veda Luc Boltanski, *Mysteries & Conspiracies*, Polity Press, Cambridge, UK, 2014.

2 Brian Rosenwald, *Talk Radio's America: How an Industry Took Over a Political Party That Took Over the United States*, Harvard University Press, Cambridge 2019.

3 Clinton vinse in numerosi stati che nelle tre elezioni precedenti erano andati ai repubblicani: New Hampshire, Pennsylvania, Ohio, Kentucky, Tennessee, Louisiana, Arkansas e California, spesso con margini ristretti su Bush.

4 Si veda il mio saggio "Da McCarthy a oggi: rilettura di *The Paranoid Style in American Politics*", *Ácoma* 12 (1998), pp. 77-85.

5 Gli Oath Keepers sono un'organizzazione paramilitare nata nel 2009. Il nome è stato scelto perché i membri giurano di "mantenere il giuramento" di fedeltà alla Costituzione anche disob-

bedendo agli ordini ritenuti “illegali” delle autorità. Grandi sostenitori di Trump, erano presenti in forze il 6 gennaio 2021 all’assalto al Congresso.

6 Sam Jackson, *Oath Keepers: Patriotism and the Edge of Violence in a Right-Wing Antigovernment Group*, Columbia University Press, New York 2020.

7 Pippa Norris, “Why Republicans Haven’t Abandoned Trumpism”, <https://www.pippanorris.com/news/2021/2/9/why-republicans-havent-abandoned-trumpism>, ultimo accesso il 31 marzo 2021.

8 Il tema della stagnazione degli stipendi degli *white collars* e dei redditi di piccoli artigiani e commercianti, insieme ai suoi effetti psicologici, era stato indagato fin dagli anni Ottanta: Barbara Ehrenreich, *Fear of Falling*, Pantheon Books, New York 1989; Juliet Schor, *The Overworked American*, Basic Books, New York 1992; Robert Frank, *Falling Behind*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2007. Sull’esplosione della disuguaglianza la letteratura è vastissima, a partire da Joseph Stiglitz, *The Price of Inequality*, Penguin Books, New York 2013.

9 Non va dimenticato il fatto che l’elezione del presidente negli Stati Uniti è un’elezione di secondo grado in cui contano i voti dei delegati nel bizzarro e antidemocratico collegio elettorale, non quelli dei cittadini nel loro complesso. Trump ottenne 304 voti di grandi elettori, contro i 227 di Hillary Clinton, che aveva raccolto 65.853.514 suffragi dei cittadini. Per un’analisi più approfondita del voto del 2016 si veda il mio “Elezioni 2016: un’interpretazione di lungo periodo”, *Ácoma* 12 (2017), pp. 85-101, disponibile qui: <http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/10%20Tonello.pdf>.

10 Gli avvenimenti del 6 gennaio sono stati in realtà il culmine di un’offensiva contro il voto popolare iniziata da Trump addirittura prima delle elezioni e continuata dopo il 3 novembre 2020. Una buona ricostruzione delle varie fasi qui: Jim Rutenberg et al., “77 Days: Trump’s Campaign to Subvert the Election”, *New York Times*, 31 gennaio 2021.

11 Alex Goldenberg et al., *The QAnon Conspiracy*, Network Contagion Research Institute 2020, p. 6.

12 David Bennett, *The Party of Fear*, Vintage Books, New York 1995, pp. 42-43.

13 Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, University of Chicago Press, Chicago 1964.

14 Lawrence Pazder e Michelle Smith, *Michelle Remembers*, St. Martin’s Press, New York 1980.

15 Fabrizio Tonello, *La fabbrica dei mostri. Un caso di panico morale negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 2006.

16 CIVIQS poll 2 settembre 2020. Disponibile qui: <https://civiqs.com/reports/2020/9/2/report-americans-pessimistic-on-time-frame-for-coronavirus-recovery>, ultimo accesso il 20 marzo 2021.

17 Lydia O’Connor, “Marjorie Taylor Greene Theorized Space Laser Beam Sparked California Wildfire”, *Huffington Post*, 28 gennaio 2021.

18 *The Federalist*, n. 65: “After having been sentenced to a perpetual ostracism from the esteem and confidence, and honors and emoluments of his country, [the president] will still be liable to prosecution and punishment in the ordinary course of law.” La traduzione è mia.

19 Tra l’altro, se l’IRS decidesse di riesaminare il megarimborso fiscale di 72,9 milioni di dollari concessogli nel 2010, l’ex presidente si ritroverebbe con un debito di quasi 100 milioni di dollari verso il fisco in un momento in cui le sue varie proprietà in giro per il mondo sono molto meno redditizie di un tempo e perfino i suoi consulenti fiscali lo hanno abbandonato dopo l’assalto al Campidoglio del 6 gennaio.

20 In realtà, se anche il risultato del voto popolare fosse stato manipolato e il pacchetto dei grandi elettori della Georgia fosse stato attribuito a Trump, Biden sarebbe rimasto con una confortevole maggioranza di 290 grandi elettori contro 248 e sarebbe stato eletto ugualmente. Per maggiori dettagli sulle elezioni si veda l’articolo di Marco Morini in questo stesso numero.

21 Con il suo abituale cinismo, McConnell ha anche dichiarato che se Trump vincesse le primarie repubblicane nel 2024 lui lo sosterebbe nella corsa alla presidenza.

22 Nel febbraio 2021 c’erano tre seggi vacanti per morte o dimissioni dei deputati ma quando le elezioni suppletive verranno tenute è molto probabile che i seggi vadano ai repubblicani.

23 Kyle Kondik, *The House: Unclear Lines, Clear Expectations*, 25 marzo 2021, disponibile qui: <https://centerforpolitics.org/crystalball/articles/the-house-unclear-lines-clear-expectations/>, ultimo accesso il 25 giugno 2021.

24 Il sondaggio per *USA Today* è disponibile qui: <https://eu.usatoday.com/story/news/politics/2021/02/21/exclusive-trump-party-he-still-holds-loyalty-gop-voters/6765406002/>, ultimo accesso il 23 febbraio 2021.

25 Alcuni stati americani permettono di votare non solo per i candidati elencati sulla scheda ma anche per un altro candidato, scrivendone il nome, *write-in* appunto.

26 Si tratta di un sistema già presente in altri stati (Maine) e in varie città importanti, tra cui San Francisco, Saint Paul e Minneapolis. Una buona descrizione del sistema qui: [https://www.fairvote.org/rcv#where\\_is\\_ranked\\_choice\\_voting\\_used](https://www.fairvote.org/rcv#where_is_ranked_choice_voting_used), ultimo accesso il 2 marzo 2021.

27 Si veda l'articolo di Marco Morini in questo stesso numero sui margini estremamente ristretti della vittoria di Biden in Arizona, Georgia, Pennsylvania e Wisconsin.

## Tra partecipazione e polarizzazione. Il voto presidenziale statunitense del 2020

Marco Morini\*

È stata l'elezione con il più alto numero di voti espressi (quasi 160 milioni) e la più alta partecipazione elettorale dal 1900 (66,7 per cento, ma 120 anni fa le donne non votavano). Nel 1900 andò al voto il 73,2 per cento degli elettori, mentre le elezioni con la più alta affluenza di sempre – anch'esse a suffragio universale maschile – furono quelle del 1876,<sup>1</sup> con l'81,8 per cento della partecipazione, ma valevano poco meno di 8 milioni e mezzo di elettori.<sup>2</sup> L'aumento dell'affluenza elettorale è avvenuto in tutti gli stati americani, non solo in quelli in bilico, tradizionalmente al centro dell'attenzione mediatica e quindi più propensi a votare: ci sono stati aumenti significativi dell'affluenza anche in stati dove il risultato era scontato. Tra i *battleground states*, sono quelli del cosiddetto "blocco ispanico" emergente ad avere avuto i più significativi aumenti di partecipazione: primi fra tutti Nevada, Texas e Arizona. In quest'ultimo la percentuale di affluenza al voto è cresciuta di circa l'11 per cento rispetto al 2016 (fino al 65,3 per cento totale); in Texas quasi del 9 per cento (fino a oltre il 60 per cento).<sup>3</sup>

Joe Biden ha ricevuto oltre 81 milioni di voti (maggior numero della storia statunitense) a fronte degli oltre 74 milioni di Donald Trump, che rappresentano comunque il dato più elevato di sempre per un candidato sconfitto. Biden è il più vecchio presidente eletto e i due candidati principali sommano 152 anni d'età, mai prima era successo di avere contendenti alla presidenza così anziani. Si è votato in piena pandemia da Coronavirus e oltre 100 milioni di persone hanno votato in anticipo. Di questi, ben 65,6 milioni di voti sono stati espressi per posta. Entrambi i dati segnalano risultati mai raggiunti prima.<sup>4</sup>

A dispetto di sondaggi fortemente negativi per tutti gli ultimi mesi di campagna elettorale, il presidente uscente ha decisamente ridotto le distanze negli stati in bilico,<sup>5</sup> finendo per perdere il collegio elettorale per poche migliaia di voti negli stati decisivi. Trump ha perso, il trumpismo ha tenuto. Ha mantenuto i voti del 2016 e ne ha aggiunti altri. 74 milioni di persone non sono un blocco elettorale unico e monolitico ma una coalizione di elettori provenienti da segmenti sociali e geografici talvolta molto diversi.

In questo saggio, nel primo paragrafo l'attenzione verterà sugli stati che sono stati decisivi per la vittoria presidenziale democratica. La seconda sezione illustrerà il comportamento elettorale dei cittadini statunitensi, partendo dai dati forniti dagli exit poll. Seguirà poi una riflessione sull'attuale polarizzazione della politica americana che servirà anche da riassunto e conclusione alle due sezioni precedenti.

## Gli stati dove Biden ha vinto le elezioni

Joe Biden ha vinto in tutti gli stati in cui Hillary Clinton aveva vinto quattro anni prima. A questi ha aggiunto il cosiddetto *blue wall* (Wisconsin, Michigan e Pennsylvania), cioè quei tre grandi stati del Midwest che erano stati cruciali nella vittoria di Trump del 2016, poiché si trattava di territori considerati per decenni una roccaforte del Partito democratico. Una riconquista decisiva sia sul piano aritmetico che su quello simbolico. Quando Trump nel 2016 diventò presidente vincendo in tutti e tre questi stati con un margine numericamente ridottissimo, questo servì a definirlo con la stereotipata immagine di candidato amato da quella classe operaia bianca un tempo fedele al Partito democratico.<sup>6</sup> Biden ha poi “strappato” al presidente uscente Arizona e Georgia, due stati che non votavano per un candidato democratico alla presidenza rispettivamente dal 1996 e dal 1992. L’Arizona, tra l’altro, prima del 1996, nell’intero secondo dopoguerra votò democratico solo nel 1952. Infine, Biden ha vinto anche in un collegio del Nebraska: uno stato che assegna i suoi grandi elettori in modo diverso dagli altri – e nel quale ha ottenuto un grande elettore. Il totale di 306 grandi elettori è quindi il frutto della vittoria in questi 5 stati (più il grande elettore vinto in Nebraska) conquistati al presidente uscente che è diventato l’undicesimo *incumbent* a fallire la rielezione, il primo dalla mancata riconferma di George H. W. Bush nel 1992. Nel caso degli stati del Midwest, in termini numerici, si è trattato di una riconquista relativamente modesta, se paragonata all’ampiezza della sconfitta democratica del 2016. In Wisconsin, che è il *tipping-point state*<sup>1</sup> delle elezioni del 2020, Obama vinse con un margine del 6,9 per cento nel 2012, Clinton perse dello 0,8 per cento nel 2016, Biden vince dello 0,6 per cento. Il candidato democratico ha trionfato nelle aree urbane ma Trump ha mantenuto gran parte dei voti di quattro anni fa, dominando nelle contee rurali. Ma parrebbe addirittura aver guadagnato consensi tra gli ispano-americani e gli afroamericani maschi delle città.<sup>7</sup> La differenza decisiva la fa la crescita di Biden nelle periferie urbane, aree già vinte da Clinton nel 2016 e dove i democratici sono riusciti a incrementare il gap con i rivali di sempre. Come riportato in Tabella 4, Biden ha recuperato sette punti percentuali tra i maschi bianchi rispetto alla Clinton. Il consenso maschile e, soprattutto, le preferenze espresse dai maschi non laureati, è rimasto saldamente pro-Trump, ma il significativo recupero innescato dalla candidatura Biden ha fatto rientrare voti che sono risultati determinanti in tutti gli stati dove il margine tra i due candidati si è rivelato molto ridotto (Wisconsin e Pennsylvania su tutti). Oltre al “ritorno” del *blue wall* del Midwest ai democratici (che già sarebbe bastato per conquistare i 270 grandi elettori necessari alla presidenza), la prima grande novità del voto 2020 è stata la vittoria di Biden in Arizona. Si tratta di uno stato che ormai da parecchi anni viene dato come in procinto di sancire una propria svolta *liberal*. I motivi sono diversi: aree urbane sempre più democratiche e stato sempre più “diverso” demograficamente. Crescita economica costante e fermento culturale mai riscontrato in passato.<sup>8</sup> Tuttavia, questo tra-

1 Lo stato la cui vittoria permette al candidato di superare la soglia dei 270 grandi elettori nel Collegio Elettorale.

guardo è sempre sembrato allontanarsi. Pur diversificandosi rapidamente, la sua popolazione bianca più anziana è stata sempre fortemente orientata verso i repubblicani. Questa volta è stato diverso: le donne e gli uomini bianchi laureati si sono orientati verso i democratici. Allo stesso modo, gli uomini bianchi non laureati hanno ridotto il loro sostegno al Partito repubblicano. Questi cambiamenti, così come l'aumento del sostegno democratico tra i 18-29 anni (che vuol dire molti voti di giovani *latinos* andati per la prima volta alle urne) ha modificato la geografia elettorale dello stato. Nella campagna elettorale del 2020, tuttavia, ha probabilmente pesato l'*endorsement* di Cindy McCain. La vedova del senatore repubblicano e già candidato alla presidenza del 2008 non ha solo appoggiato Biden ma si è spesa pubblicamente e personalmente (per quanto possibile in epoca Covid) in eventi pubblici e di *fundraising* a sostegno dell'ex vicepresidente di Obama. La ragione di tale impegno affonda nell'esplicita ostilità che John McCain espresse verso Trump fino alla fine dei suoi giorni, uno dei pochissimi repubblicani rimasti a farlo nei lunghi mesi di dominio trumpiano assoluto sul partito.<sup>9</sup> La diffidenza iniziale si era trasformata in aperto conflitto quando Trump aveva vilipeso l'anziano senatore, prendendolo in giro perché era stato fatto prigioniero in Vietnam, di fatto tentando di ribaltare la consolidata immagine da eroe di guerra di McCain.<sup>10</sup> Queste volgari e inutili offese non hanno certamente giovato al consenso di Trump in Arizona, dove McCain è stato apprezzato senatore dal 1987 fino alla morte nel 2018 e dove molti repubblicani non hanno gradito le sparate trumpiane. L'Arizona ha poi mostrato come il voto *latino*, a dispetto di alcune rozzezze mediatiche, non sia affatto da considerarsi monolitico. È vero che in Florida Trump ha goduto del significativo sostegno degli ispanici di origine cubana, ma laddove questi siano prevalentemente originari del Messico, del Nicaragua o di El Salvador le cose cambiano e in generale, la maggioranza dei *latinos* continua a votare Partito democratico al 65 per cento. In Arizona, infine, vi è una lunga storia di attivismo di base e sindacale, fatta di tanti piccoli gruppi coesi, che si è tramutata in valido strumento organizzativo a sostegno della campagna democratica.<sup>11</sup> Infine, la Georgia. Lo stato che forse più di altri incarna simbolicamente il risultato dell'elezione del 2020. Poche migliaia di voti hanno consegnato lo stato a Biden a novembre e due mesi dopo altri margini ristretti hanno portato a due vittorie democratiche al Senato, che ora consentono al Partito democratico di avere la maggioranza in entrambi i rami del Congresso. In uno degli stati che più incarnano l'immagine del Sud e della tradizione post-segregazionista, il Partito democratico deve ringraziare la sua organizzazione locale, capace di far partecipare il gruppo demografico che tradizionalmente vota di meno: gli afroamericani. Attraverso una fitta rete di movimenti per i diritti delle minoranze, associazioni no profit, gruppi femminili e altre forme di partecipazione dal basso, organizzazioni come *Fair Fight* guidata da Stacey Abrams e Lauren Groh-Wargo, *New Georgia Project* diretta da Nsé Ufot, *Pro-Georgia* di Tamieka Atkins e *Fair Count* di Rebecca DeHart (tutte donne) hanno registrato centinaia di migliaia di nuovi elettori nello stato, portando a livelli record di affluenza.<sup>12</sup> Si tratta di associazioni che si battono per i diritti degli afroamericani, per un welfare più generoso, che forniscono servizi e attività ai residenti. Nel voto del 2020 si sono impegnate al massimo per raggiungere l'obiettivo più impor-



tante: convincere l'elettorato nero ad andare a votare. La partecipazione al voto in anticipo, per esempio, è cresciuta del 40 per cento fra gli afroamericani dello Stato; l'affluenza generale è aumentata dell'8,5 per cento. Tra tutte le donne citate, come artefice principale del triplo successo nello stato (Camera, Presidenza e Senato) si staglia la figura di Stacey Abrams, che, dopo aver perso di misura le elezioni a governatore nel 2018, tra accuse di brogli e – forse ancor più gravi – di *voter suppression* verso l'elettorato nero,<sup>13</sup> ha deciso di dedicare tutta se stessa a costruire un'organizzazione capillare che potesse sensibilizzare l'elettorato afroamericano e soprattutto spingerlo al voto, facendogli vincere quella storica apatia e pessimismo. Questo poderoso lavoro organizzativo si è inoltre sommato a una leggera flessione dei consensi per Trump nel segmento dei bianchi con un livello alto di istruzione, determinando quel margine di circa dodicimila voti che ha poi determinato l'esito finale.

## Come hanno votato gli elettori statunitensi

Gli exit poll sono dati che vanno sempre maneggiati con estrema cautela, i risultati vengono via via perfezionati nel tempo (destinati a essere affinati e migliorati nei mesi e negli anni a venire).<sup>14</sup> Sono inoltre prodotti da più istituti di ricerca e non sempre i risultati collimano l'uno con l'altro. Rimangono tuttavia fondamentali per comprendere come gli elettori statunitensi abbiano votato. Ed è su di essi che si fondano le analisi che mirano a identificare le tendenze elettorali e i comportamenti di voto.<sup>15</sup>

Dai numeri riportati in Tabella 1, 2 e 3 appare subito evidente come quella strutturale maggioranza democratica prodotta da profonde trasformazioni socio-demografiche che si pronostica come imminente da oltre trent'anni sembri rivelarsi ormai compiuta. Donne, minoranze etniche ed elettori omosessuali hanno votato in netta maggioranza per Joe Biden. Il voto femminile, in particolare, si è confermato decisivo per i democratici, con un distacco complessivo di 15 punti. Tuttavia, date le caratteristiche del presidente uscente e le sue frequenti dichiarazioni machiste,<sup>16</sup> il margine tra i due generi risulta essere meno cospicuo di quanto si prevedesse (addirittura, il voto femminile bianco andrebbe 55 a 44 a Trump, con una secca perdita democratica rispetto alle elezioni di medio termine del 2018 quando gli exit poll evidenziarono un pareggio esatto).

L'elettorato nero è stato decisivo dove poteva essere decisivo (come in Georgia). A livello numerico, tuttavia, si nota come Trump abbia saputo attrarre voti anche dagli elettori maschi delle minoranze: il voto maschile nero, ad esempio, sarebbe andato 79 a 19 a Biden, nel 2008 era stato 95 a 5 a Obama. Una tendenza simile si riscontra nel già menzionato "caleidoscopio" latino: Trump avrebbe conquistato oltre il 35 per cento degli elettori ispanici maschi, che lo avrebbero addirittura portato alla vittoria in Florida. I democratici prevalgono tra i nuovi elettori (che non sono necessariamente i più giovani, ma semplicemente chi ha votato per la prima volta, e nel 2020 sono stati tanti) e tra i votanti fino a 50 anni. Tra gli elettori over 50 vi è invece stata una supremazia trumpiana. Se, in ottica futura, questa rimane comunque una buona notizia per il Partito democratico, occorre tuttavia soffermarsi

sull'ultima colonna della tabella: gli elettori con più di 50 anni rappresentano il 52 per cento dell'elettorato. Non solo: sono anche tradizionalmente molto più propensi a votare, rispetto alle fasce d'età più giovani che mostrano comportamenti elettorali più fluidi, sia nel senso della partecipazione che dell'appartenenza.<sup>17</sup> Il pareggio che sarebbe stato ottenuto tra coloro che avevano già votato altre volte, mostrerebbe come la campagna elettorale di Biden abbia saputo mobilitare frange di elettorato che mai avevano partecipato prima. Oppure, in linea con alcuni contributi recenti, cittadini convinti astenuti hanno finalmente deciso di partecipare in funzione "anti-trumpiana".<sup>18</sup>

Interessante, infine, la distribuzione per fede religiosa: Trump prevale nettamente tra la maggioranza protestante, mentre Biden la spunta in tutte le altre fedi, inclusa quella cattolica. Biden è infatti il secondo presidente cattolico della storia, dopo Kennedy. Il limitatissimo numero di presidenti cattolici (1 su 46 fino a gennaio 2021, per meno di tre anni di presidenza complessivi), a fronte di un segmento demografico che vale circa un quarto dell'elettorato, è stato a lungo spiegato con formule un po' stereotipate quali "gli americani temono che il *commander-in-chief* ubbidisca al Papa e non ai cittadini statunitensi" o con una presunta supremazia e chiusura delle élite protestanti.<sup>19</sup> In realtà è probabile che, perlomeno in epoca recente, si tratti semplicemente di una coincidenza e la scarsa rappresentanza cattolica al massimo livello della politica americana sia dovuta a circostanze contingenti quali la debolezza dei candidati cattolici recenti e dinamiche interne ai partiti. La presunta diffidenza dell'opinione pubblica verso un impegno diretto dei cattolici non esiste più da molti anni. Nel Congresso entrato in carica nel gennaio 2021, i cattolici sono il 25 per cento del Senato e sono 141 alla Camera. Numeri che sono andati gradualmente e costantemente crescendo nel tempo.<sup>20</sup> Oltre al Presidente Biden, la legislatura cominciata il 20 gennaio 2021 vede nuovamente la cattolica Nancy Pelosi nel ruolo apicale di speaker della Camera dei Rappresentanti. E non va poi dimenticata l'attuale composizione della Corte Suprema, dove i cattolici sono ben sei su nove, cioè addirittura la maggioranza assoluta: oltre al giudice capo John Roberts, sono di fede cattolica Samuel Alito, Clarence Thomas, Brett Kavanaugh, Amy Coney Barrett e Sonia Sotomayor. Da notare come solo quest'ultima sia stata nominata dai democratici e che due dei tre giudici indicati da Trump siano proprio cattolici. Appare quindi evidente come almeno cinque di questi sei siano stati nominati alla più alta corte di giustizia statunitense non perché cattolici ma perché conservatori.

Tabella 1: Exit poll sulle elezioni USA del 2020. Dati demografici sul voto/1.

	Biden (%)	Trump (%)	Percentuale sul voto totale
<i>Risultato elettorale</i>	51	47	100
<i>Genere</i>			
Uomini	45	53	48
Donne	57	42	52
<i>Etnia</i>			
Bianchi	41	58	67
Neri	87	12	13
Ispanici	65	32	13
Asiatici	61	34	4
altro	55	41	4
Donne bianche	44	55	32
Uomini bianchi	38	61	35
Donne nere	90	9	8
Uomini neri	79	19	4
Donne ispaniche	69	30	8
Uomini ispanici	59	36	5
altri	58	38	8
<i>Religione</i>			
Cattolica	52	47	25
Protestante/altra fede cristiana	39	60	43
Ebraica	76	22	2
altro	69	29	8
Non religiosi/atei/ agnostici	65	31	22
<i>Età</i>			
18-24	65	31	9
25-29	54	43	7
30-39	51	46	16
40-49	54	44	16
50-64	47	52	30
+65	47	52	22

<i>Orientamento sessuale</i>			
Eterosessuale	51	48	93
Non eterosessuale	64	27	7
<i>Prima volta al voto</i>			
Sì	64	32	14
No	49	49	86

Nota: Elaborazione dell'autore su dati CNN.<sup>21</sup>

La Tabella 2 mostra le differenze nel comportamento di voto per reddito e istruzione. Qui osserviamo una delle dinamiche elettorali più significative, cioè quella relativa alla correlazione tra voto e reddito. Trump perde in tutte le fasce di reddito basse e medio-basse. Vince nettamente (58 a 41) solo laddove questi redditi stanno tra i 100.000 e i 200.000 dollari annui (un quinto degli elettori complessivi). I due candidati ottengono invece un pareggio nella fascia reddituale altissima, cioè quella superiore ai 200.000 dollari per nucleo familiare. Questi dati sono molto significativi perché sfatano una narrazione dominante che ha pervaso molte analisi mediatiche relative al voto del 2016 e al fenomeno Trump nel suo complesso.<sup>22</sup> È vero che per un contraddittorio più puntuale occorrerebbero exit poll scorporati per stato, o addirittura per contea, in modo da soffermarsi su quei territori post-industriali che sono stati al centro di molti reportage. Tuttavia, a livello nazionale appare evidente come il consenso di Trump nel 2020 così come nel 2016 non vertesse sulla *working class* bianca impoverita e "arrabbiata", quanto su una *middle class* a redditi stagnanti, spesso prima vittima di una fiscalità poco redistributiva e spaventata da dinamiche di globalizzazione e migrazione che ne mettono in discussione sicurezze economiche e status sociale.<sup>23</sup> Mentre la relazione tra istruzione e scelta di voto favorisce come di consueto i democratici al salire del titolo di studio, va notato come Biden, secondo i dati scorporati della Brookings Institution,<sup>24</sup> abbia recuperato voti tra gli elettori bianchi con livelli d'istruzione bassi o medio-bassi (senza un diploma di laurea) – che Clinton perse 67 a 28 a fronte del 64 a 35 di Biden. Un segmento demografico cruciale, poiché costituisce circa un terzo dell'elettorato complessivo. Un ultimo dato relativo alla Tabella 2 concerne il voto dei veterani, che in un paese ad alta frequenza bellica come gli Stati Uniti rappresentano ben il 15 per cento dei votanti. Come prevedibile, la maggioranza di questi ha scelto il candidato repubblicano, confermando l'ormai pluriennale vicinanza di questo gruppo sociale.<sup>25</sup>

Tabella 2. Exit poll sulle elezioni USA 2020. Dati demografici sul voto/2.

	Biden (%)	Trump (%)	Percentuale sul voto totale
<i>Istruzione</i>			
Laurea magistrale o superiore	62	37	15
Laurea di I livello (Bachelor's degree)	51	47	27
Formazione post-diploma	50	49	39
Diploma scolastico o inferiore	46	54	19
<i>Reddito familiare annuo (\$)</i>			
Oltre 200.000	44	44	7
100.000-199.999	41	58	20
50.000-99.999	57	42	39
30.000-49.000	56	44	20
Meno di 30.000	54	46	15
<i>Servizio Militare</i>			
Veterani	44	54	15
Non veterani	53	45	85

Nota: Elaborazione dell'autore su dati CNN.<sup>26</sup>

La Tabella 3 ci dà informazioni fondamentali sui temi che hanno contato di più nella straordinaria campagna elettorale del 2020 e certifica la profonda frattura tra il voto urbano e quello rurale, andando a confermare uno dei più classici assiomi della sociologia politica, cioè quello della correlazione tra *cleavages* sociali e voto.<sup>27</sup> Biden ha vinto nettamente sui due temi più contingenti: il Coronavirus (che, ovviamente, è un tema assolutamente inedito per le campagne presidenziali USA) e le diseguaglianze razziali, altro argomento che ha avuto un'elevata consistenza mediatica e che è scaturito dai numerosi episodi di violenza della polizia contro individui afroamericani.<sup>28</sup> Si può quindi affermare che Biden abbia beneficiato di due eventi imprevedibili ad appena nove mesi dal voto? Probabilmente sì, anche perché gli elettori di Trump avrebbero dato priorità a temi "tradizionali" quali economia e sicurezza, dove il presidente uscente godeva certamente di maggior consenso. L'incapacità di fornire risposte al senso di ingiustizia della minoranza afroamericana e soprattutto la disastrosa gestione dell'emergenza pandemica hanno avuto un ruolo decisivo nel muovere limitate ma decisive frange di elettorato. Trump è sembrato affrontare ogni problematica come se dovesse preliminarmente rispondere alla domanda: "cosa porta benefici all'economia USA?". Il suo unico obiettivo era tutelare la crescita economica, il profitto delle aziende e gli indici di borsa. A gennaio 2020, infatti, la rielezione sembrava vicinissima. Gli Stati Uniti erano in una specie di boom economico permanente, con una crescita annua del

Pil del 3 per cento e una disoccupazione ai minimi storici al 3,5 per cento.<sup>29</sup> Sebbene l'economia USA fosse in crescita dal 2010, i meriti di Trump erano riconoscibili e tutti riconducibili alla sua domanda chiave di cui sopra. Il Coronavirus è stato trattato allo stesso modo: il *lockdown* e la paura avrebbero fatto male all'economia? Ecco quindi la costante sottovalutazione, l'ostinazione a evitare chiusure, a mostrarsi senza la mascherina, le mirabolanti iniziali promesse di cure e vaccini, le polemiche con scienziati e amministratori locali, il *Chinese virus*, i tentativi di minimizzare i numeri ("avremo 60-70mila morti", "dobbiamo aspettarci 100mila decessi", "non arriveremo a 150mila morti").<sup>30</sup> Se l'idea era quella di preservare l'economia, il risultato è stato pessimo: ad aprile 2020 la disoccupazione è andata al 14,7 per cento (massimo storico dal 1948) e il Pil è crollato del 30 per cento circa nel secondo trimestre dell'anno (per poi risalire quasi del tutto nel terzo trimestre).<sup>31</sup> La popolarità del presidente uscente ne ha risentito e Biden ha beneficiato dei consensi in uscita. Il secondo dato che emerge è quello relativo alla distribuzione geografica del voto. Se l'allocatione prevalentemente costiera dell'elettorato democratico è cosa nota ormai da decenni, così come la prevalenza repubblicana nel Midwest e nel Sud degli Stati Uniti, la frattura urbano-rurale sembra rappresentare un *cleavage* sociale che determina significativamente il voto statunitense. Nelle aree urbane Biden ha prevalso di 22 punti, in quelle rurali Trump si è imposto di 15. Il sostanziale pareggio nelle aree suburbane o periferiche è uno degli elementi che spiegano il risultato presidenziale del 2020: qui Biden ha avuto performance migliori di Clinton quattro anni fa e ha recuperato consensi decisivi al presidente uscente. Il *cleavage* urbano-rurale è quindi quello che meglio spiega la polarizzazione geografica attuale perché è evidente senza distinzioni di stato: in territori fortemente repubblicani, le città votano a maggioranza democratico; in stati fortemente "blu" (il colore che rappresenta i democratici) vi sono decine di contee rurali dove ha prevalso Trump. In Texas, le metropoli esprimono sindaci democratici; in California, stato democratico per eccellenza, il voto al Congresso del 3 novembre 2020 ha comunque mandato a Capitol Hill 11 deputati repubblicani (su 53) in rappresentanza di altrettanti distretti elettorali rurali. La polarizzazione ideologica e quella territoriale finiscono quindi per sovrapporsi. Prendiamo due dati che sembrano mostrare in maniera clamorosa questa distanza. Un'analisi post-voto della Brookings Institution segnala la distanza tra le economie dei territori trumpiani e quelli pro-Biden:<sup>32</sup> se nel 2016 le contee che votarono Clinton generavano il 64 per cento del Pil del Paese, nel 2020 le contee dove ha prevalso Biden hanno generato il 70 per cento mentre quelle pro-Trump il 30 per cento. Le contee, più popolose, nelle quali ha prevalso Biden sono circa 500; quelle nelle quali Trump ha vinto sono invece quasi 2500. Come scritto in precedenza, però, questo non significa affatto che si possa stimare un "voto dei poveri" per i repubblicani: i dati riportati in Tabella 2 e poc'anzi commentati mostrano esattamente il contrario. Difatti, la scomposizione del voto per contee mostra le medie di reddito per territorio, mentre gli exit poll intendono censire il comportamento di voto a livello dei singoli. Altri dati risultano particolarmente rilevanti: nel 1980 solo 391 delle oltre 3100 contee del Paese vedevano un distacco tra i candidati superiore di 20 punti rispetto a quello medio nazionale. Nel 2000 furono 600. Nel 2020 sono

state 1724. I territori, insomma, votano in maniera omogenea, c'è meno interazione tra gli elettori dei due partiti, ognuno vota e vive per conto proprio. "Dimmi dove abiti, saprò come voti" sembra essere una delle massime che meglio spiegano le attuali tendenze elettorali statunitensi. Non solo, questo scostamento è percepibile anche a livello politico e istituzionale: nel Partito repubblicano sono aumentati i conservatori (76 per cento contro il 45 per cento del 1974) e diminuiti i moderati; e nello stesso periodo nel Partito democratico i sostenitori che si autodefiniscono *liberal* sono passati dal 28 per cento al 60 per cento del 2020.

Tabella 3. Exit poll sulle elezioni USA 2020. Dati demografici sul voto/3

<i>Tema considerato più importante</i>	Biden (%)	Trump (%)	Percentuale sul totale
Diseguaglianza razziale	92	7	20
Coronavirus	81	15	17
Economia	17	83	35
Sicurezza	27	71	11
Sanità	62	37	11
<i>Regione</i>			
East	58	41	20
West	57	41	22
Midwest	47	51	23
South	46	53	35
<i>Collocazione residenziale</i>			
Urbano	60	38	29
Periferico/Suburbano	50	48	51
Rurale	42	57	19

Nota: Elaborazione dell'autore su dati CNN.<sup>33</sup>

La Tabella 4 (realizzata utilizzando i dati della Brookings)<sup>34</sup> mostra le differenze più significative rispetto al voto del 2016. Si tratta talvolta di modifiche marginali, ma che, se rapportate ai singoli stati, rappresentano tutte variazioni decisive. Anzitutto, si vede come complessivamente Trump abbia migliorato la sua performance tra le minoranze etniche e tra gli elettori registrati come repubblicani. Mentre Biden avrebbe leggermente peggiorato nel voto nero rispetto a Clinton del 2016 ma avrebbe ottenuto ottimi risultati tra i maschi bianchi, i cattolici e, soprattutto, tra gli elettori registrati come indipendenti. In pratica, rispetto alle tabelle precedenti, i due candidati avrebbero migliorato i propri numeri rispetto a quattro anni prima

nei segmenti dell'elettorato a loro meno affini (minoranze per Trump, maschi bianchi per Biden). È un dato interessante, che si spiega parzialmente con la massiccia partecipazione al voto complessiva e con i due grandi e inediti temi caratterizzanti il voto 2020 e mostrati in Tabella 2: la pandemia e le proteste razziali.

Tabella 4. Dati sugli exit polls USA, confronto 2016/2020

Joe Biden	Variazione 2020-2016	Donald Trump	Variazione 2020-2016
Maschi bianchi	+7%	Maschi neri	+6%
Neri	-2%	Elettori non bianchi	+5%
Ispanici	-1%	Evangelici bianchi	-4%
Cattolici	+6%	Reddito oltre 100mila dollari	-1%
Indipendenti	+12%	Repubblicani	+6%

Nota: Elaborazione dell'autore su dati della Brookings Institution.<sup>35</sup>

Va tuttavia rilevato che se già i dati degli exit poll vanno maneggiati con estrema cautela, stanti i cospicui e notori margini di errore, ancor più labile è il confronto con exit poll della tornata elettorale precedente, specie se in presenza di candidati diversi. Se, quindi, è possibile trarre qualche conclusione non empirica sui dati riguardanti Donald Trump, dal punto di vista scientifico è poco più di un esercizio di stile confrontare i dati relativi agli elettori di Biden del 2020 con quelli di Hillary Clinton del 2016.

## La polarizzazione della politica americana

Il tema della polarizzazione ha dominato molte delle analisi pre- e post-elettorali. Il Paese "spaccato", le due Americhe inconciliabili, sono molti gli efficaci artifici retorici utilizzati per mostrare una frattura socio-politica che sembra tagliare in due l'elettorato.<sup>36</sup> L'acuta polarizzazione della società e della politica statunitense sono al centro delle riflessioni dei più illustri osservatori specializzati.<sup>37</sup> Un presidente divisivo e aggressivo come Trump ha polarizzato la cittadinanza, imponendo a ciascun elettore di schierarsi pro e contro e finendo per prosciugare quel bacino moderato e centrista che per decenni è stato una delle più rilevanti caratteristiche del bipartitismo americano, elemento cruciale nel garantire governabilità e collaborazione in un sistema istituzionale che, se stressato da fazionalismi e partigianeria come negli ultimi anni, mostra i suoi limiti costruttivi. Richard Sennett, in un lungo articolo scritto per il *Guardian* pochi giorni prima del voto,<sup>38</sup> aveva denunciato come un terzo degli elettori di Trump fosse "estremista", "pronto ad aggredire chi la pensa diversamente" e che il presidente uscente sarebbe diventato ancora più pericoloso in caso di sconfitta elettorale. Sennett è sembrato quindi predire le rutilanti accuse di "voto rubato" e le violenze di Capitol Hill del



6 gennaio 2021. Tuttavia, il riferimento al 30 per cento degli elettori di Trump significa, a spanne, oltre 20 milioni di persone. Sarebbe una terrificante minaccia per la sicurezza democratica, una pericolosa milizia a disposizione del presidente “deposto”. L’analisi dei profili degli assalitori del Campidoglio sembrerebbe andare in questa direzione: uomini e donne di varia estrazione sociale, di poca o molta istruzione, provenienti da tutte le parti del Paese. Non erano soltanto disoccupati arrabbiati provenienti dalle periferie post-industriali. La violenza esercitata, il disconoscimento dei risultati elettorali, la rabbia e l’odio cieco verso le istituzioni rappresenterebbero la fine di ogni possibilità di riconciliazione. Tuttavia, come spesso accade, la realtà è più complessa delle facili semplificazioni. Anzitutto, la polarizzazione della politica americana non comincia con Trump ma è una dinamica di lungo periodo che con la candidatura del milionario newyorchese si è solo fatta più visibile ed estrema. La progressiva radicalizzazione dello scontro politico emerge da misurazioni dei voti al Congresso che datano oltre vent’anni, analisi sulla marginalizzazione delle frange moderate e nazionalizzazione ed “europeizzazione” delle strutture organizzative dei due partiti che in anni recenti hanno costruito forti organismi centrali finendo con l’indebolire l’indipendenza dei candidati locali e dei partiti statali.<sup>39</sup> Va poi aggiunto che gli oltre 74 milioni di persone che hanno votato Trump non sono solo pazzi rivoltosi ottenebrati da teorie cospirazioniste lette su Facebook. E non sono nemmeno vecchi bianchi razzisti. Certo, tanti di questi sono probabilmente elettori trumpiani. Ma molti altri sono elettori pragmatici, spesso deideologizzati, che hanno scelto il presidente uscente perché gli ha garantito significativi vantaggi fiscali. Le tabelle delle pagine precedenti mostrano come Trump abbia saputo attrarre milioni di voti dalle minoranze, dalle donne, da persone di ogni estrazione sociale. A questo proposito, torna utile e illuminante lo studio effettuato dalla sociologa Arlie Hochschild sui sostenitori del Tea Party in Louisiana, gran parte dei quali votò per Trump nel 2016. Anzitutto, dalla parte etnografica dello studio, emerge come molti dei supporter del Tea Party siano persone oneste e rispettabili. E anche come molte di esse abbiano votato Trump pur non apprezzandolo particolarmente.<sup>40</sup> Ancor più interessante è come molti dei soggetti studiati abbiano votato per Obama nel 2012, per Trump nel 2016 e siano probabilmente rimasti con lo stesso anche nel 2020. Secondo gli exit poll condotti da YouGov per conto della New York University,<sup>41</sup> infatti, il 92 per cento di coloro che votarono Trump nel 2016 lo ha fatto anche nel 2020. Secondo la stessa ricerca, inoltre, Trump si sarebbe rivelato un presidente capace di mantenere le promesse fatte in campagna elettorale, con addirittura 4 dei 5 più importanti provvedimenti promessi considerati come mantenuti. Agli occhi di molti, Trump era ed è credibile, la sua agenda politica può dirsi realizzata. Questo emerge ancora una volta dalle tabelle precedenti, in particolare dalla terza: se nel 2020 il Coronavirus è la priorità del Paese per solo il 15 per cento degli elettori repubblicani, è evidente come Trump abbia saputo massimizzare i propri risultati in campo economico (viceversa, solo il 17 per cento dei votanti democratici indicherebbe nell’economia il tema più importante del voto presidenziale 2020). Gli exit poll mettono quindi in luce comportamenti di voto pragmatici e lineari, fatti di priorità, di agenda politica e di provvedimenti più o meno efficienti. A molti potrebbe apparire perlomeno

bizzarra questa sottovalutazione della pandemia in una parte così rilevante dell'elettorato. Ancor più in un Paese che al momento del voto contava un numero di morti pari a quello delle vittime statunitensi della Seconda guerra mondiale.<sup>42</sup> Tuttavia, non va dimenticato come l'intensità della pandemia vari da contea a contea e che anche negli Stati Uniti chi non sia direttamente coinvolto da malattie e lutti talvolta fatichi a realizzare la portata del virus, la necessità delle restrizioni e l'importanza della scelta collettiva a protezione di sé e, soprattutto, degli altri. In altre parole, anche qui quindi, si possono ricondurre milioni di voti trumpiani a dinamiche del tutto convenzionali e non inficcate dalla straordinarietà del momento o dalle caratteristiche "mostruose" del presidente repubblicano in cerca della riconferma. In questo caso, la domanda potrebbe essere posta ai democratici: com'è stato possibile che, pur in una vittoria storica, decine di milioni di americani abbiano preferito un candidato umorale, estremista e del tutto alieno alle regole politiche? Che milioni di donne abbiano scelto un presidente che svariato volte le irrideva e umiliava? Non va dimenticato infatti che al di là degli oltre 7 milioni di voti di scarto a livello di voto popolare, l'elezione si è decisa su poche migliaia di voti di differenza in Arizona, Georgia e Wisconsin e che una replica del risultato del 2016 sarebbe stata decisamente possibile.<sup>43</sup> La risposta a questa domanda è complessa ma è la chiave per capire lo stato attuale della politica statunitense e in particolare del rapporto tra cittadini e politica. In prima battuta ci può venire in aiuto il già citato pezzo di Sennett: la vera questione non è politica ma sociale e perfino psicologica e alla sua base c'è un'autodifesa che l'autore definisce "narcisistica": il disprezzo e l'odio di parte dell'elettorato trumpiano non è rivolto alle politiche democratiche o ai valori di equità sociale: è un disprezzo per le persone che incarnano questi valori, verso lo stile di vita progressista e metropolitano. Sennett scrive di "maccartismo postmoderno", antipatie viscerali da ricondurre a rappresentazioni semplificate della politica. Dinamiche e sensazioni che scaturiscono da un antagonismo assoluto verso modi e usi arbitrariamente associati a socialisti, *liberal* e altre categorie nel mirino del pensiero trumpiano. Una rappresentazione semplificata e stereotipata, tipica dell'efficace comunicazione populista. Attenzione però: stereotipi e generalizzazioni abbondano anche dall'altra parte, con gli elettori trumpiani ridicolizzati come una massa gretta, beona e ignorante. In un processo di progressiva polarizzazione che coinvolge e scaturlisce dai comportamenti delle due fazioni contrapposte, una seconda analisi approfondisce accuratamente queste dinamiche radicalizzanti. Nel suo ormai celebre saggio, divenuto principalmente famoso per aver associato il successo del trumpismo alla "nostalgia per un'America perduta", Mark Lilla pone una serie di interrogativi al mondo progressista americano e ai democratici in particolare.<sup>44</sup> Si chiede infatti se non vi sia anche una responsabilità implicita dei democratici nell'avanzata di questi antagonisti così estremizzati e se questa non dipenda da un approccio anch'esso assolutista, polarizzante, quasi tribale, al tema delle identità e della promozione dei diritti delle minoranze (etniche, sessuali etc.). Senza mettere ovviamente in discussione la bontà dei fini, Lilla si chiede se i modi che a volte appaiono come delle imposizioni di stili di vita e di priorità non abbiano creato per contrasto delle opposizioni radicali. E se quindi queste battaglie identitarie si sarebbero dovute com-

battere con più cautela, con moderazione. Se dovevano essere spiegate meglio, introdotte per gradi. In altre parole, si ritorna a una contrapposizione ideologica e comportamentale vecchia ormai cent'anni: quella tra riformisti e rivoluzionari.

## NOTE

\* Marco Morini è Ricercatore in Scienza Politica presso il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". È stato Jean Monnet Fellow all'Istituto Europeo e Post-Doctoral Research Fellow presso Macquarie University (Australia). Esperto di politica americana, comunicazione politica e politica comparata, è autore di numerose pubblicazioni accademiche sugli stessi temi. Ha scritto: *Lessons from Trump's Political Communication. How to Dominate the Media Environment* (Palgrave, Londra 2020).

1 Elezioni rimaste nella storia perché il candidato sconfitto, il democratico Samuel Tilden, perse il collegio elettorale 184 a 185 ma vinse il voto popolare di oltre 200.000 voti (quasi il 51 per cento).

2 Sheila Blackford, "Disputed Election of 1876. The death knell of the Republican dream", *Miller Center*, 2020, <https://millercenter.org/the-presidency/educational-resources/disputed-election-1876>, ultimo accesso il 2/2/2021.

3 David Wasserman, Sophie Andrews, Leo Saenger, Lev Cohen, Ally Flinn e Griff Tatarsky, "2020 National Popular Vote Tracker", *Cook Political Report*, 2020, <https://cookpolitical.com/2020-national-popular-vote-tracker>, ultimo accesso il 4/2/2021.

4 "Presidential Results", *CNN*, 2020, <https://edition.cnn.com/election/2020/results/president>, ultimo accesso il 9/2/2021.

5 David A. Graham, "The Polling Crisis Is a Catastrophe for American Democracy. If public-opinion data are unreliable, we're all flying blind", *The Atlantic*, 2020, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/11/polling-catastrophe/616986/>, ultimo accesso il 15/1/2021.

6 John R. Hibbing, *The Securitarian Personality: What Really Motivates Trump's Base and Why It Matters for the Trump's era*, Oxford University Press, Oxford 2020.

7 Holly Otterbein, "Why Biden didn't do better in big cities", *Politico*, 2020, <https://www.politico.com/news/2020/11/15/big-cities-biden-election-436529>, ultimo accesso il 28/12/2020.

8 Andrew Oxford, "What could you do with \$694 million? Lawmakers get bright forecast for state budget", *AZ Central*, 2019, <https://eu.azcentral.com/story/news/politics/arizona/2019/10/11/arizona-booming-economy-could-leave-lawmakers-700-million-surplus/3937873002/>, ultimo accesso il 16/1/2021.

9 Rebecca Shabad, "Cindy McCain endorses Biden. Trump lashes back at her and John: She 'can have Sleepy Joe!'", *NBCNews*, 2020, <https://www.nbcnews.com/politics/2020-election/cindy-mc-cain-endorses-biden-president-rebuke-trump-n1240772>, ultimo accesso il 18/1/2021.

10 BBC News, "John McCain: Five times he clashed with Trump", 2020, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45313845>, ultimo accesso il 10/1/2021.

11 Fernanda Santos, "Arizona just showed the right way to harness the power of Latino voters", *Washington Post*, 2020, <https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/11/05/arizona-latino-voters-outreach/>, ultimo accesso il 2/2/2021.

12 Danny Hakim, Stephanie Saul e Glenn Thrush, "As Biden Inches Ahead in Georgia, Stacey Abrams Draws Recognition and Praise", *The New York Times*, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/11/06/us/politics/stacey-abrams-georgia.html>, ultimo accesso il 9/2/2021.

13 Katanga Johnson e Heather Timmons, "How Stacey Abrams paved the way for a Democratic victory in 'New Georgia'", *Reuters*, 2020, <https://www.reuters.com/article/usa-election-georgia-idUSKBN27P197>, ultimo accesso il 14/2/2021.

14 "An Examination of the 2016 Electorate, Based on Validated Voters", *Pew Research Centre*, 2018, <https://www.pewresearch.org/politics/2018/08/09/an-examination-of-the-2016-electorate-based-on-validated-voters/>, ultimo accesso il 7/2/2021.

- 15 Fritz J. Scheuren e Wendy Alvey, *Elections and Exit Polling*, Wiley, New York 2008.
- 16 Jeva Lange, "61 things Donald Trump has said about women", *The Week*, 2018, <https://theweek.com/articles/655770/61-things-donald-trump-said-about-women>, ultimo accesso il 17/1/2021.
- 17 Meredith Rolfe, *Voter Turnout: A Social Theory of Participation*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- 18 Loren Collingwood, *Campaigning in a Racially Diversifying America: When and How Cross-Racial Electoral Mobilization Works*, Oxford University Press, Oxford 2020.
- 19 William B. Prendergast e Mary E. Prendergast, *The Catholic Voter in American Politics: The Passing of the Democratic Monolith*, Georgetown University Press, Washington DC 2020.
- 20 Paul V. Fontelo, "Catholics rise to prominence in Congress", Roll Call, 2021, <https://www.rollcall.com/2021/01/01/catholics-rise-prominence-religion-congress/>, ultimo accesso il 7/2/2021.
- 21 "Exit Polls", *CNN*, 2021, <https://edition.cnn.com/election/2020/exit-polls/president/national-results>, ultimo accesso il 12/2/2021.
- 22 Wayne Allyn Root, *Angry White Male: How the Donald Trump Phenomenon is Changing America? and What We Can All Do to Save the Middle Class*, Simon and Schuster, New York 2016.
- 23 Nicholas Carnes, "It's time to bust the myth: Most Trump voters were not middle class", *Washington Post*, 2017, <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/06/05/its-time-to-bust-the-myth-most-trump-voters-were-not-working-class/>, ultimo accesso il 30/1/2021.
- 24 William H. Frey, "Exit polls show both familiar and new voting blocs sealed Biden's win", *Brookings*, 2020, <https://www.brookings.edu/research/2020-exit-polls-show-a-scrambling-of-democrats-and-republicans-traditional-bases/>, ultimo accesso il 4/2/2021.
- 25 Shiva Maniam, "U.S. veterans are generally supportive of Trump", *Pew Research Center*, 2017, <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/05/26/u-s-veterans-are-generally-supportive-of-trump/>, ultimo accesso il 14/2/2021.
- 26 "Exit Polls", *CNN*, cit.
- 27 Seymour M. Lipset e Martin Rokkan, *Party Systems and Voter Alignments: Cross-National Perspectives*, The Free Press, New York 1967.
- 28 Oliver Laughland, "US police have a history of violence against black people. Will it ever stop?", *The Guardian*, 2020, <https://www.theguardian.com/us-news/2020/jun/04/american-police-violence-against-black-people>, ultimo accesso il 19/1/2021.
- 29 Zachary B. Wolf, "The strong US economy is Trump's safety blanket", *CNN*, 2019, <https://edition.cnn.com/2019/06/01/politics/trump-economy-inequality-2020/index.html>, ultimo accesso il 22/1/2021.
- 30 Nandita Bose e Pete Schroeder, "Trump says up to 100,000 Americans may die from coronavirus", *Reuters*, 2020, <https://www.reuters.com/article/uk-health-coronavirus-trump-townhall/trump-says-up-to-100000-americans-may-die-from-coronavirus-idUKKBN22F0VH>, ultimo accesso il 13/2/2021.
- 31 "Unemployment Rate Rises to Record High 14.7 Percent in April 2020", *US Bureau of Labor Statistics*, 2020, <https://www.bls.gov/opub/ted/2020/unemployment-rate-rises-to-record-high-14-point-7-percent-in-april-2020.htm>, ultimo accesso il 14/1/2021.
- 32 Mark Muro, Eli Byerly Duke, Yang You e Robert Maxim, "Biden-voting counties equal 70% of America's economy. What does this mean for the nation's political-economic divide?", *Brookings Institution*, 2020, <https://www.brookings.edu/blog/the-avenue/2020/11/09/biden-voting-counties-equal-70-of-americas-economy-what-does-this-mean-for-the-nations-political-economic-divide/>, ultimo accesso il 9/2/2021.
- 33 "Exit Polls", *CNN*, cit..
- 34 Muro, "Biden-voting counties", cit.
- 35 *Ibidem*
- 36 David French, "It's Clear That America Is Deeply Polarized. No Election Can Overcome That", *Time*, 2020, <https://time.com/5907318/polarization-2020-election/>, ultimo accesso il 31/1/2021.
- 37 Mario Del Pero, "Tre considerazioni sul voto americano", 2020, [https://www.treccani.it/magazine/atlante/geopolitica/Tre\\_considerazioni\\_sul\\_voto\\_americano.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/geopolitica/Tre_considerazioni_sul_voto_americano.html), ultimo accesso il 13/2/2021.

---

38 Richard Sennett, "Even if Donald Trump loses the election, the US isn't going to heal any time soon", *The Guardian*, 2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/nov/02/donald-trump-us-election-base-extreme?fbclid=IwAR1tiXNi0-W7GKgzmOC6alEb9kbb5A-FMLM-JyoT29qt3iHhL26gllsG-Vg>, ultimo accesso il 15/2/2021.

39 Nolan McCarty, Keith T. Poole e Howard Rosenthal, *Polarized America. The Dance of Ideology and Unequal Riches*, Mit Press, Cambridge MA 2006.

40 Arlie Russell Hochschild, *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right*, The New Press, New York 2016.

41 "2020 Presidential Election Model", *YouGov*, 2021, <https://today.yougov.com/2020-presidential-election>, ultimo accesso il 24/1/2021.

42 Amy Harmon, Lucy Tompkins, Audra D. S. Burch e Serge F. Kovalski, "With 11 Million Cases in the U.S., the Coronavirus Has Gotten Personal for Most People", *New York Times*, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/11/15/us/coronavirus-us-cases-deaths.html>, ultimo accesso il 12/2/2021.

43 Mario Del Pero, "I tanti 'se' di una democrazia", 2020, <https://mariodelpero.italianeuropei.it/2020/12/i-tanti-se-di-una-democrazia/>, ultimo accesso il 29/3/2021.

44 Mark Lilla, *The Once and Future Liberal: After Identity Politics*, Harper, New York 2017.

## Il sindacalismo *chicano* e i migranti messicani: l'esperienza del Maricopa County Organizing Project (MCOP) in Arizona

Claudia Bernardi\*

### Introduzione

L'intensa storia del lavoro organizzato negli Stati Uniti ha sempre alimentato il dibattito storiografico e ispirato movimenti sociali in vari luoghi del mondo. Tra le varie forme di organizzazione di lavoratori e lavoratrici, i sindacati messico-americani e *chicanos* hanno svolto un ruolo rilevante nella storia del paese e recentemente hanno trovato nuova visibilità mediatica grazie all'appropriazione da parte delle amministrazioni democratiche: il *¡Sí se puede!* di Dolores Huerta riecheggia nel *Yes we can* obamiano, mentre il busto di César Chávez campeggia nello studio ovale contornato dalle immagini di famiglia del presidente Biden.

Se nell'ampia storiografia del lavoro e dei movimenti sociali americani i sindacati messico-americani e *chicanos* occupano uno spazio molto limitato,<sup>1</sup> gli *Studies* e i centri di ricerca dedicati continuano a generare sia studi prolifici in ambito accademico, sia un serrato confronto con i sindacati e le organizzazioni di lavoratori e lavoratrici attive oggi. Eppure, anche negli *Studies* di settore, il rapporto tra messico-americani e *chicanos* con i migranti messicani è rimasto nell'ombra, un vuoto o trascuratezza che non lascia sorpresi vista la tumultuosa e ambigua relazione tra questi due gruppi sociali. Da parte messicana, l'interesse verso i compatrioti al *norte* ha tralasciato quasi completamente lo studio del lavoro migrante messicano organizzato. Le fonti di attrito tra i due gruppi sociali sono molte, dalla percezione della propria identità al sentimento di appartenenza nazionale, lo status giuridico e la cittadinanza, fino alle tensioni che irrompono lungo la "linea del colore". Tracciare una storia di lungo periodo è complesso e prematuro per lo stato attuale della ricerca, ma vi è un caso di studio che permette di cogliere la vertigine di questo attrito, composto da molti processi e diverse posizioni politiche.

L'inizio degli anni Settanta in Arizona è un momento storico rilevante per poter comprendere le dinamiche tra questi due gruppi sociali estremamente importanti sia dal punto di vista culturale, sia per il ruolo strategico che hanno svolto nel tessuto produttivo del Sudovest statunitense, in particolar modo nel settore agricolo. Lo stato è un punto di osservazione privilegiato per comprendere la scomposta frammentazione tra messico-americani, *chicanos* e migranti messicani nell'affrontare nodi politici centrali come la razzialità e la cittadinanza.<sup>2</sup> Più in generale, le frizioni tra i lavoratori agricoli messicani e i *chicanos* hanno influenzato e modellato le strategie e gli obiettivi dei sindacati nel Sudovest statunitense.

## L'organizzazione dei lavoratori agricoli

La migrazione messicana negli Stati Uniti ha una storia di lungo periodo che risale alla seconda metà dell'Ottocento. Oltre alle varie legislazioni che si susseguono per selezionare e regolare l'afflusso in ingresso, con la Prima guerra mondiale e in modo più sistematico con la Seconda, la federazione statunitense e quella messicana iniziano a sostenere e gestire la mobilità dei lavoratori messicani verso gli USA.<sup>3</sup> L'avvio del Bracero Program (1942-64) apre alla massiccia importazione di lavoratori agricoli nel Sudovest statunitense inaugurando una stagione di tensioni.<sup>4</sup> Sin dal principio del programma, i messico-americani sollevano proteste per l'afflusso di forza lavoro scarsamente qualificata dal confine a sud, mentre sperimentano alcune forme di organizzazione del lavoro che coinvolgono entrambi i lati del confine. Tra le figure di spicco vi è certamente Ernesto Galarza (1905-1984) che si impegna con la messicana Alianza de Braceros Nacionales de México en los Estados Unidos per sindacalizzare i lavoratori migranti messicani. Galarza è un attivista, prima lavoratore agricolo poi professore e scrittore (nominato per il Premio Nobel per la letteratura nel 1976), membro del Mexican American Legal Defense Fund (MALDEF) e del National Council of La Raza (NCLR). Inoltre è membro del Sindicato Nacional de Trabajadores Agrícolas che è stato parte del National Agricultural Workers Union (NAWU) istituito dalla American Federation of Labor (AFL). Sarà tra i primi a cimentarsi nel tentativo di tessere relazioni transnazionali e costruire un'alleanza tra messico-americani e migranti.

L'impresa di sindacalizzazione dura ben poco a causa dei continui attacchi politici da parte delle istituzioni messicane, oltre alla cronica mancanza di risorse sofferta dall'Alianza che non permette di sostenere gli alti costi richiesti da un'organizzazione transnazionale.<sup>5</sup> Questo primo tentativo di sindacalizzare i lavoratori messicani fallisce e la NAWU cambia politica, iniziando a richiedere la fine del Bracero Program, al pari di altre organizzazioni – l'American GI Forum, l'Alianza Hispano-Americana e la League of United Latin American Citizens (LULAC) – i cui membri messico-americani ambiscono a esser accettati come "bianchi" cittadini statunitensi e sentono che gli viene "negata l'opportunità di lavorare" a causa dei migranti messicani, persino incolpandoli della distruzione della loro vita sociale.<sup>6</sup> Mentre l'economia dell'Arizona si espande come mai prima d'ora, i messico-americani identificano nei migranti messicani una delle cause delle discriminazioni subite e del peggioramento delle loro condizioni di vita e di lavoro.

All'inizio degli anni Sessanta, i lavoratori messicani-americani si organizzano in sindacati per proteggere le loro comunità e "sfidare il sistema di classi su base razziale imposto dall'élite regionale":<sup>7</sup> promuovono azioni per aumentare i salari e migliorare i servizi a disposizione, incoraggiano una politica di visibilità per irrompere sulla scena politica dell'Arizona, avviano un percorso di autodeterminazione per il riconoscimento delle loro forme di organizzazione.<sup>8</sup> L'intervento sindacale unito all'agitazione politica risultano decisivi: le pressioni del movimento *chicano* e del sindacato AFL-CIO, con la compiacenza del governo statunitense che teme l'alleanza tra i diversi movimenti sociali, portano alla chiusura definitiva del Bracero Program nel 1964.<sup>9</sup>

L'ostilità verso l'assunzione di lavoratori migranti dal Messico risiede in varie motivazioni. In primo luogo, si è avuto un complessivo peggioramento delle condizioni di lavoro nel settore agricolo in un contesto di crescenti aspettative individuali durante l'espansione economica più intensa e rapida che la storia abbia conosciuto. Il peggioramento è dovuto all'intervento di vari attori come la Border Patrol, le autorità locali e i coltivatori che hanno agito congiuntamente per abbassare i salari e arginare ogni forma di protesta da parte dei lavoratori migranti; alla violazione dei contratti da parte dei datori di lavoro e, quindi, delle condizioni di lavoro richieste dall'accordo internazionale. Inoltre, il massiccio reclutamento di migranti privi di documenti da parte dei reclutatori inviati dalle imprese agricole, unitamente all'abuso nell'impiego dei contratti per lavoratori temporanei (*commuter program*) sin dalla metà degli anni Cinquanta, hanno continuamente eroso l'efficacia dell'intervento sindacale nel settore agricolo sulle cui spalle già pesava l'incapacità di organizzare i migranti regolari attraverso il programma. La fine del Programma Bracero rinnova, allora, la possibilità di consolidare e rilanciare lo sforzo organizzativo dei sindacati nel Sudovest, per ottenere migliori salari e condizioni di lavoro.

È proprio negli anni Sessanta che si assiste al maggior sforzo di sindacalizzazione dei lavoratori agricoli. I *chicanos*, tra i quali i noti César Chávez, Reier López Tijerina e Dolores Huerta, fondano la National Farm Workers Association (NFWA) che ottiene numerose vittorie. Nel 1966, la NFWA e l'Agricultural Workers Organizing Committee (AWOC), guidato dal sindacalista filippino Larry Itliong, si uniscono per formare il sindacato United Farm Workers Organizing Committee (UFWOC). Il coinvolgimento dei membri all'interno delle attività di organizzazione avviene tramite il coinvolgimento porta a porta e gli incontri in piccoli gruppi nelle case di lavoratori e lavoratrici. La strategia dell'UFWOC si basa sull'azione non violenta attraverso picchetti, boicottaggi, manifestazioni e scioperi della fame, allo scopo di ottenere sia un aumento dei salari sia condizioni di lavoro più sicure. Il loro intervento nel Sudovest statunitense porta a numerosi successi e la sua capacità organizzativa si consolida, coinvolgendo migliaia di lavoratori in un movimento ampio e noto in tutto il territorio statunitense.

Nel 1968, Gustavo Gutiérrez, Carolina Rosales e Mel Hewey fondano l'Arizona Farm Workers Organizing Committee (AFWOC), "un sindacato militante e democratico" che fa parte dell'UFWOC.<sup>10</sup> L'AFWOC svolge un intervento articolato nella contea agricola di Tolleson, nell'area di Phoenix, svolgendo inchieste sulle condizioni di lavoro nei campi agricoli arizoniani attraverso un rapporto diretto con i lavoratori e le lavoratrici che incontrano direttamente nelle loro case, con lo stesso stile di coinvolgimento e sindacalizzazione proprio dell'UFWOC. Nell'articolo "What are we doing?", pubblicato sulla loro rivista *El Paisano*, l'AFWOC definisce sin da subito i suoi obiettivi principali: vertenziali, come fornire servizi o ottenere la retribuzione promessa quando il datore si rifiuta di pagare i lavoratori; di tipo mutualistico, come l'avvio di un sistema di credito; organizzativi, come valorizzare l'unione tra tutti i lavoratori impiegati nei campi; informativi, come la diffusione di un quotidiano.<sup>11</sup>



## La *wet-line* e la linea del colore

Nei primi anni di attività, l'AFWOC riesce a consolidare il suo intervento in consonanza con la politica dell'UFWOC, ma con l'avvicinamento all'AFL-CIO cominciano a emergere differenze e tensioni. Uno dei capisaldi dell'UFWOC è l'esclusione dei lavoratori migranti dal loro intervento, in particolar modo dei messicani privi di documenti che raggiungono i campi del Sudovest senza contratto o permesso d'ingresso. I cosiddetti *wetback*, o *mojados*, sono le "schiene bagnate" che a migliaia attraversano il confine in cerca di un lavoro nei campi, in particolar modo nel periodo della raccolta, muovendosi sia tramite i reclutatori inviati dagli agricoltori sia attraverso le loro reti informali.<sup>12</sup> L'operazione *Wetback* del 1954 apre a una stagione di forte criminalizzazione dei migranti privi di documenti che si consolida con l'introduzione di una legislazione restrittiva che, oltre a gestire e selezionare il flusso migratorio, svolge "un ruolo fondamentale nella produzione di una forza lavoro priva di documenti e legalmente vulnerabile di 'stranieri illegali'".<sup>13</sup> I migranti messicani diventano prima i *wetback* e poi gli "illegali", considerati una minaccia per la sicurezza nazionale e un vero e proprio problema anche per i *chicanos* e i messico-americani che li considerano ladri di lavoro e causa della discriminazione che li affligge.<sup>14</sup> L'accusa di furto del lavoro si può rintracciare anche nella pratica diffusa tra i coltivatori di impiegare i migranti messicani come *strikebreakers* o *rompehuelgas/esquiroles*, cioè lavoratori reclutati durante uno sciopero per neutralizzarlo: essendo privi di documenti sono soggetti a una maggiore ricattabilità.

Nel 1972, lo United Farm Workers Organizing Committee (UFWOC) diventa parte dell'AFL-CIO e adotta il nome di United Farm Workers (UFW). Questo cambiamento rafforza ulteriormente l'avversione alla presenza dei lavoratori messicani che è percepita come un forte ostacolo organizzativo. Inoltre, l'idea di sindacato promossa da Chávez è difficilmente compatibile con una forza lavoro mobile e flessibile: "Un sindacato, quindi, non consiste semplicemente nell'ottenere abbastanza lavoratori per organizzare uno sciopero. Il sindacato costruisce un gruppo che ha un solo spirito e un'esistenza propria".<sup>15</sup> Tale idea implicherebbe un'organizzazione transnazionale di lavoratori migranti capace di creare un gruppo coeso e forte, un "gruppo che ha un solo spirito", capace di durare a sufficienza per incidere sulle politiche sul lavoro agricolo. L'UFW organizza i lavoratori agricoli statunitensi ma non quelli messicani, nonostante siano impiegati anche nello stesso campo.

La permanenza continua su uno stesso territorio e l'appartenenza nazionale differenziano irreparabilmente i due gruppi sociali, cosicché la cittadinanza diviene lo spartiacque attorno al quale si organizzano i lavoratori agricoli: la "linea del colore" che legava messico-americani, *chicanos* e messicani si incrina a causa del diverso status giuridico dei lavoratori nonostante la loro comune discendenza. Le tensioni tra UFW e AFWOC diventano irreparabili con il *citrus strike* del 1974-75 nella contea di Yuma. Il biennio di scioperi a Yuma, importante regione agricola dell'Arizona al confine con lo stato messicano di Sonora, segna non solo la rottura tra AFWOC e UFW, ma anche una cesura storica nel panorama politico delle organizzazioni dei lavoratori agricoli nel Sudovest. Lo sciopero promosso dall'UFW e costato 1,6 milioni di dollari non porta ai risultati sperati, in particolare, all'ot-

tenimento del contratto. Il problema principale emerso durante lo sciopero è la divisione tra cittadini statunitensi e i cosiddetti *green carders*.<sup>16</sup>

A San Luis Río Colorado (Sonora), molti *green carders* messicani che non sostengono lo sciopero sono aggrediti violentemente dagli scioperanti dell'UFW, con il lancio di cinque bombe contro le loro case e auto. Nonostante le minacce violente, i messicani continuano a lavorare durante lo sciopero in corso, acuendo ancor di più lo scontro tra i due gruppi. La situazione precipita quando gli scioperanti UFW introducono un'inedita pratica, la *wet-line*. Questa consiste in una "fila di tende allestite lungo il confine USA-Messico alla periferia di San Luis per fermare con la forza l'attraversamento da parte dei lavoratori privi di documenti che sono considerati potenziali *strikebreakers*".<sup>17</sup> Lo slogan dell'UFW diviene "no wetbacks are welcome in Arizona". La *wet-line* incarna il confine e si fa tattica politica per arginare l'ingresso dei migranti, aprendo una stagione di violenza e tensioni: "Ne derivò paura, divisione e odio tra i lavoratori, ma nessun contratto".<sup>18</sup>

Il sindacato si scinde e, nel 1977, un gruppo fonda il Maricopa County Organizing Project (MCOP): un'organizzazione no-profit per i diritti civili e umani che mira a eliminare lo "sfruttamento del lavoro agricolo in Arizona per migliorare le condizioni dei lavoratori [...] organizzare e rappresentare i lavoratori agricoli con o senza documenti"<sup>19</sup>. Tra i suoi principali animatori vi sono Guadalupe Sánchez, Jesús Romo e Gustavo Gutiérrez, il quale afferma: "Fin dal suo inizio, la filosofia del progetto stabilisce che non può essere fatta alcuna distinzione tra i lavoratori e che l'unico metodo valido di organizzazione è l'educazione".<sup>20</sup> Lo status e la cittadinanza non costituiscono un fattore di esclusione di alcuni lavoratori agricoli dall'attività organizzativa del MCOP; essi sono appunto considerati prima di tutto lavoratori agricoli e non *wetback*.

## Gli ostacoli all'intervento sindacale

Una delle principali attività del MCOP consiste nella creazione di commissioni che svolgono varie inchieste sulle condizioni dei lavoratori allo scopo di definire una strategia di intervento e supporto. In una di queste inchieste si evince che la maggior parte dei lavoratori agricoli privi di documenti in Arizona lavora prevalentemente nell'industria degli agrumi.<sup>21</sup> Questa percentuale avrebbe una causa ben precisa: il fogliame fitto dei frutteti consente ai lavoratori privi di documenti di nascondersi meglio dalle autorità durante i controlli. La peculiarità degli alberi di agrumi permetterebbe, quindi, maggiori garanzie nell'impiego di lavoratori privi di documenti che risentirebbero meno delle incursioni della Border Patrol: un miglior nascondiglio diminuisce la possibilità di deportazione e favorisce la continuità d'impiego durante la stagione di raccolta. L'inchiesta rileva anche le pessime condizioni di salute e di vita dei lavoratori nei campi: questi ultimi non hanno infatti strutture sanitarie a disposizione e l'unica acqua disponibile proviene dai fossi d'irrigazione ed è spesso contaminata da sostanze chimiche. Inoltre, non dispongono di alloggi adeguati e dormono sotto gli alberi, essendo così continuamente esposti a pesticidi, insetticidi e al getto dell'irrigazione. In caso d'incidente sul lavoro, sono ignorate tutte le leggi di tutela e l'infortunato viene imme-

diatamente deportato in Messico. Le leggi sul salario minimo non sono rispettate e i migranti ricevono da sei a nove dollari al giorno per otto-dodici ore di lavoro, ricevendo la paga una volta alla settimana.

Il MCOP si muove all'interno di questo scenario complesso e irto di molti ostacoli. La rete di controllo, gestione e valorizzazione della mobilità dei migranti è estesa. Spesso gli agenti dell'Immigration and Naturalization Service (INS) intervengono il giorno precedente al pagamento per espellere i migranti, lasciandoli senza l'ultimo stipendio, oppure sottraggono loro i soldi, sostenendo che sono dovuti come imposta sul reddito. Inoltre, l'INS è solito deportare i messicani non appena cominciano le proteste: l'espulsione è la tattica più diffusa per liberarsi dei "lavoratori problematici" e smantellare rapidamente il lungo e faticoso processo di organizzazione. Questi interventi, consolidati nei decenni grazie al solido legame tra INS e coltivatori, mirano sia a valorizzare la mobilità stessa dei migranti, rendendo profittevole la loro deportazione per ispettori e coltivatori, sia a creare un senso di continua insicurezza nei lavoratori, sempre sottoposti al rischio di rimozione e perdita del salario. Nonostante ciò, come si legge nell'inchiesta, gli interventi dell'INS "non sono mai stati designati a minacciare la forza lavoro complessiva e la stabilità dell'intera industria degli agrumi".<sup>22</sup> L'intervento non è quindi sistematico e definitivo; al contrario, è modulato e proporzionato al mantenimento di una forza lavoro fragile, ma disponibile e presente in numeri adeguati alle necessità dei coltivatori. L'INS controlla e gestisce allo stesso tempo, in sintonia con la pretesa da parte dei coltivatori di una forza lavoro disponibile, razzializzata e docile.<sup>23</sup>

Inoltre, i coltivatori dispongono anche di strumenti di controllo diretto: "i lavoratori vivono proprio sotto gli alberi nel luogo in cui lavorano. Dipendono dai coltivatori per la posta, le medicine e il trasporto all'interno e all'esterno dei campi agricoli".<sup>24</sup> Questa dipendenza volge i rapporti di forza a favore dei coltivatori e gli permette di immobilizzare i migranti all'interno dei campi, limitandone ancor di più i contatti con l'esterno. Per rinforzare il confine tra esterno e interno, i coltivatori introducono una rigorosa sorveglianza, impedendo l'accesso a estranei e complicando ulteriormente l'intervento di sindacalizzazione; si legge ancora nell'inchiesta: "ogni estraneo ritrovato nei campi viene picchiato con durezza".<sup>25</sup> Oltre alle incursioni dell'INS e al controllo dei datori di lavoro, i migranti privi di documenti sono in balia di una vera e propria rete d'intermediari che si estende dal Messico fino agli stati USA più interni: "avevano organizzato una rete di 'coyote' che pagavano al caposquadra 20 dollari per lavoratore. Successivamente il coyote a sua volta vendeva i lavoratori ai coltivatori in altri stati per una cifra che oscillava tra i 200\$ e i 450\$ per ogni lavoratore, a seconda della distanza percorsa. Il coltivatore addebitava poi al lavoratore il denaro che aveva pagato al coyote per la sua consegna direttamente al ranch".<sup>26</sup> La presenza e il ruolo degli intermediari influenza e definisce le reti migratorie tra USA e Messico, oltre alle stesse forme di organizzazione del lavoro nei campi statunitensi. Se durante il Programa Bracero lo stato svolgeva il ruolo di gestore della forza lavoro attraverso i centri di reclutamento disposti lungo il confine e all'interno del Messico, dopo il 1964 il *coyote* si riafferma come figura prevalente sia nella capacità di cattura di questa forza lavoro, sia nella strutturazione di un efficiente sistema di trasporto che muove

dagli stati centrali del Messico fino ai campi del Sudovest e oltre. Il *coyote* svolge anche la funzione d'intermediario nei rapporti di lavoro, che gestisce attraverso una vera e propria forma di traffico illegale di migranti alla quale si rivolgono i coltivatori per comprare i lavoratori messicani. A volte, il *coyote* riveste anche la figura di caposquadra che scambia migranti per denaro e li sposta tra i campi dei vari stati agricoli. Da guida responsabile per il trasporto dei messicani che viveva prevalentemente nelle reti comunitarie di supporto alla migrazione, il *coyote*-caposquadra diviene sempre più un trafficante e un carceriere di forza lavoro a basso costo. La politica dei bassi salari, l'ostilità verso i sindacati e la criminalizzazione dei migranti espandono la capacità di controllo dei coltivatori che poggia su un elemento fondamentale: "il più grande ostacolo nell'organizzazione dei lavoratori privi di documenti era la paura".<sup>27</sup>

A lato di questa robusta rete di controllo, gestione e valorizzazione della mobilità e del lavoro migrante, si somma anche la legiferazione ostile ai sindacati che complica ulteriormente l'intervento di sindacalizzazione. L'Agricultural Employment Relations Act del 1972 è presentato come una legge volta a "promuovere la pace del lavoro e ridurre al minimo gli effetti di conflitti incontrollati di gestione del lavoro".<sup>28</sup> In realtà, la sua applicazione impedisce ai sindacati di annettere nuovi membri tra i lavoratori agricoli tramite il loro intervento diretto nei campi, vieta i boicottaggi, consente ai tribunali di emettere ordini restrittivi di dieci giorni contro le interruzioni del lavoro durante il raccolto e, infine, obbliga la presenza di un membro del consiglio di amministrazione durante la votazione per gli scioperi. Questa legge protegge deliberatamente gli interessi dei coltivatori e rende a dir poco complesso l'intervento dei sindacati nel settore agricolo; già nel 1975 l'UFW abbandona l'organizzazione dei lavoratori agricoli in gran parte dell'Arizona. Oltre a ciò, i sindacati devono affrontare anche problemi più strettamente endogeni. Infatti, sia la leadership centralizzata di Cesar Chávez sia la sua politica ostile ai lavoratori migranti messicani alimentano la tensione all'interno dell'UFW: molti sindacalisti abbandonano il loro ruolo e di conseguenza si indebolisce l'intervento nei luoghi di lavoro. In questo contesto, la nascita del MCOP nel 1977 risponde anche a nuove strategie per aggirare la legge antisindacale. Da un lato, esso utilizza il termine "project" invece di "union", appunto un progetto di azione civica dentro una cornice giuridica di tipo associativo no-profit che evita di incorrere in tutte le limitazioni imposte dalla nuova legge antisindacale. Dall'altro, rinomina lo sciopero con il termine *work stoppage*, interruzione del lavoro, ovviando così alla criminalizzazione dello sciopero e rilanciando lo spazio di agibilità politica. Inoltre, a seguito del disinvestimento complessivo dell'UFW, il progetto rinforza la sua politica di solidarietà e organizzazione, noncurante dello status dei lavoratori.<sup>29</sup>

I lavoratori migranti messicani vivono uno scenario complesso animato da attori e politiche che gli sono ostili: i coyote-caposquadra, i coltivatori, l'INS, la polizia di confine, la legislazione anti-sindacale, l'opinione pubblica conservatrice dell'Arizona e le politiche "anti-wetback" che non risparmiano neppure i sindacati *chicanos*. Il MCOP riuscirà, seppur per un breve periodo, a tessere una rete di organizzazione transnazionale capace di superare questi ostacoli e vincere alcune importanti battaglie sul lavoro agricolo.

## Il più grande sciopero di *indocumentados* dell'Arizona

Nel 1977, il MCOP organizza il più grande sciopero dei lavoratori *indocumentados* nella storia dell'Arizona. Il 3 ottobre il comitato dei lavoratori dell'Arrowhead Ranch di Glendale, che in parte è di proprietà della corporation Goldmar Inc. di Robert W. Goldwater, dichiara il blocco dell'attività lavorativa. Robert W. Goldwater è il fratello del plurisenatore e candidato repubblicano alle elezioni presidenziali del 1964 Barry M. Goldwater, "il cavaliere dai capelli d'argento" dei Repubblicani.<sup>30</sup> I fratelli Goldwater costituiscono il cuore dell'élite che, riunita nel circolo della Phoenix Chamber of Commerce, ha trasformato l'Arizona in un baluardo della libera impresa e la sua capitale Phoenix nel "luogo di nascita della dottrina della deregolamentazione e della privatizzazione che molto più tardi sarà chiamata neoliberalismo".<sup>31</sup> Il ranch, oltre a essere il luogo di lavoro di centinaia di migranti privi di documenti, quindi assunti illegalmente, è anche un luogo strategico per il suo valore simbolico all'interno del panorama politico ed economico dell'Arizona.

Gli scioperanti chiedono la garanzia della retribuzione, salario minimo, sicurezza sul lavoro, condizioni di vita dignitose e il diritto di organizzarsi per ottenere un contratto collettivo.<sup>32</sup> I media rispondono con un'ampia copertura, visto il rinomato comproprietario, garantendo così visibilità nazionale alla questione del lavoro migrante nei campi del Sudovest. Nei primi dieci giorni di sciopero, 260 dei 300 lavoratori sono deportati in Messico e circa due sindacalisti al giorno sono incarcerati fino alla fine dello sciopero che avviene il 27 ottobre. Nonostante le pesanti ripercussioni, dopo ventiquattro giorni di sciopero, i lavoratori privi di documenti hanno successo. La vittoria apre la strada ad altre proteste e, poco dopo, circa tremila lavoratori agricoli della contea, impiegati in varie imprese agricole, entrano in sciopero. Il meccanismo di finanziamento delle proteste avviene attraverso un sistema di credito basato sull'autotassazione istituito dal MCOP sin dalla sua fondazione.<sup>33</sup> Per due anni si susseguono varie interruzioni del lavoro in tutta la contea che portano i coltivatori a firmare un accordo con il MCOP che garantisce ai migranti un'abitazione, l'assicurazione sanitaria, acqua pulita, pause retribuite, regole di sicurezza e di salute sul luogo di lavoro, aumento dello stipendio e anche un accordo per un impiego in Messico al loro ritorno.<sup>34</sup>

Questo importante risultato è stato possibile grazie a un'articolata strategia che poggia su due pilastri. In primo luogo, il MCOP, individuando nel *coyote-caposquadra* sia il responsabile del processo di valorizzazione della mobilità migrante sia dello sfruttamento che permane nel lavoro agricolo, denuncia queste figure di intermediazione per la loro attività illegale. Denunciare i *coyote* alle autorità competenti apre a un'inedita strategia politica. Da un lato, il progetto mira a ottenere la fiducia dei lavoratori messicani individuando il soggetto che li vincola a condizioni di lavoro inaccettabili e allo scambio non tutelato del loro lavoro con i coltivatori. Dall'altro lato, il MCOP assegna l'idea di "illegalità" al sistema di reclutamento e non ai migranti stessi, creando una traslazione dell'immaginario di pericolosità dai lavoratori messicani ai *coyote* e, inoltre, addita la relazione illecita tra intermediari e coltivatori. I *coyote* sono rintracciati uno a uno e minacciati di azioni legali in caso di reclutamento di altre "schiene bagnate" al confine durante l'imminente

sciopero. Questo approccio alla spinosa questione dell'“illegalità” permette di preparare la protesta, impedendo ai coltivatori di ricorrere ai *rompehuelgas* per supplire alle esigenze produttive.

In secondo luogo, il MCOP ha creato e pianificato una strategia di medio periodo e ampio raggio, costruendo un processo di formazione e solidarietà propriamente transnazionale. I membri del MCOP si sono recati nei vari villaggi messicani dai quali provengono i lavoratori, da Nayarit a Querétaro, per coordinare e pianificare la loro presenza nei campi statunitensi.<sup>35</sup> Questa strategia mira a creare consapevolezza delle condizioni di lavoro nei campi dell'Arizona e delle strategie utilizzate dai coltivatori per frammentare il fronte dei lavoratori, oltre a impedire ai lavoratori messicani di mettersi a disposizione come *rompehuelgas*.

La strategia del MCOP evidenzia una profonda comprensione della dimensione transnazionale dei processi di produzione in Arizona e il concatenamento tra le varie componenti del lavoro migrante nel settore agricolo. Muovendo dall'analisi delle forme del lavoro e della scala su cui esse sono disposte, il progetto di Sánchez, Romo e Gutiérrez riarticola la sua organizzazione oltre i confini nazionali. La cooperazione transnazionale con i sindacati e le comunità messicane diviene così una questione cruciale per la protezione e l'organizzazione dei lavoratori messicani privi di documenti, tanto che ne conseguono varie conferenze sindacali in Messico per coordinare il processo di organizzazione transnazionale.<sup>36</sup> La consapevolezza del contesto lavorativo e politico, unita al sostegno comunitario creato attorno ai lavoratori migranti, riesce a creare un dispositivo di solidarietà tra lavoratori al di là della cittadinanza e dello status.

All'inizio degli anni Settanta, anche il governo messicano avvia una serie d'incontri e tentativi di collaborazione con i leader messico-americani – prima attraverso la Comisión Mixta de Enlace durante la presidenza di José López Portillo e poi il Proyecto de Acercamiento del Gobierno y el Pueblo de México con la Comunidad con Miguel de la Madrid - che sono sempre rivolti a quei gruppi fermamente schierati contro i migranti privi di documenti. Tutti i progetti naufragano sia per motivi di politica internazionale, vale a dire il rischio di alludere a una sorta d'interventismo messicano negli USA, sia per la crisi economica del 1982 che cambierà le priorità del governo messicano.<sup>37</sup>

Mentre i leader *chicanos* rafforzano le loro posizioni contro la migrazione messicana, il MCOP sostiene boicottaggi e interruzioni del lavoro intrapresi dai lavoratori privi di documenti, tra i quali l'importante sciopero al Fletcher ranch nel 1980, quando duecento manifestanti bloccano la produzione contro le condizioni di lavoro disumane imposte dal proprietario.<sup>38</sup> Oltre all'intervento diretto nei campi, il progetto amplia il suo raggio d'intervento e organizza campagne comunicative, come quella del 1978 contro il vescovo di Phoenix che sostiene le politiche contro i migranti privi di documenti, e d'intervento politico sulle condizioni di salute tramite la continua supervisione sull'uso di pesticidi da parte dei coltivatori che portano alla creazione di programmi per identificare le violazioni.<sup>39</sup>

## Dall'organizzazione del lavoro alla tutela dei migranti

Alla fine degli anni Settanta, nonostante l'intervento di successo del MCOP, prosegue la campagna mediatica e politica di stigmatizzazione dei migranti messicani come "illegali". Il ruolo del governo messicano è pure stato decisivo proprio per l'assenza di un sostegno a forme di organizzazione transnazionale del lavoro volte a tutelare i migranti messicani. Un atteggiamento che non è mutato nel tempo e che, già negli anni Settanta, gli fa guadagnare il titolo di "eminenza grigia".<sup>40</sup> Ben pochi si sottraggono a questa ondata di criminalizzazione: persino Cesar Chávez invita l'INS a essere più attivo nel rimuovere i lavoratori privi di documenti e l'UFW inizia anche a segnalare la presenza di migranti *undocumented* all'INS per farli deportare.<sup>41</sup> Le dichiarazioni del leader *chicano* e la pratica delatoria dell'UFW creano un vero e proprio shock tra le fila del MCOP e frammentano definitivamente il movimento dei lavoratori agricoli in Arizona. L'ostilità contro i migranti privi di documenti si traduce sempre più in una propaganda isterica contro i messicani stessi. La divisione tra MCOP e UFW si acuisce e contribuisce a indebolire complessivamente l'intervento sindacale nel settore agricolo fino a quando l'UFW abbandona l'intervento sindacale nei campi dell'Arizona a metà degli anni Ottanta. Il MCOP nel 1988 inizia un processo di transizione e sempre più rivolge i suoi sforzi contro gli abusi della polizia di frontiera lungo il confine e il diffuso razzismo contro la comunità messicana e messico-americana. Questo processo si conclude nel 1993 con la trasformazione in progetto no profit chiamato Tonatierra Community Development Institute o Tonatierra Nahuacalli.<sup>42</sup> La transizione corrisponde a un maggiore intervento nelle comunità indigene di confine con cui si ridefiniscono gli obiettivi volti alla consapevolezza culturale e alla giustizia sociale con particolare attenzione all'educazione e alla salute delle comunità. Le travagliate questioni dell'identità e delle radici culturali indigene sono state riattualizzate attraverso la costruzione di una rete transnazionale, come sono le comunità indigene di Arizona-Sonora, e di alleanze ampie per sostenere i *chicanos*, i messico-americani e le comunità indigene. Nel 2007, la politica "anti-immigrant" dello sceriffo Joe Arpaio nella contea di Maricopa ha avuto un forte impatto sulla comunità messicana e messico-americana che ha portato Tonatierra a fondare un progetto specifico chiamato Puente Human Rights Movement.<sup>43</sup> Nel 2011, Puente diventa un'organizzazione indipendente che concentra i suoi sforzi nel sostegno ai migranti privi di documenti, agli studenti messico-americani e alle comunità indigene, continuando a tessere una rete di alleanze transnazionali tra Messico e Stati Uniti.<sup>44</sup>

## Conclusione

La parabola del MCOP, nonostante la sua brevità e la scarsa risonanza, costituisce un'esperienza significativa per la sua capacità di organizzare diverse forme del lavoro in un solo sito, muovendosi oltre e attraverso i confini statuali. La politica di visibilità intrapresa dai sindacati *chicanos* negli anni Sessanta si è arenata di fronte alla moltiplicazione di status dei lavoratori, prediligendo la via della cittadinanza e della nazionalità. La *wet-line* – il confine imposto dai sindacati messico-ameri-

cani per impedire l'accesso ai migranti – s'impone come pratica politica volta a rafforzare l'opposizione tra cittadini e stranieri, rimarcando il solco nella nazione e del suo sistema di diritti basato sullo *ius soli*. Tale pratica ha ampliato il divario tra messico-americani, *chicanos* e migranti messicani, agendo come un confine sia politico sia giuridico che ha consolidato l'opposizione tra cittadini e migranti, tra migranti regolari e quelli privi di documenti, i cosiddetti *illegals/indocumentados*. La "linea del colore" si è incrinata nello scontro con il diritto di cittadinanza proclamato dai *chicanos*, per l'uso dei reclutatori da parte dei coltivatori che segmenta gli sforzi organizzativi dei lavoratori e per l'introduzione della *wet-line*.

Il MCOP si è fatto promotore di un'altra visione di sindacato, innovativa e transnazionale, che non distingue i lavoratori in base allo status giuridico, ma sostiene e riconosce tutti i lavoratori agricoli sul luogo di lavoro. Fin dall'inizio, questo progetto ha incontrato diversi ostacoli e una violenta ostilità: deportazioni, controllo sui lavoratori, "schiavitù" dei coyote, sentimenti anti-sindacali, l'avversione dei sindacati messico-americani. Nonostante ciò, la rete transnazionale organizzata dal MCOP per lo sciopero del 1977 si è rivelata vincente, mostrando la possibilità di ottenere diritti e riconoscimenti al di là delle divisioni imposte dalla nazionalità.

#### NOTE

\* Claudia Bernardi (Ph.D. Studi Euro-Americani) insegna il corso "Latin America in the 20<sup>th</sup> century" all'Università di Roma Tre ed è ricercatrice all'Università di Napoli Federico II. La sua prima monografia *Una storia di confine. Frontiere e lavoratori migranti tra Messico e Stati Uniti (1836-1964)*, edita da Carocci, ha vinto il premio SISSCO Opera Prima 2019. È membro dell'Editorial Board della Commodity Frontiers Initiative (CFI).

1 Le prime grandi ricostruzioni guardano per lo più alla costa est degli Stati Uniti, ai lavoratori delle fabbriche e alla popolazione afroamericana; si veda Philip S. Foner, *History of the Labor Movement in the United States*, 10 vols, International Publishers, New York 1947 (1994). Nella *Encyclopedia of American Social Movements* (4 volumi, a cura di Immanuel Ness, Routledge, New York and London 2004, pp. 1212-19), i contenuti relativi a *Mexican Americans and the Chicano Movement* sono riassunti in una sola voce di otto pagine, la stessa lunghezza riservata al movimento omeopatico. La storiografia italiana più recente si sta dedicando allo studio del *Southwest* e della migrazione lavorativa messicana; si veda Bruno Cartosio, *Contadini e operai in rivolta. Le Gorras blancas in New Messico*, ShaKe, Milano 2003; Claudia Bernardi, *Una storia di confine. Frontiere e lavoratori migranti tra Messico e Stati Uniti (1836-1964)*, Carocci, Roma 2018.

2 Il termine *chicanos/chicanas* è stato introdotto negli anni Sessanta del Novecento per indicare, in modo affermativo, i discendenti dei messicani che vivevano nel Sudovest statunitense prima della guerra tra Messico e Stati Uniti. È un termine politico che fa riferimento a un gruppo sociale che si riconosce in una cultura specifica, esibita con orgoglio e non come pretesto di discriminazione. Si veda Livie I. Durand, Bernard H. Russell, *Introduction to Chicano Studies*, MacMillan, New York 1973. Il termine messico-americano/Mexican-American si riferisce, in modo generale, ai cittadini statunitensi di origine messicana.

3 C. Bernardi, *Una storia di confine*, cit., 2018.

4 Gli accordi internazionali per la mobilità dei lavoratori messicani tra il 1942 e il 1964 sono noti con il nome di Programa Bracero/Bracero Program che fa riferimento al termine *braceros*, ovvero braccianti.



- 5 Mireya Loza, *Defiant Braceros. How Migrant Workers Fought for Racial, Sexual & Political Freedom*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2016.
- 6 Elizabeth T. Sheridan, *Arizona. A History*, University of Arizona Press, Tucson 2012, p. 294; Eric V. Meeks, *Border Citizens: Race, Labor, and Identity in South-Central Arizona, 1910-1965*, Ph.D. Dissertation, University of Texas, Austin 2001; F. R. Cuellar e F. G. Vallez, "Mexican-American National Association. The Problem of Migratory Farm Labor in the United States, 1948-1953", in *Commission on Migratory Farm Labor Collection. Truman Library and Collection*, 9 agosto 1950, [http://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study\\_collections/migratorylabor](http://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study_collections/migratorylabor), ultimo accesso 01/02/2018.
- 7 Meeks, *Border Citizens*, cit., p. 311.
- 8 Claudia Bernardi, "When Status Broke the 'Color Line'. Capitalism, Labour and Conflicts on Mexican Migration in Arizona (1960s-1970s)", *Iberoamericana-Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 49, 1 (2020), pp. 31-41, DOI: <https://doi.org/10.16993/iberoamericana.488>.
- 9 Douglas S. Massey, "Racial Formation in Theory and Practice: The Case of Mexican in the United States", *Race and Social Problems* 1, 1 (2009), pp. 12-26; Harvey Levenstein, "Sindicalismo Norteamericano, Braceros y 'Espaldas Mojadas'", *Historia Mexicana* 28, 2 (1978), pp. 153-84.
- 10 Francisco A. Rosales, *Testimonio. A Documentary History of the Mexican American Struggles for Civil Rights*, Arte Público Press, Houston 2000, p. 302.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Letteralmente *wetback*, in messicano *mojado*, vuol dire "schiena bagnata": l'attraversamento del fiume Río Bravo (nome utilizzato dai messicani) o Rio Grande (nome utilizzato dagli statunitensi) per entrare negli USA avrebbe fatto bagnare loro la schiena. Un termine dispregiativo che assume un tono razzista quando usato nei confronti dei messicani in generale.
- 13 Nicholas De Genova, "The Legal Production of Mexican/Migrant 'Illegality'", *Latino Studies* 2 (2004), pp. 160-85, p. 161.
- 14 Meeks, *Border Citizens*, cit., p. 307.
- 15 Rosales, *Testimonio*, cit., pp. 303-4.
- 16 *Gustavo Gutiérrez Papers (1977-79)*, in *Miscellaneous Labor Documents*, ACC#2002-02528 Box 7 Folder 19, Arizona State University-Chicano Research Collection, Phoenix p. 1.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ivi*, p. 2.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Guadalupe L. Sánchez e Jesús Romo, "Organizing Mexican Undocumented Workers on both Sides of the Border", in *Gustavo Gutiérrez Papers*, cit., 1981.
- 22 *Ivi*, pp. 4-5.
- 23 Bernardi, *Una storia di confine*, cit., 2018.
- 24 *Gustavo Gutiérrez Papers*, cit., p. 3.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ivi*, p. 4.
- 27 Adam Tompkins, *Ghostworkers and Greens: The Cooperative Campaigns of Farmworkers and Environmentalists for Pesticide Reforms*, Cornell University Press, New York 2016, p. 83.
- 28 Arizona Agricultural Employment Relations Board, *State of Arizona Office of the Auditor General, Report 79-7*, in Arizona Memory Digital Project-Phoenix; 14 settembre 1979, <http://Azmemory.Azlibrary.Gov/Digital/Api/Collection/Statepubs/ld/6349/Download>, ultimo accesso 15/03/2020, p. 6.
- 29 Katie Anastas e James Gregory, "UFW strikes, boycotts, and other farm worker actions 1965-1975", *Civil Rights and Labour History Consortium*, University of Washington, Washington 2015, [http://depts.washington.edu/moves/UFW\\_map-events.shtml](http://depts.washington.edu/moves/UFW_map-events.shtml), ultimo accesso 15/11/2019.
- 30 Sheridan, *Arizona*, cit., p. 285.
- 31 Ross, *Bird on Fire*, cit., p. 66; Shermer, *Sunbelt Capitalism*, cit.
- 32 Sánchez, Romo, *Organizing Mexican Undocumented Workers*, cit.
- 33 *Gustavo Gutiérrez Papers*, cit., pp. 9-10.
- 34 Ana R. Minian, *Undocumented Lives: The Untold Story of Mexican Migration*, Harvard University Press, Cambridge 2018, pp. 164-5.

- 35 Sanchéz, Romo, *Organizing Mexican Undocumented Workers*, cit.
- 36 "Conferencia preparatoria para una conferencia internacional sobre los problemas del trabajador indocumentado", in *Gustavo Gutiérrez Papers*, cit.; *Chicano Documents* 1/14, 7-8 Ottobre 1978, pp. 4-5.
- 37 Gustavo Cano e Alexandra Delano, "The Mexican Government and Organised Mexican Immigrants in the United States: A Historical Analysis of Political Transnationalism, 1848-2005", *Working Paper* n. 148, The Center for Comparative Immigration Studies-CCIS, University of California, San Diego, 2007.
- 38 *Gustavo Gutiérrez Papers*, cit., pp. 9-10.
- 39 Tompkins, *Ghostworkers and Greens*, cit.
- 40 Harvey Levenstein, "Sindicalismo Norteamericano, Braceros y 'Espaldas Mojadas'", *Historia Mexicana*, 28, 2 (1978), pp. 153-84, p. 180.
- 41 David G. Gutiérrez, "'Sin Fronteras?': Chicanos, Mexican Americans, and the Emergence of the Contemporary Mexican Immigration Debate, 1968-1978", *Journal of American Ethnic History* 10, 4 (1991), pp. 5-37.
- 42 Michelle Téllez, "Arizona: A Reflection and Conversation on the Migrant Rights Movement, 2015", *Social Justice. Special Issue: Mexican and Chicanx Social Movements* 42, 3/4 (2015), pp. 200-21; Tompkins, *Ghostworkers and Greens*, cit.
- 43 Joe Arpaio è membro del Partito repubblicano, sceriffo della contea di Maricopa per ventiquattro anni (1993-2017) e ardente sostenitore delle leggi contro l'immigrazione irregolare. È stato denunciato numerose volte per abuso di potere, negligenza, detenzione irregolare di sospetti a mezzo di retate e varie violazioni della legge.
- 44 Téllez, "Arizona", cit., p. 207; <https://puenteaz.org>, ultimo accesso 15/01/2021.

## Mappare la rete testuale Makandal<sup>1</sup>

Kate Simpkins\*

Laura Johnson\*\*

Traduzione di Anna Romagnuolo

### Introduzione

François Makandal, morto nel 1758, fu molto probabilmente fatto prigioniero a Mayombe, una regione dell’Africa centrale occidentale, e ridotto in schiavitù nella colonia francese di Saint Domingue (l’odierna Haiti) nella prima metà del XVIII secolo.<sup>2</sup> Esercì un’enorme influenza su una grande piantagione di zucchero nel distretto settentrionale di Limbé, il cui proprietario, Lenormand Demesi,<sup>3</sup> risiedeva altrove. Makandal aveva una enorme conoscenza delle erbe medicinali e guariva persone e animali con metodi ignoti ai medici francesi.<sup>4</sup> I feticci che produceva, chiamati *makwanda*,<sup>5</sup> o *macandali*, furono gli strumenti della sua potente medicina e la fonte di ispirazione del suo nome. Quando perse una mano, schiacciata dalle presse progettate per spingere la canna da zucchero nei rulli compressori, fu mandato a pascolare bestiame.<sup>6</sup> Makandal riuscì a scappare e a sopravvivere a lungo come fuggitivo. Negli anni in cui visse come *maroon* sfruttò le sue competenze fitoterapiche per condurre una vera e propria campagna di avvelenamento, riuscendo a uccidere migliaia di persone e animali. Fu arso vivo il 20 gennaio 1758 a Cap-Français. Riuscì persino a liberarsi delle corde che lo legavano al rogo: le guardie dovettero bloccarlo e legarlo di nuovo mentre gli spettatori gridavano “salvate Makandal!”<sup>7</sup> Giurò che le fiamme non lo avrebbero bruciato e che si sarebbe trasformato in una mosca o in una zanzara, e gli spettatori credettero infatti che non fosse morto, che fosse volato via, e che potesse ritornare a liberare l’isola dal controllo dei francesi.<sup>8</sup> Benché la sua morte sia avvenuta trentatré anni prima degli assembramenti dell’agosto del 1791 che diedero il via alla rivoluzione haitiana, questi raduni, tenutisi nella zona della piantagione di Lenormand, vennero associati alla prima apparizione di Makandal. Da quel momento Makandal iniziò a essere considerato una figura storica e spirituale di rilievo e la sua presenza fece presagire il rovesciamento della plantocrazia.<sup>9</sup>

Makandal appare per la prima volta nella letteratura e nella cultura della scienza coloniale in un momento in cui Saint Domingue rappresenta un luogo all’avanguardia per ricerca e sviluppo. Continua poi ad apparire sia come personaggio storico che come figura leggendaria in una raccolta di testi prodotti molto più tardi della rivoluzione haitiana e dei suoi più noti e successivi eroi come Toussaint Louverture. In effetti, la presenza di Makandal collega testi altrimenti lontani per lingua, genere, origine geografica e raccolte di archivio.

L’articolo fornisce un resoconto del processo creativo e della teoria che ha ispirato la realizzazione di una mostra digitale, *The Makandal Text Network*, destinata a

illustrare questo fenomeno. La mostra contribuisce a sviluppare un interesse interdisciplinare per il rapporto tra gli studi dei Caraibi delle prime dominazioni europee e gli studi americani, e riunisce molteplici fonti storiche e letterarie, primarie e secondarie, di un ampio numero di generi, secondo una metodologia che mette in primo piano la figura di Makandal in quanto incarnazione delle culture religiose sincretiche africane. Il nostro scopo è di sottrarlo al preconcetto epistemologico con il quale la scienza dell'Illuminismo interpreta le forme di conoscenza non europee e di stimolare gli studi su Makandal come figura attiva nella produzione di conoscenza anti-coloniale. Nel fare ciò, speriamo di offrire nuovi spunti di interpretazione dei materiali raccolti e resi disponibili.

## Early Caribbean Digital Archive (ECDA)

Il nostro progetto è iniziato con il contributo dell'Early Caribbean Digital Archive (ECDA), una piattaforma di archiviazione ad accesso aperto progettata per la ricerca sui testi caraibici anteriori al ventesimo secolo.<sup>10</sup> Nato dalle conversazioni in un simposio della Early Caribbean Society nel 2011, l'ECDA è un archivio digitale in continua espansione gestito dai co-direttori Nicole Aljoe ed Elizabeth Maddock Dillon. Allo scopo di decolonizzare l'archivio, l'ECDA si adopera per "svelare e rendere accessibile una storia letteraria dei Caraibi scritta o raccontata da persone nere, schiave, creole, indigene e/o colonizzate".<sup>11</sup> Tuttavia, l'ECDA non si limita soltanto a curare questa mostra ma utilizza le potenzialità tecnologiche dell'archivio digitale per rimescolare e riassembleare materiali storici, estrapolando le narrazioni di schiavi dai testi coloniali nei quali risultano inglobate, in modo da poter assegnare a queste voci un proprio spazio nell'archivio. Sebbene l'ECDA sia principalmente una *repository*, è anche un sito in grado di favorire la collaborazione tra studiosi, insegnanti e comunità interessate.<sup>12</sup> L'ECDA dispone di un'ampia collezione di risorse tra cui mostre digitali con contributi di studiosi dell'Obeah, di "Embedded Slave Narratives" (storie di schiavi contenute in altri testi), composizioni musicali storiche e risorse pedagogiche per usi didattici. In tal modo l'archivio riesce a svelare e forgiare connessioni testuali che vanno oltre l'origine temporale, spaziale e il genere delle singole risorse. Spesso queste connessioni riescono a sollevare domande piuttosto che a fornire risposte. Discutendo della creazione di "Obeah e i Caraibi", Nicole Aljoe, Elizabeth Maddock Dillon, Elizabeth Hopwood e Benjamin Doyle descrivono la dissonanza prodotta da questa attività:

L'archivio dell'impero, passato e presente, struttura la conoscenza come se fosse da sempre una testimonianza immateriale, equilibrata in modo neutro e imposta in modo benevolo, ma noi consideriamo la conoscenza come il prodotto di instabilità e di continua rinegoziazione del dato attraverso un'ecologia di agenti in perenne evoluzione. La conoscenza è quanto viene creato e necessariamente ricreato all'interno di siti di dissonanza generativa. Noi cerchiamo di costruire una comunità di utenti che userà l'archivio digitale come un sito di rimescolamento e revisione radicali della conoscenza dei Caraibi.<sup>13</sup>

Il Makandal Text Network è stato sviluppato grazie alla scrittura e al design digitale condivisi da un team di collaboratori, tra cui il borsista Dannie Brice, il coordinatore delle discipline umanistiche digitali, Avery Blankenship, il direttore del progetto, Alanna Prince e i co-direttori, Elizabeth Maddock Dillon e Nicole Aljoe. La mostra contribuisce al lavoro dell'ECDA rinegoziando il contenuto degli archivi coloniali allo scopo di identificare la cultura dell'Africa centro-occidentale come elemento integrante e presente in tutti gli archivi. Sebbene gli spazi coloniali di Haiti e degli Stati Uniti siano stati considerati dalla storia come divergenti, la presenza di Makandal nei resoconti dei proprietari di piantagioni in tutto l'Atlantico, nonché la sua trasformazione in un personaggio romanzesco, mettono in risalto la presenza ubiquitaria di un sapere africano, reiterato dall'ossessione dei proprietari terrieri per la figura di Makandal, che contribuiva a creare una relazione epistemologica tra i Caraibi e gli Stati Uniti delle origini.

### Prassi e processo creativo

Come molte altre collaborazioni, questo progetto è iniziato con l'idea di collegare competenze e interessi di ricerca diversi. Il team del progetto è composto da un ex-allievo del progetto, uno studente di dottorato e uno studente universitario, tutti con un background diverso quanto a istituti di provenienza, discipline o campi di specializzazione e interessi di ricerca. Combinando intuizioni teoriche e prospettive diverse, abbiamo iniziato il progetto partendo da una domanda fondamentale ispirata dal testo di Susan Gillman e Kirsten Silva Gruesz "Worlding America: The Hemispheric Text-network": come possiamo utilizzare gli archivi digitali per mettere in pratica il loro concetto di rete testuale, per il quale l'intertestualità è immaginata come una "rete di testo che collega più punti su una mappa spazio-temporale" e in cui traduzione, circolazione del testo e localizzazione sono al contempo oggetto di analisi e strumenti di comprensione? Gillman e Gruesz si riferiscono soprattutto al collegamento di "linee multidirezionali di contatti transnazionali" con "contiguità geografiche e temporali inaspettate attraverso contesti spaziali, nazionali e linguistici ben distanti".<sup>14</sup> Questa pratica è stata soprattutto un'attività di esplorazione e scoperta di connessioni esistenti dentro e fuori l'archivio, attraverso i luoghi e le tradizionali differenze che contraddistinguono l'intertestualità.

Influenzata da campi di ricerca interdisciplinari che coinvolgono la letteratura trans-atlantica, le discipline umanistiche digitali, gli studi sulla cultura digitale afro-americana e la storia americana e caraibica, la mostra partecipa a un discorso di lunga data sull'archivio della schiavitù caraibica.<sup>15</sup> Un elemento centrale della recente ricerca sugli archivi e della storia trans-atlantica nelle discipline umanistiche digitali è la reinterpretazione dei materiali d'archivio, delle pratiche digitali e dei dati. Gli storici e gli studiosi della schiavitù caraibica e nordamericana ne evidenziano la necessità. Vincent Brown sottolinea al riguardo: "la ricerca di intuizioni nei documenti d'archivio e nella storiografia della schiavitù [...] spesso ci fa sentire come se fossimo di fronte al vuoto: assenza, silenzio, negazione, morte, forse anche genocidio culturale".<sup>16</sup> Gli studiosi hanno risposto a questi silenzi con l'uso di strumenti e pratiche digitali per animare, mappare, visualizzare e tracciare

le versioni diverse della storia, concentrandosi sui modi di combinare creatività e creazione di significato trans-storico, transculturale e trans-spaziale.

L'applicazione dei metodi digitali al progetto si basa su riflessioni teoriche: re-spingendo il concetto della stabilità dei dati in quanto elementi oggettivi, Jessica Marie Johnson immagina che essi "aspirino a diventare dato statistico oggettivo e indipendente per fungere da spiegazione ideale della devastante reificazione di donne, bambini e uomini neri".<sup>17</sup> Interpretando i dati come soggettivi, Johnson riesce invece a evidenziare come gli archivi e le pratiche digitali riproducano la spettatorialità e la mercificazione dei corpi dei neri e delle loro esperienze, come ad esempio la morte.<sup>18</sup> La connessione intrinseca tra forme di produzione di conoscenza e di conservazione dei materiali fisici e digitali consente a Johnson e studiosi come Sadiya Hartman e Marisa Fuentes di proporre dei modelli di revisione di tali connessioni.<sup>19</sup> Pertanto, sottolineare la natura multiforme dei testi presenti nel *Makandal Text Network* – testi diversi quanto a genere, lingua, data di produzione e origine geografica – è anche un modo per illustrare quanto la cura dell'allestimento della mostra e la condivisione delle conoscenze storiche e delle ricerche interdisciplinari siano un elemento fondamentale del progetto.

Per le discipline umanistiche digitali e i progetti digitali, questa prospettiva teorica si riflette sull'organizzazione dei progetti, le modalità lavorative, la progettazione dei siti Web e molto altro ancora. Sottolineando la mancanza di intersezionalità nelle discipline umanistiche digitali, Roopika Risam sostiene che, se si supera la falsa contrapposizione di "pratica" e "teoria" nell'"agire sul campo", si ha l'opportunità di costruire nuovi metodi che tengano conto di "assi di differenza contrapposti in permutazioni multiple."<sup>20</sup> Unendoci ad altri studiosi che si occupano dei "modi in cui le gerarchie sociali dell'oppressione influenzano i loro studi",<sup>21</sup> abbiamo fatto convergere i nostri interessi di ricerca verso la conoscenza e la diffusione del sapere dell'Africa occidentale per inquadrare le narrazioni della storia di Makandal negli studi afro-futuristi. Makandal è una figura di tale cosmologia nelle Americhe e la mostra cerca di spostarsi dagli archivi e dai testi coloniali verso gli echi del mito e della leggenda di Makandal nelle rappresentazioni contemporanee dell'arte, dei media e della letteratura. Poiché l'ECDA ha un vasto pubblico e un'ampia base di utenti, composta da membri della comunità, ricercatori e studiosi di varie discipline, abbiamo voluto che il progetto rispondesse a interessi, scopi e opportunità di apprendimento diversi.

## Descrizione della mostra e dei suoi fondamenti teorici

L'interesse critico per Makandal è stato tradizionalmente un interesse biografico o storico piuttosto che letterario, volto a distinguere il personaggio realmente vissuto da quello leggendario e stabilire l'entità e la durata delle sue attività di avvelenamento, le sue affiliazioni religiose, la natura politica o personale della sua ribellione e, infine, se le morti a lui attribuite fossero davvero imputabili alle sue azioni.<sup>22</sup> L'importanza della sua immagine figurativa e spirituale nelle culture haitiane rigenera il timore reverenziale nei confronti della persona storica e del feticismo o makandalismo a cui era associato. Come dimostra Monique Allewaert in "Super

Fly: François Makandal's Colonial Semiotics", la letteratura su Makandal necessita di una collazione di tradizioni storiche e generi testuali diversi tra cui quelli in vernacolo, quelli della tradizione orale e quelli prodotti dell'élite accademica. Mentre la mostra contestualizza i materiali sulla base della ricerche esistenti su Makandal e tenta di avvicinare i lettori alle riflessioni di natura storica che le hanno ispirate, noi proviamo anche a combinare, piuttosto che separare, diverse modalità di comprensione, narrazione e costruzione della figura di Makandal negli interessi di uno studio interdisciplinare ed esibendo documenti rari in modo da provare la sussistenza di relazioni tra la ricerca su Makandal e la creazione di contenuti di ogni tipo.

La *homepage* del sito (<https://ecda.northeastern.edu/makandal-exhibit-introduction/>) dimostra quanto sia complesso denominare e tracciare la tradizione letteraria esistente su Makandal, sia essa rappresentata da testi digitali o di altra natura, a causa delle lacune esistenti anche nelle traduzioni e della loro collocazione sparsa. Vi sono testi in francese, inglese, spagnolo, creolo haitiano e in altre lingue: alcuni scritti da autori anonimi, altri da autori conosciuti a livello mondiale. Spesso si tratta di lettere private, poi riprodotte su carta stampata e pubblicate in quotidiani, trattati scientifici, romanzi e memorie post-rivoluzionarie, nei quali il resoconto degli eventi della vita di Makandal mescola finzione e documentarismo. La prima pagina del sito illustra brevemente i contenuti della mostra e fornisce una biografia di Makandal. Il menù verticale sulla destra offre agli utenti il link alle seguenti aree di interesse: la conoscenza dell'Africa occidentale, il genere testuale, l'area geografica, la traduzione e l'agronomia francese, una forma di produzione di conoscenza Europea, di filosofia e pratica scientifica che iniziò nella Francia del XVI secolo e che con la brutalità della schiavitù e l'estrazione delle materie prime rese Saint Domingue la "perla delle Antille".<sup>23</sup> Questa pagina offre al lettore molti link da esplorare e riesce ad attrarre la sua attenzione prima verso le notizie biografiche e poi verso i prodotti della ricerca esistente su Makandal.

The screenshot shows the website for the Makandal Exhibit. At the top, it features the Northeastern University logo and the ECDA (early caribbean digital archive) logo with a palm tree icon. A navigation menu includes 'About', 'Archive', 'Classroom', 'Exhibits', and 'Blog'. A search bar is present with the text 'Search the archive...'. The main content area is titled 'Makandal Exhibit Introduction' and lists the authors: 'By: Kate Simpkins (Auburn University), Laura Johnson (Northeastern University), and Dannie Brice (Brandeis University)'. Below this, there is a section for 'The Makandal Text Network'. On the right side, there is a vertical menu titled 'Makandal Exhibit' with a list of links: 'Makandal Exhibit: Introduction', 'Makandal and West African Knowledge', 'Makandal Text Network' (with sub-links for 'Geography and Genre', 'A Remarkable Account', and 'The Text Network - Key Texts Narrative'), and 'Makandal: Key Texts' (with sub-links for 'Key Text: Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie').

Cliccando sulla voce: “Chi è Makandal?” l’utente potrà accedere all’introduzione e alla sezione degli studi Atlantici sull’Africa, incentrati in particolare sulla religione sincretica e la medicina per i loro legami con il nome e la storia di Makandal. La prima pagina, dunque, introduce la figura di Makandal ed esamina la pratica del Makandalismo per enfatizzare il modo in cui il personaggio storico vada associato al sovvertimento dell’ordine, da lui causato, nella piantagione e alla paura di questo disordine da parte dei proprietari terrieri.

L’introduzione menziona l’esistenza di varianti ortografiche, tra cui Macandal, Macandale, Mackendal, Makandale e Mackandal. Lo storico dei Caraibi, David Geggus, spiega che la parola deriva da makunda / makwanda, che significa amuleto o portafortuna, e aggiunge che i “sacchetti magici”, prodotti e venduti nei mercati di Saint Domingue come *macandal*, non sono chiamati così in memoria del famoso avvelenatore, ma che “[più] correttamente, è il personaggio a derivare il suo nome dagli stessi”. Il termine, usato a Saint Domingue per indicare un avvelenatore e/o un ladro, deriva da Makanda<sup>24</sup> (di cui adottiamo la forma ortografica), “un sacchetto contenente materia animale, vegetale o minerale, avvolto in una... foglia piatta come il palmo di una mano (*kanda*)”.<sup>25</sup> Questi sacchetti sono spesso legati con spago e associati ai riti praticati nel regno di Dahomey e ai riti Voodoo, soprattutto quelli di Rada e *Iwa* (o dei), una religione e una parola che significa “spirito” o “dio”.<sup>26</sup> La parola è associata alla capacità di identificare le origini della malattia o di curarla.<sup>27</sup> Il nome significa anche che era un *nganga* o un erborista e guaritore di Vodun.<sup>28</sup> Per quanto concerne la produzione di conoscenza, il suo nome e le sue arti evocano l’incontro con l’ignoto. In *Plants and Empire*, Londa L. Schiebinger spiega che gli europei, che “erano sempre più orgogliosi dei loro metodi empirici, tendevano a ignorare, deridere e ridicolizzare” la spiritualità connessa a questa conoscenza medicinale”.<sup>29</sup> In *The Politics of Healing*, James Sweet spiega il divario epistemologico di questo incontro. Egli sostiene che la medicina occidentale si basava sull’erronea contrapposizione medicina/veleno che non esisteva e non esiste nella prassi medicinale-spirituale africana, per la quale le piante non sono né velenose né curative, ma piuttosto “dotate di poteri”.<sup>30</sup> Il termine richiama alla mente una serie di concetti pratici, spirituali e botanici. Storicamente è associato a magia, stregoneria, veleni e medicina, ma il suo significato letterale rimanda a foglie, radici e resti organici (o suolo), che, nella religione sincretica, sono l’ingrediente base di un oggetto dotato di poteri.<sup>31</sup> Nel complesso, Makandal ha “simbolizzato e incarnato la paura del veleno, della rivolta degli schiavi e il pericolo rappresentato dalla conoscenza africana di piante, medicina e religione”.<sup>32</sup> Il macandalismo, praticato allo scopo di ottenere protezione e guarigione o di provocare disordine, è il filo conduttore che abbiamo seguito nel creare la complessa rete di collegamento tra documenti rari, studi storici e ricerche più recenti su testi letterari poco noti, non escludendo la possibilità che emergano connessioni sinora invisibili. Ci auguriamo che il novero di studi esistenti cresca e, con esso, di poter produrre ulteriori parole chiave e maggiore diversità di generi testuali.

La sezione “Genre and Geography” include una panoramica cronologica della letteratura esistente su Makandal, la quale continuerà a crescere rispetto alle noti-



zie bibliografiche iniziali fornite nella tesi di dottorato della Simpkins. La sezione include informazioni su genere testuale, luogo e anno di pubblicazione dei testi progressivamente inseriti nell'archivio, i quali sono descritti in brevi introduzioni e collegati tramite parole chiave ad altre pagine dedicate ai riferimenti bibliografici e un glossario. La mappa digitale è l'elemento più importante poiché fornisce una visualizzazione preliminare delle connessioni geografiche esistenti nella rete testuale. Espandendo l'elenco bibliografico attraverso un processo di raccolta dei dati e mappandoli in connessioni geografiche e visive, Johnson ci ha aiutato a collegare più di venti documenti rari contenenti riferimenti a Makandal. Ci sono due mappe digitali nella prima schermata, e questa diventerà più completa con il passare del tempo, con l'aumentare di segnaposti che aggiungeremo alla rappresentazione geografica dell'Atlantico al fine di rendere la rete testuale una mappa spazio-temporale. (<https://ecda.northeastern.edu/makandal-text-network-2/makandal-geography-and-genre/>).

Un'altra mappa, intitolata "Circulation: An Account of a Remarkable Conspiracy", basa il suo contenuto su ricerche condotte da Duncan Faherty, Ed White e Toni Wall Jaudon, i quali tracciano la storia della traduzione e della pubblicazione di un racconto in lingua inglese intitolato "Account of a Remarkable Conspiracy Formed by a Negro in the Island of St. Domingo", pubblicato per la prima volta nel 1787<sup>33</sup> sulla rivista letteraria francese *Mercur de France*. Di questo racconto esistono ben sedici edizioni.<sup>34</sup> Nella loro introduzione al testo apparso in *Just Teach One*, Faherty, White e Jaudon ricostruiscono la pubblicazione e la traduzione dell'"Account" nei periodici transatlantici.<sup>35</sup> Nel documentare la circolazione del testo, gli autori sottolineano come spettatorialità e mitizzazione abbiano contribuito alla diffusione del racconto. Le numerose traduzioni e ristampe hanno apportato progressive modifiche al racconto. Le due mappe digitali evidenziano questi cambiamenti. La prima mappa, "Genere e geografia", individua le fonti di questo reperto in base al luogo di pubblicazione, ma l'utente può servirsi anche di altri due criteri di classificazione: la distinzione tra testi primari e secondari e quella tra generi testuali, come ad esempio romanzo, lettera, pubblicità, parere giuridico, pantomima e periodico. Di ogni testo l'utente può visualizzare i metadati rilevanti, tra cui luogo di pubblicazione, autore, titolo e *repository*. Benché diversi per genere, questi testi sono tutti considerati fonti secondarie, il che dimostra come la popolarità di Makandal dipenda dalla spettatorialità e dalla mercificazione della sua storia. Ciò è evidente nella seconda mappa, una visualizzazione geografica delle ristampe dell'"Account", pubblicata in *Just Teach One*. Le versioni di questo racconto, prodotto in un periodo di quasi sessant'anni, offrono una rappresentazione visiva del fascino esercitato dalla figura di Makandal nei paesi coloniali.



L'approccio di Laura Johnson alla progettazione del sito, che rende visibili le connessioni spazio-temporali della rete grazie a Google Maps, rappresenta un modello facilmente riproducibile per fornire una visione più completa della circolazione delle storie su Makandal, specialmente quando queste variano per portata e enfasi e il carattere o percorso del personaggio appare episodico e parziale: per esempio, un trattato scientifico descrive in dettaglio l'incidente che l'avrebbe coinvolto in una fabbrica di gin, mentre un romanzo francese racconta brevemente una profezia fatta da Makandal. In questi esempi, la sua storia è del tutto scollegata da quella di schiavo in una piantagione o di promotore della resistenza anti-coloniale. Proprio come aveva profetizzato alla folla a Cap-Français, Makandal è diventato una forza mutaforme poiché, attraverso questi racconti incompiuti, possiamo incontrare il fuggitivo, l'operaio dello zuccherificio, il guaritore o l'avvelenatore, e cioè solo immagini incomplete. Le mappe della rete testuale sono uno strumento per visualizzare un'immagine unitaria di Makandal, a dispetto di ogni frammentazione storica e letteraria.

Dei due link rimanenti, la voce "Agronomy in the Atlantic" offre una panoramica della storia e della pratica della disciplina, poiché guardare Makandal (e la narrativa dell'Illuminismo) attraverso la lente dell'Agronomia significa pensare a lui come a una figura destabilizzante dei sistemi di produzione di ricchezza istituiti dai proprietari terrieri europei in tutto l'Atlantico. Al riguardo, vogliamo sottolineare come il razzismo scientifico fosse il sistema di conoscenza primario ap-

plicato all'organizzazione delle piantagioni del diciottesimo secolo. In altre parole, l'ingegneria, l'agronomia, la botanica e le altre discipline scientifiche sorte nelle piantagioni dei Caraibi furono rese possibili dal razzismo scientifico, teorizzato e applicato dai proprietari di piantagioni francesi. Ci sono due testi fondamentali e un elenco di letture a essi correlato nella rete museale che possono servire ad affrontare l'argomento sia a livello scolastico che a livello critico e che mettono in discussione la presunta neutralità delle scienze naturali suggerendo piuttosto che esse siano sistemi di pensiero e prassi basati sulla razza.

Uno di questi testi, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île Saint Domingue* (1796), o *A Topographical, Physical, Civil, Political, and Historical Description of the French Part of the Island of Saint Domingue* (1797), è un trattato culturale e scientifico in più volumi di Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, un piantatore creolo originario della Martinica. La *Description* è un noto resoconto dell'infortunio di Makandal nello zuccherificio, ma è anche un testo noto per i suoi dati tabellari sulle differenze di razza, utilizzati per effettuare le complesse divisioni degli abitanti della colonia in base al colore della pelle. Tra le altre opere, Moreau de Saint-Méry è coautore di un *memoire* sulla produzione del gin con M. Belin de Villeneuve, un vicino di Moreau e Lenormand e membro di un'importante famiglia, proprietaria di piantagioni da generazioni. Il testo, intitolato *Mémoire sur un nouvel équipage de chaudières à sucre* (1786), include incisioni raffiguranti gli impianti di raffineria di Belin de Villeneuve.<sup>36</sup> La *Description* di Moreau non menziona lo zuccherificio di Villeneuve come il luogo dell'incidente di Makandal ma si sposta senza soluzione di continuità dai dettagli sullo zuccherificio di Belin alla storia dello schiavo, del quale viene riferito che fosse stato dato in prestito a una piantagione vicina quando subì l'infortunio. I progetti di Belin de Villeneuve e la *Description* di Moreau sono entrambi conservati alla John Carter Brown Library e, se collegati alla rete museale Makandal, consentono di ottenere un quadro più dettagliato della brutalità delle pratiche di produzione del sapere in un luogo in cui la progettazione dei rulli per i mulini degli zuccherifici ha subito grandi cambiamenti nel corso della seconda metà del 1700. Riusciamo anche a notare lo scontro tra due sistemi di pensiero nelle differenti applicazioni della scienza agronomica e delle conoscenze pratiche africane, per il diverso uso delle piante, impiegate rispettivamente per produrre denaro o veleni, come nel misterioso armamentario di Makandal.

Moreau de Saint-Méry possedeva un dipinto a olio di Makandal, il quale fu probabilmente ritratto mentre era in prigione. Il dipinto andò perso a Parigi, durante la Rivoluzione francese. La storia di un ritratto scomparso contribuisce ad accrescere il mistero che avvolge la figura di Makandal; tuttavia, sia il dipinto che la sua perdita rievocano la prassi tipica della tecnologia europea di oggettivazione degli elementi culturali attraverso la spettacolarità. L'immagine iniziale non ci è pervenuta, ma combinando le illustrazioni dei macchinari per la produzione del gin con quanto esistente in letteratura sui personaggi coinvolti e sulla pratica che fermò la produzione, la mostra fornisce un contesto molto diverso.

In un ulteriore sforzo di cambiare il modo in cui vengono tradizionalmente esibiti in una mostra i manufatti coloniali, nella sezione "Traduzioni" facciamo uso di

modalità di archiviazione diverse dei testi scritti, orali e visivi concernenti la vita di Makandal. Ispirandosi a Gillman e Gruesz, Dannie Brice spiega che le nostre traduzioni sono un tentativo di trascendere la mera resa del linguaggio per produrre una sorta di biografia multilingue che non sia inevitabilmente incentrata su testimonianze in lingua inglese (o nella lingua della cultura colonizzatrice). Uno dei testi disponibili in traduzione, per questa sezione, è un esempio dell'evoluzione della storia di Makandal nella tradizione orale e nella musica popolare creola: in questo caso la traduzione genera nuove forme di narrazioni culturali digitalizzate ai margini di una rete testuale delimitata, per lo più, dall'emisfero occidentale. Per esempio, abbiamo tradotto i testi del musicista haitiano John Steve Brunache, il cui album del 1994, *Chimen Limyè*, contiene una canzone intitolata "Pas Bliye Makaya (Chan Pou Peyizan Lakay)", o "Non dimenticare Makaya, Canto delle nostre campagne".<sup>37</sup>

In ulteriori interventi sul sito, la sezione dedicata alla traduzione non solo esplorerà il passato di Makandal attraverso la traduzione di documenti d'archivio rari ma riuscirà anche a mostrare come la rete testuale possa contenere materiali che vanno ben oltre quelli del periodo, luogo e genere con cui abbiamo iniziato, sino a includere registrazioni di canzoni contemporanee, contenuti visivi e prodotti artistici materiali e digitali interattivi del ventesimo e ventunesimo secolo. Così, includendo diversi modi di vedere Makandal, come, ad esempio, la statua "Nègre Marron" (o Le Marron Inconnu) situata a Port-au-Prince e il videogioco digitale GdR "The Americas" in "Assassin's Creed", la mostra vuole recuperare le pratiche digitali nere, come sostenuto da Jessica Marie Johnson, per la quale lo studio dell'immagine di Makandal gioca un ruolo importante nella demercificazione della vita dei neri nelle discipline umanistiche digitali. Essa mette in discussione il modo in cui pensiamo alle pratiche digitali nere nella scienza, nei dati e nella programmazione e, cosa più importante, attraverso la traduzione fa emergere dall'invisibilità un mondo che la tecnologia ha marginalizzato.

Le traduzioni esistenti su Makandal si rivelano essere una costante forma di produzione di conoscenza, il che ci spinge a rivedere anche il modo in cui interpretiamo e pratichiamo la traduzione.

## Costruire la rete testuale

Il nostro percorso di costruzione della rete può essere rappresentato da tre fasi miranti alla realizzazione di una prima versione del sito. La prima fase è consistita nella raccolta di fonti e ricerche accademiche. Tuttavia, raccogliere risorse per questa mostra è stato più che raccogliere un'utile bibliografia, in quanto si è trattato di riunire archivi e ricerche accademiche di varia natura. L'ubicazione di tale materiale è e sarà un grande ostacolo, poiché la maggior parte delle fonti primarie su Makandal si trova solo negli archivi in Francia: gli Archives nationales d'outre mer a Aix-en-Provence e gli Archivi navali francesi di Port de Rochefort. La seconda fase si è concentrata sulla definizione del *layout* e della struttura del sito e, a questo scopo, abbiamo creato un *wireframe* in Presentazioni Google per progettare e posizionare i contenuti digitali, prestando attenzione alla navigazione dell'utente

e al *layout* del sito in modo che le sottosezioni risultino essere link diversi, sebbene correlati.

La terza fase ha riguardato l'allestimento della mostra. Anche se la progettazione è ancora in corso, la prima versione è stata costruita utilizzando sei testi fondamentali, oltre alle due opere di Moreau e Belin de Villeneuve. Attualmente stiamo lavorando su un documento datato il giorno dell'esecuzione di Makandal, il 20 gennaio 1758, elemento importante anche per una precedente ricerca avente il titolo di "Macandale, leader of the rebellious blacks, judgment of conviction by the Superior Council of Cap-Français in Santo Domingo".<sup>38</sup> Il manoscritto, di appena tre pagine, include i suoi crimini, dettagli sui suoi complici e un racconto della sua esecuzione sul rogo. Un altro testo è un resoconto dettagliato di Sébastien-Jacques Courtin, il giudice francese che condannò a morte Makandal; il suo quaderno riporta informazioni tratte dalla testimonianza dei suoi seguaci e riferisce dei metodi, dei rituali e degli ingredienti usati da Makandal. Un altro resoconto antico, *Relation d'une conspiration tramée par les Negres: Dans l'Isle de S. Domingue* (1758), è fornito in due lettere anonime: una di un proprietario di piantagione di Saint Domingue, relativa all'esecuzione di Makandal, e un'altra dell'anonimo destinatario della lettera che scrive di come la cospirazione di Makandal sia troppo importante per essere nascosta al pubblico.<sup>39</sup> La successiva è una pantomima britannica del 1801 di John Cartwright Cross, *King Caesar; or the Negro-Slaves*.<sup>40</sup> In *Avengers of the New World* Laurent Dubois cita l'evento di uno spettacolo teatrale a Londra come sintomo degli effetti della rivoluzione haitiana sul mondo. La nostra mostra evidenzia come l'opera sia indicativa dell'incontro tra il mondo dei piantatori coloniali, degli ufficiali e degli scienziati di Saint Domingue e il mondo della politica e della produzione teatrale di Parigi e Londra. Parimenti, la nostra rete collega il *King Caesar* alla cultura dell'Africa occidentale: le canzoni e i testi di Cross attingono ad almeno un diario di viaggio europeo in cui l'autore riferisce delle pratiche mediche e religiose africane a cui ha assistito nei Caraibi.<sup>41</sup>

Un romanzo successivo, *Le Macandal: épisode de l'insurrection des noirs à St. Domingue* di Marie Augustin, nota anche come *Tante Marie* (Zia Maria), è stato scritto e pubblicato a New Orleans nel 1892. Digitalizzato solo di recente, contribuirà indubbiamente a incrementare la ricerca sulla storia di Haiti e New Orleans. Abbiamo anche aggiunto un'opera meno conosciuta, *Jargal*, di Victor Hugo. *Jargal*, un'edizione inglese del 1866 del *Bug-Jargal* di Vitor Hugo, è un romanzo sulla rivoluzione haitiana,<sup>42</sup> le cui numerose edizioni, pubblicate a partire dal 1820, godono di una ricca tradizione critica. Si tratta di un testo che di recente ha attirato l'attenzione degli studi francesi e americani<sup>43</sup> e che è generalmente considerato un romanzo redatto in luoghi distanti da quelli del conflitto coloniale: Hugo non ha mai visitato Saint Domingue ed era adolescente quando fu pubblicato. Simpkins ha affermato che il personaggio centrale del romanzo è ispirato alla figura di Makandal.<sup>44</sup> Hugo aveva appreso della storia di Makandal dal suo mentore letterario, l'agronomo francese François de Neufchâteau, il quale cita Makandal in una nota a piè di pagina nell'opera *Gil Blas* di René Lesage, di cui aveva curato l'edizione e la pubblicazione nello stesso anno della prima versione del *Bug-Jargal* di Hugo. Questi aveva contribuito con le sue ricerche alla stesura dell'introduzione

di Neufchâteau al romanzo picaresco. In un articolo recente, che si basa su queste influenze letterarie, Elizabeth Maddock Dillon e Simpkins leggono nel *Bug-Jargal* l'esperienza che Neufchâteau ebbe della colonia e quindi identificano, in quella nota a piè di pagina, la storia di Makandal che usa il suo feticcio per profetizzare la rivoluzione. Neufchâteau era un esperto di agricoltura nonché ex procuratore generale di Saint Domingue, e la sua "conoscenza dei "makandali" derivava proprio dal suo ruolo di procuratore reale: nel 1786 aveva indagato su un caso di una "lezione di pratiche macandali" tenutasi di notte, "contravvenendo a una legge della colonia che vietava questi incontri, soprattutto in una parrocchia popolata per lo più da schiavi centrafricani come François Makandal".<sup>45</sup> La nota a piè di pagina è il segno di un testo che «importa nella letteratura europea (simbolo di competenze agronomiche) la forza del makandale: quella di trasformare la materia prima in qualcosa avente il potere di mobilitare la collettività – creare associazioni aventi finalità politiche, immaginare e attuare una rivoluzione".<sup>46</sup> Bug-Jargal, al pari di Makandal, produce, nella rete testuale, il ritorno a un momento doloroso e triste, oltre che di trasformazione, come il processo di produzione del gin, poiché Neufchâteau conosceva bene e scriveva dei promettenti disegni che illustravano la struttura e il funzionamento dello zuccherificio di Monsieur Belin de Villeneuve.<sup>47</sup>

## Futuri percorsi in rete

Lo scorso gennaio il nostro team ha terminato di trascrivere, tradurre, e redigere l'introduzione a tredici delle oltre venti opere esistenti su Makandal o collegate in qualche modo alla sua storia, tratte da documenti rari del diciottesimo e diciannovesimo secolo, da opere trasmesse oralmente, nonché da testi che introducevano all'agronomia francese e al makandalismo. Il *Makandal Text Network* ha reso disponibili queste tre opere fondamentali (di Hugo, Cross e Augustin) nelle prime pagine del sito. Il nostro team continua a importare testi, traduzioni e materiali di supporto, inserendoli nelle sezioni di navigazione della mostra; nel farlo si occupa anche della progettazione degli spazi e della distribuzione delle informazioni nelle pagine, aggiungendo immagini ai blocchi testuali per evitare che questi li riempiano eccessivamente stancando il lettore. La mostra presenterà ad esempio incisioni che illustrano l'impianto per la produzione di zucchero di Monsieur Belin de Villeneuve, la cui struttura è importante per la comprensione della storia dell'infortunio di Makandal.

Infine, con l'intento di esplorare nuove modalità di interpretazione e ricostruzione dei testi accademici, stiamo provando a contattare artisti contemporanei le cui opere di fotografia, scultura e pittura possano rinvigorire la tradizione del racconto/ la letteratura esistente su Makandal. Inoltre, stiamo provando a incorporare nella rete altre forme di storytelling e narrazione multimediale riguardanti Makandal, come il gioco di ruolo (GdR) "The Americas" della saga *Assassin's Creed*. In questo videogioco, coinvolgente sia da un punto di vista visivo che pratico, gli schiavi fuggiaschi fanno irruzione nelle piantagioni, trasformano le piante erbacee in armi e indossano feticci. Al centro dell'azione è un guerriero fuggiasco con un solo braccio e il giocatore è suo complice nel pianificare l'incursione nella piantagione. Un simile approccio inclusivo consente alla rete testuale di continuare

a produrre conoscenza attraverso un lavoro di collaborazione e costante superamento dei confini storici e culturali.

## NOTE

\* *Kate Simpkins* è docente di letteratura americana dell'Ottocento presso la Auburn University. Recentemente ha ottenuto la cattedra William Gilmore Simms come Visiting Professor presso la *South Caroliniana Library* dell'Università del South Carolina. Le sue ricerche sono state pubblicate nella sezione di "Just Teach One" di *Commonplace. The Interactive Journal of Early American Life and American Literature*.

\*\* *Laura Johnson* è nel programma di dottorato del dipartimento di Lingua inglese della Northeastern University. Si occupa di archivistica, teoria "queer" e letteratura americana dell'Ottocento. La sua ricerca si incentra sullo studio degli archivi e di strumenti di ausilio alla catalogazione quali banche dati e classificazione di corpi e identità nella scienza e nella letteratura.

1 Il *Makandal Text Network* è una mostra digitale interattiva creata da Laura Johnson, Dannie Brice e Kate Simpkins sotto la direzione dell'*Early Caribbean Digital Archive* e con il contributo di Avery Blankenship, Alanna Prince, Dania Dwyer, Elizabeth Polcha, Nicole Aljoe e Elizabeth Maddock Dillon.

2 Carolyn E. Fick, *The Making of Haiti: The Saint Domingue Revolution from Below*, University of Tennessee Press, Knoxville 1990, pp. 60-61.

3 *Ibidem*.

4 G.M.J., "Makandal of St. Domingo", *The Parterre of Poetry and Historical Romance: With Essays, Sketches, and Anecdotes*, Effingham Wilson, Jr., London 1836, p. 189.

5 David Patrick Geggus, *Haitian Voodoo in the Eighteenth Century: Language, Culture, Resistance*, Böhlau Verlag, Wien 1991, p. 75.

6 Ci sono molte ipotesi su quando scappò dalla piantagione, evento collocabile negli anni 1740-1751. L'introduzione a una storia ben nota di Makandal parla di *grand marronage*, una lunga fuga, durata dodici anni. Carolyn Fick ne stima diciotto. Fick, *The Making of Haiti*, cit., p. 70. Una lettera del 1758 ne indica diciassette. Si vedano Duncan Faherty, Edward White e Toni Wall Jaudon, "Account of a Remarkable Conspiracy Formed by a Negro in the Island of St. Domingo", 2016, CUNY Grad Center, *Just Teach One*, <http://jto.common-place.org/account-of-a-remarkable-conspiracy-makandal/> ultimo accesso il 29/12/2019. Il numero delle perdite a lui imputate è di seimila persone e decine di migliaia di animali da fattoria, ma queste cifre sono ancora oggetto di studio. Si veda Sylviane A. Diouf, *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas*, NYU Press, New York 1998, p. 217, citata in Faherty, White e Jaudon, "Account", cit., p. 2.

7 "Makandal saved!" Laurent Dubois e John D. Garrigus, "Macandal Sauvé!" *Slave Revolution in the Caribbean 1789-1804*, St. Martin's, Boston 2006, pp. 39-42.

8 Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint Domingue. Avec des Observations [...] &c.* &c. Reperibile presso l'autore, a Parigi presso la libreria Dupont, e ad Amburgo nelle principali librerie, 1797, p. 652. In "Superfly: François Makandal's Colonial Semiotics", Monique Allewaert traccia la storia resa popolare in Haiti dal testo di Hérard Dumesle *Voyage dans le nord d'Hayti, ou, Révélations des lieux et des monuments historiques*, Imprimerie du Gouvernement Port au Prince, 1824. Monique Allewaert, "Super Fly: François Makandal's Colonial Semiotics", *American Literature*, XCI, 3 (2019), pp. 459-90, <https://doi.org/10.1215/00029831-7722092>, ultimo accesso il 17/2/2019. Il manoscritto, in cui si narra della sopravvivenza soprannaturale di Makandal, è uno dei nostri testi principali, conservato presso gli "Archives nationales d'outre mer": "Macandale, head of the revolted blacks Court sentence by the High Council of French Cape in Santo Domingo (1758)", COL E 295, Archives de France, Col. E.

9 David Patrick Geggus, *Haitian Revolutionary Studies*, Indiana University Press, Bloomington

2002, pp. 84-85. Geggus spiega che due assembramenti vengono spesso confusi. Uno fu un raduno di 350 "schiavi d'élite" ai piedi della collina di Morne Rouge nella piantagione di Lenormand. L'altro si verificò in occasione della famosa cerimonia religiosa del 1791 a Bois Caïman, che "consacrò" l'inizio della rivoluzione.

10 "About", *The Early Caribbean Digital Archive*, 2020, <https://ecda.northeastern.edu/home/about/>, ultimo accesso il 2/2/2020.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, "Early Caribbean Slave Narratives". Nicole Aljoe spiega il concetto di narrazioni di schiavi inglobate in altri testi dicendo che "le narrazioni [di schiavi] non erano pubblicate separatamente e spesso erano incluse in altri testi, come in racconti di viaggio, diari e resoconti, oppure compaiono in registri tenuti da istituzioni legali, mediche e religiose [...] Questo tipo di lettura "ricombinante", ciò che Saidiya Hartman ha chiamato 'fabulazione critica', è necessaria per cercare di ricostruire e reimmaginare la vita degli schiavi quando tutto ciò di cui si dispone è una traccia effimera [...] a mio parere la 'fabulazione critica' non significa romanzare o inventare cose dal nulla, ma piuttosto fare come per le registrazioni *reggae dub*, per le quali si alza il volume e ci si concentra su ciò che sembrava scomparire nel silenzio rispetto agli elementi musicali in risalto." Si veda Saidiya Hartman, "Venus in Two Acts", *Small Axe*, XII, 2 (2008), pp. 1-14, p. 11.

13 Nicole N. Aljoe, Elizabeth Maddock Dillon, Benjamin J. Doyle e Elizabeth Hopwood, "Obeah and the Early Caribbean Digital Archive", *Atlantic Studies* XII, 2 (2015), pp. 258-266, cit., p. 263, ultimo accesso il 2/6/2020. Traduzione italiana di Alessio Soriga: "Obeah e lo Early Caribbean Digital Archive", *América Critica*, IV, 2 (2020), pp. 105-111.

14 Susan Gillman e Kirsten Silva Gruesz, "Worlding America: The Hemispheric Text-Network", in Caroline F. Levander e Robert S. Levine, a cura di, *A Companion to American Literary Studies*, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ, 2011, pp. 228-47, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444343809.ch14/summary>, ultimo accesso il 16/2/2020.

15 Per gli studi sull'archivio e la schiavitù dei Caraibi, si vedano Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, Oxford 1997; Simon Gikandi, "Rethinking the Archive of Enslavement", *Early American Literature*, L, 2 (2015), pp. 81-102; Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 1995.

16 Vincent Brown, "Mapping a Slave Revolt: Visualizing Spatial History through the Archives of Slavery", *Social Text*, XXXIII, 4 (2015), pp. 134-141, cit., p. 134.

17 Jessica Marie Johnson, "Markup Bodies: Black [Life] Studies and Slavery [Death] Studies at the Digital Crossroads", *Social Text*, XXXVI, 4 (2018), pp. 57-79.

18 *Ibidem*, p. 58.

19 L'articolo di Sadiya Hartman sull'esperienza delle donne nere nelle opere presenti in archivio è un esempio significativo di studi che esplorano l'assenza e la reificazione del trauma e del terrore nei testi conservati negli archivi. Sadiya, "Venus in Two Acts", cit., La monografia di Marisa Fuentes su schiave e donne libere a Bridgetown, Barbados, è un esempio di come si possa lavorare con materiali disparati e frammentari per creare una narrazione storica. Marisa J. Fuentes, *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016.

20 Roopika Risam, "Beyond the Margins: Intersectionality and the Digital Humanities", *Digital Humanities Quarterly*, IX, 2 (2015), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/9/2/000208/000208.html>, ultimo accesso il 2/8/2020.

21 Moya Bailey, Anne Cong-Huyen, Alexis Lothian e Amanda Phillips, "Reflections on a Movement: #transform DH, Growing Up", *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2016, <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/9cf90340-7aae-4eae-bdda-45b8b4540b6b>, ultimo accesso il 2/8/2020.

22 Gli scritti critici sulla rivoluzione haitiana e quelli relativi all'importanza spirituale di Makandal per gli eventi successivi alla sua vita sono rilevanti anche per il più recente interesse a Makandal come personaggio storico. Tra le opere da citare quella del poeta e storico haitiano Hérard Dumesle, *Voyage dans le nord d'Hayti; ou, révélation des lieux et des monument historiques* (Imprimerie du Gouvernement, Aux Cayes:1824), che include la poesia «Macanda»; la storia di Haiti



di Cyril Lionel Robert James, *The Black Jacobins: Toussaint Louverture and the San Domingo Revolution*, Secker and Warburg, London 1938; Jean Fouchard, *Les marrons de la liberté*, Éd. de l'École, Paris 1972; Gabriel Debien, *Les esclaves aux Antilles françaises: XVIIe - XVIIIe siècles*, Soc. d'Histoire de la Guadeloupe, Gourbeyre 1974; Carolyn Fick, «The Black Masses in the San Domingo revolution, 1791-1803», Concordia University Ph.D. thesis, 1980; Jean Fouchard, *The Haitian Maroons: Liberty or Death*. E.W. Blyden Press, New York 1981; David Patrick Geggus, «Slave Resistance Studies and the Saint Domingue Slave Revolt: Some Preliminary Considerations (Paper # 4)», 1983, disponibile al sito : <http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=lacops>, ultimo accesso il 14/2/2020; Pierre Pluchon, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs: de Saint Domingue à Haiti*, Karthala Editions, Paris 1987; Jean Fouchard, *Les Marrons de La Liberté*, Edizioni Henri Deschamps, Port-au-Prince 1988; Fick, *The Making of Haiti*, 1990, cit., David Patrick Geggus, *Haitian Voodoo in the 18th Century: Language, Culture, Resistance*, Böhlau Verlag, Wien 1991. Joan Colin Dayan, *Haiti, History, and the Gods*. University of California Press, Berkely 1998; David Patrick Geggus, *Haitian Revolutionary Studies*, Indiana University Press, Bloomington 2002. Laurent Dubois, *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, Harvard University Press, Cambridge 2009. Trevor G. Burnard e John D. Garrigus, *The Plantation Machine: Atlantic Capitalism in French Saint Domingue and British Jamaica*, The Early Modern Americas, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016.

23 Philippe R. Girard, *The Slaves Who Defeated Napoleon: Toussaint Louverture and the Haitian War of Independence, 1801-1804*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2011, p. 297 n. 45, p. 413; "Joseph Bizouard a Rochambeau, 23 settembre 1803", Box 20/2096, Rochambeau Papers, University of Florida.

24 Geggus, *Haitian Voodoo*, cit., p. 75. Geggus sostiene che Makandal era un bokor o stregone piuttosto che un houngan (sacerdote di Voodoo) e/o nganga (erborista), p. 78, nota 70.

25 Christina Frances Mobley, "The Kongolese Atlantic: Central African Slavery & Culture from Mayombe to Haiti", Duke University, 2015, p. 75, <http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/9951>, ultimo accesso il 15/2/2020.

26 Alfred Métraux *Haiti: Black Peasants and Their Religion*. Harrap, London 1960, p. 59. Citato in Fick, *The Making of Haiti*, cit., p. 285.

27 Per ulteriori approfondimenti: Mobley, "The Kongolese Atlantic: Central African Slavery & Culture from Mayombe to Haiti", cit.

28 Mahaniah, *La Maladie et la guérison en milieu kongo: essai sur kimfumu, kinganga, kingunza et kitobe*, EDICVA, Kinshasa 1982, p. 116, citato in Mobley, "The Kongolese Atlantic", cit., p. 319. Inoltre, la storia della medicina e della piantagione caraibica di Karol Weaver conferma che Makandal era ben noto come *gardien de bêtes*, guardiano e guaritore di animali e di persone. Come l'autrice sottolinea, era una delle persone più note in questo settore a Saint Domingue: era considerato il più intelligente e apprezzato, tra quanti erano ridotti in schiavitù nelle piantagioni, perché in grado di usare "frizioni" (o "rimedi strofinati sulla pelle"). Karol Kimberlee Weaver, *Medical Revolutionaries: The Enslaved Healers of Eighteenth-Century Saint Domingue*, University of Illinois Press, Champaign 2006, pp. 10, 88-91.

29 Londa L Schiebinger, *Plants and Empire*, Harvard University Press, Cambridge 2009, pp. 87-88.

30 James H. Sweet, *Domingos Álvares, African Healing, and the Intellectual History of the Atlantic World*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2011, p. 145.

31 Lloyd D. Graham, "A comparison of the anthropomorphic Vodun power-figure (West African *bocio / bo / vodu / tro*) with its Kongo counterpart (Central African *nkisi*)", disponibile online al sito <https://independent.academia.edu/LloydGraham>, 2019, ultimo accesso il 16/2/2020. Schiebinger, *Plants and Empire*, cit., p. 287.

32 *Ibidem*.

33 M. de C, «Makandal, histoire véritable», *Mercure de France*, Samedi 15 Septembre, 1787, pp. 102-111.

34 Faherty, White e Jaudon, "Account", cit., pp. 1-2.

35 Per ulteriori informazioni sull'uso delle mappe e dell'analisi dello spazio come metodi di indagine storica e archivistica, si veda Vincent Brown, "Mapping a Slave Revolt: Visualizing Spatial History through the Archives of Slavery", *Social Text*, XXXIII, 4 (2015), pp. 134-41.

- 36 L'impianto prevedeva un mulino (con rulli) e cinque caldaie.
- 37 John Steve Brunache, *Chimen Limyè, "Pas Bliye Makaya (Chan Pou Peyizan Lakay)", ("Non dimenticare Makaya", canto tradizionale della campagna), Peacetones, 1994.*
- 38 Conseil supérieur du Cap-Français. «Macandale, chef des noirs révoltés, arrêt de condamnation par le Conseil supérieur du Cap-Français à Saint-Domingue (1758)», 20 gennaio 1758. Secrétariat d'État à la Marine - Personnel colonial ancien. Archives Nationales d'Outre Mer, Aix-en-Provence, France, <http://anom.archivesnationales.culture.gouv.fr/ark:/61561/up424uoqnsvb.num=20.q=macandale0>, ultimo accesso il 16/2/2020.
- 39 *Relation d'une conspiration tramée par les Negres: dans l'Isle de S. Domingue; défense que fait Jésuite Confesseur, aux negres qu'on suplicie, de révéler leur fauteurs & complices.* [Parigi? s.n.], 1758, disponibile al sito <http://archive.org/details/relationdunecons00pari>, ultimo accesso il 16 febbraio 2020. Un'edizione del 1759 di questo testo, trascritta e tradotta dal francese all'inglese, è contenuta nella raccolta *Digital collection for the Classroom* della Newberry Library. Si veda: "*Relation d'une Conspiration Tramée Par Les Negres: Dans l'Isle de S. Domingue [Account of a Conspiracy Organised by the Negroes: In the Island of St Domingue]: Digital Collections for the Classroom*", disponibile al sito <https://dcc.newberry.org/items/relation-dune-conspiration-tramee-par-les-negres-dans-lisle-de-s-domingue>, ultimo accesso il 16/2/2020.
- 40 John Cartwright Cross, *Songs, Choruses, &c. in King Caesar: Or, The Negro Slaves: A New Grand Spectacle, in Two Parts, Performed at the New Royal Circus, for the first time, on Wednesday, September 16, 1801. The Music ... Principally Comed ... / Di Mr. W. Ware ... The Whole Written By and Produced Under the Direction of Mr. Cross.* J. Barker, London, 1801. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Digital Library.
- 41 Icaaco Mungo Park e James Rennell, *Travels in the Interior Districts of Africa: Performed Under the Direction and Patronage of the African Association, in the years 1795, 1796, and 1797*, W. Bulmer, London 1799, pp.29, 268, cit., in Kate Simpkins, Kate Simpkins, "The Absent Agronomist and The Lord of Poison: Cultivating Modernity in Transatlantic Literature, 1758-1854", Boston, Northeastern University Digital Repository Service, 2016, p. 127, <http://hdl.handle.net/2047/D20213429>, ultimo accesso il 16/2/2020.
- 42 Victor Hugo, *Jargal: A Novel*, traduzione di Charles Wilbour, Carleton, 1866.
- 43 Victor Hugo, *Bug-Jargal*, traduzione e cura di Chris Bongie, Broadview Press, Peterborough 2004; Gillman e Gruesz, "Worlding America", cit., pp. 228-47; Elizabeth Maddock Dillon, "Reassembling the Novel: Kinlessness and the Novel of the Haitian Revolution", *Novel XL*, 1 (2014), pp. 167-85. <https://doi.org/10.1215/00295132-2414120>, ultimo accesso il 16/2/2020.
- 44 Kate Simpkins, "The Absent Agronomist", cit., <http://hdl.handle.net/2047/D20213429>, ultimo accesso il 16/2/2020.
- 45 Dominique Margairaz, *François de Neufchâteau: biographie intellectuelle.* Publications de la Sorbonne, Paris 2005, p. 138.
- 46 Elizabeth Maddock Dillon, Kate Simpkins, "Makandal and Pandemic Knowledge, Fetish, and Health in the Plantationocene", *American Literature*, XCII, 4 (2020), pp. 723-35, <https://doi.org/10.1215/00029831-8780935>.
- 47 Paul Cheney, *Cul de Sac: Patrimony, Capitalism, and Slavery in French Saint-Domingue*, University of Chicago Press, Chicago 2017, p. 65.

## Haiti: un network di testi nel *Freedom's Journal*

Sonia Di Loreto\*

### Stampa e attivismo nero nel primo Ottocento

All'inizio di ottobre del 1827 a Filadelfia si tenne un incontro organizzato dall'"American Convention for Promoting the Abolition of Slavery, and Improving the Condition of the African Race". L'evento, che durò alcuni giorni, con lo scopo di sistematizzare e organizzare le diverse istanze di giustizia sociale provenienti dalla comunità nera e non solo, fu un importante momento di coalizione delle forze abolizioniste e anti-schiaviste. Questo incontro, come altri simili, precedette di qualche anno il vero e proprio movimento delle "National Conventions", che divenne fondamentale dal 1830 in poi nel delineare le azioni di impegno politico dei neri negli Stati Uniti. A Filadelfia i delegati votarono varie proposte per la diffusione delle idee antischiaviste e il verbale dell'incontro riporta una serie di raccomandazioni di lettura. Oltre ad alcuni volumi come *Abolition of the Slave Trade* dell'inglese Thomas Clarkson, si rimarcava l'importanza delle pubblicazioni periodiche:

L'Assemblea raccomanda inoltre che ogni società anti-schiavista sottoscriva e promuova abbonamenti sia fra i propri membri che altrove, per il *Genius of Universal Emancipation*, diretto da Benjamin Lundy di Baltimora, per l'*African Observer*, una pubblicazione periodica di Filadelfia, diretta da Enoch Lewis, e per il *Freedom's Journal*, un settimanale pubblicato a New York da John B. Russwurm, una persona di colore. Crediamo che questi lavori siano ben condotti e pensiamo che costituiranno un importante sostegno alla causa della libertà e giustizia.<sup>1</sup>

Mentre le prime due pubblicazioni sono guidate da noti abolizionisti bianchi, Benjamin Lundy e Enoch Lewis, entrambi di formazione quacchera, la terza, il *Freedom's Journal*, era un progetto recente alla cui direzione c'era John B. Russwurm, che, come evidenziato dall'Assemblea, si distingueva dagli altri direttori in quanto "persona di colore".

Il *Freedom's Journal*, un settimanale il cui primo numero venne pubblicato a New York il 16 marzo 1827, fu fondato da due afroamericani liberi: il già citato John B. Russwurm,<sup>2</sup> primo nero laureatosi al Bowdoin College, e Samuel E. Cornish, pastore della First Colored Presbyterian Church a New York, che nel 1838 sarebbe stato una delle prime persone ad aiutare il fuggiasco Frederick Douglass a New York. Quando Cornish abbandonò la direzione, probabilmente per questioni legate a un conflitto di vedute circa la colonizzazione nera in Liberia, Russwurm rimase alla guida fino alla cessazione delle pubblicazioni, il 28 marzo 1829.

Poiché è il primo periodico nero pubblicato negli Stati Uniti, il *Freedom's Journal*

ha ricevuto molta attenzione da parte di storici e critici della letteratura.<sup>3</sup> Se naturalmente già tale primato lo rende un necessario oggetto di studio, in questa sede mi preme tuttavia sottolineare il suo portato culturale e la sua partecipazione a una rete di progetti politici e intellettuali neri del primo Ottocento che non hanno sempre ricevuto il dovuto interesse critico. È importante notare, infatti, che incontri quali l'“American Convention” citata precedentemente, e pubblicazioni come il *Freedom's Journal*, sono indicativi di una vivace rete di attività che la comunità nera negli Stati Uniti del primo Ottocento promuove in modo instancabile. Queste iniziative sono spesso messe in ombra quando l'attenzione critica e storica si concentra esclusivamente su un numero limitato di figure singole, le cui opere sono considerate narrazioni esemplari della condizione nera. Come di recente evidenziato, la rappresentazione canonica e largamente accettata, che si incentra solo su alcune figure autoriali, non rende giustizia alla complessa e capillare rete di impegno culturale degli afroamericani di fine Settecento e inizio Ottocento. Frances Smith Forster è fra le figure che hanno interrogato questa concezione monolitica della letteratura afroamericana, mettendo in risalto l'importanza della stampa nera nel suo complesso:

[La cultura della stampa afroamericana] divenne un mezzo fondamentale nella costruzione della “Afro America”, assicurò la protezione e il progresso della “razza” e della “nazione” difendendole dagli attacchi ignoranti e diffamatori condotti da altri americani; ebbe lo scopo di ricostruire definizioni individuali e di gruppo, sostenendo comportamenti e filosofie positive e rilevanti.<sup>4</sup>

Quando si supera la visione focalizzata sull'individuo isolato – autore o autrice che sia – o sull'unico genere letterario – la *slave narrative* – che si ritiene dare voce all'esperienza nera ottocentesca, si comincia a mettere a fuoco un tessuto sociale e culturale popolato da figure che a diverso titolo (editori, scrittrici, giornalisti, stampatori, attivisti, leader della comunità) si impegnarono a favorire una circolazione di idee e di pubblicazioni ricca e diversificata. Come sostiene Eric Gardner, è proprio la definizione di che cosa costituisce la letteratura afroamericana che andrebbe messa in discussione: “Pur non essendoci dubbi sull'importanza delle *slave narratives*, e pur se i primi romanzi neri sono ovviamente fondamentali per riflettere sia sulla letteratura nera, sia sulla letteratura americana in generale, la nostra ossessione per alcuni tipi di narrazione ha delineato in modo rigido e ristretto ‘quello che conta’ come letteratura nera e nella letteratura nera”.<sup>5</sup> Tra l'altro, se vogliamo mantenere una sorta di fedeltà critica verso l'orizzonte culturale ottocentesco, dobbiamo riconoscere che la “nascente stampa periodica nera era il maggiore canale di pubblicazione per molti autori e autrici nere – e specialmente per i testi che non fossero *slave narratives*” –, e quindi tenere conto di come “le esigenze imposte dalle forme brevi e seriali dei periodici (e specialmente dei quotidiani) all'interno dei processi editoriali [...] possano (ri)definire la letteratura afroamericana del periodo”.<sup>6</sup>

Non da ultimo, occorre notare che, quando si amplia la prospettiva critica, emergono una serie di pubblicazioni e interventi che molto chiaramente

restituiscono ai neri una loro *leadership* teorica nel movimento per l'abolizione della schiavitù e il perseguimento della giustizia sociale. Come ci ricorda Gabrielle Foreman nel fondamentale studio *The Colored Conventions Movement: Black Organizing in the Nineteenth Century* (2021), "gli attivisti neri si unirono per lanciare il movimento delle Colored Conventions prima della creazione formale del movimento antischiavista statunitense, quello che divenne la narrazione ottocentesca di giustizia sociale più celebrata e documentata dopo la fine della tratta atlantica degli schiavi". Occorre infatti rimarcare che "gli abolizionisti bianchi radicali spesso seguivano la *leadership* organizzativa dei riformisti neri, e non viceversa. Nonostante la persistenza di una narrazione di *leadership* bianca, che sosteneva gli abolizionisti neri, l'incontro inaugurale delle Colored Conventions anticipa di tre anni la creazione dell'"American Anti-Slavery Society"". Naturalmente, l'idea di un ruolo guida da parte dei bianchi è stata funzionale a mantenere una "narrazione nazionale di progresso democratico", attraverso l'offerta di "eroi famosi da esaltare e proclamazioni di emancipazione da celebrare. L'operato dei neri e la cooperazione, la complessità ed eterogeneità dei diversi gruppi [...] raramente vengono alla ribalta".<sup>7</sup>

In linea con questo approccio critico, il mio intervento prenderà in esame il *Freedom's Journal* come istituzione culturale che non soltanto è impegnata a elevare culturalmente e politicamente la comunità nera negli Stati Uniti, attraverso la diffusione di idee anti-schiaviste e la promozione di scuole o organizzazioni,<sup>8</sup> ma rappresenta anche una complessa operazione culturale volta a creare una consapevolezza cosmopolita e transnazionale nei suoi lettori neri. Quando infatti si prende in considerazione il periodico nella sua totalità, osservando tutti i pezzi pubblicati, quelli ristampati, le note, gli articoli e i racconti serializzati, insieme alle varie inserzioni, emerge una visione che va molto al di là dell'orizzonte nazionale o delle lotte anti-schiaviste. Intendo quindi leggere quelle che troppo di frequente si considerano pubblicazioni effimere o semplici fonti di informazione storica per guardare al complesso progetto editoriale sottostante. Vorrei infatti mostrare le focalizzazioni culturali che rendono questo periodico non solo un oggetto di studio affascinante, ma anche la rappresentazione di una importante fucina di idee e di lavoro culturale e politico condotto a vari livelli e su diversi pubblici.

Come rimarca Benjamin Fagan nel suo recente studio sui periodici neri, "i quotidiani, sia bianchi, sia neri, immaginavano delle comunità composte da lettori che avrebbero messo in atto alcune tipologie di lettura. Ma la malleabilità materiale del quotidiano invitava anche letture non previste".<sup>9</sup> Non è solo la flessibilità della forma, o la componente materiale stessa del giornale che naturalmente, grazie anche a pratiche di lettura disaggregate e discontinue, permetteva di creare percorsi all'interno di uno stesso numero o attraverso una serie di numeri, ma è anche la creazione di punti nodali – funzionanti come focalizzazioni – che producono suggestioni narrative alternative e invitano il lettore a seguire percorsi di lettura laterali, trasversali, e talvolta inaspettati. Oltre a ciò, la particolare eterogeneità delle pubblicazioni periodiche e la serie di rimandi intertestuali interni al giornale favoriscono la creazione di una *audience* variegata e che funziona a diversi livelli.<sup>10</sup> Fagan sostiene infatti che "queste dimensioni multiple di formazione di comunità,

[mostrano] che i direttori dei periodici e le loro *audience* concepivano il *medium* come un modo per creare connessioni fra lettori e ascoltatori a livello locale, nazionale e internazionale".<sup>11</sup> Per evidenziare queste reti propongo quindi di utilizzare il concetto di network così come viene presentato da Ryan Cordell, per condurre una lettura di testi diversi si riverberano l'uno nell'altro. Secondo Cordell il network è un fondamento della produzione giornalistica dell'Ottocento: "attraverso il processo di selezione e ristampa, i direttori dei periodici si appropriavano dell'autorità collettiva del sistema-giornale, collocando la loro pubblicazione come un punto nodale all'interno di network politici, sociali, religiosi, o nazionali più ampi, il cui contenuto veniva prelevato e al contempo contribuiva a conversazioni più ampie e che attraversavano tutto il mezzo".<sup>12</sup> Riconoscendo ai direttori del periodico, quindi, la possibilità di scegliere di ripubblicare dei pezzi per amplificare il loro messaggio, o per evidenziare alcune figure o idee (come accade con i *social media* oggi), e facendone così secondo la definizione di Cordell, dei "viral texts", la mia proposta metodologica è di seguire dei percorsi e delle trame all'interno del giornale per leggere testi diversi non come elementi singoli, ma come un network di punti che contribuiscono a formare un discorso più ramificato.<sup>13</sup>

Intorno al periodico e al suo interno si intrecciano quindi una serie di reti che non riguardano solo una costellazione di testi, ma anche la formazione di molteplici *audience*. Proprio per la sua vocazione di periodico che ingaggia un "pubblico illuminato", in quanto giornale "dedicato alla disseminazione di conoscenze utili fra i nostri fratelli",<sup>14</sup> il *Freedom's Journal* riesce ad immaginare una comunità che non è contenuta all'interno dei confini statunitensi, ma si irradia nel panorama atlantico e internazionale. Leggendo i vari numeri del periodico, si incontrano dei nodi geografici localizzati al di fuori della nazione statunitense che diventano generatori di dibattiti e che mettono in connessione vari articoli e contributi creando delle trame narrative e un campo di riflessioni molto ampio. Uno di questi nodi è senz'altro la Liberia, con le discordanti visioni sulla colonizzazione dei neri in Africa.<sup>15</sup> L'altro fulcro, che mi interessa analizzare qui, è costituito da Haiti, che occupa molto spazio nelle pagine del giornale e che, nel 1827, a più di due decenni dalla fine della rivoluzione, rimaneva l'unico modello di nazione nera indipendente sul continente americano. In questo momento storico la Rivoluzione di Haiti era un evento al contempo altamente suggestivo e materialmente collegato a livello economico, culturale e storico alle vicende europee e americane.

Se per lungo tempo la Rivoluzione haitiana, nell'ambito degli studi americani, è stata per lo più relegata nello spazio paratestuale delle note, o riservata agli studiosi di Haiti, da alcuni decenni ha assunto quella che Anna Scacchi, in un numero di questa rivista dedicato ad Haiti, ha definito una "portata globale, che interseca i più diversi ambiti disciplinari".<sup>16</sup> Al contempo, una rinnovata attenzione ha contribuito a creare nuove prospettive critiche sulle pubblicazioni periodiche e a mettere in evidenza la complessità dei percorsi di lettura che caratterizza le loro modalità di composizione, soprattutto nell'Ottocento. Da tale complessità non è esente il *Freedom's Journal*, e, al suo interno, la costruzione di Haiti.

## Eroi ed eroine: Louverture e Masaniello, Theresa e Maria de Carmo

Nell'analizzare due esempi tratti dalla lettura dei primi numeri del periodico, mi concentrerò su altrettanti punti nodali, tenendo conto di possibili percorsi di lettura che riguardano testi materialmente adiacenti e idealmente affini. I punti nodali hanno come protagonisti dei personaggi legati alla rivoluzione Haitiana, e verranno letti insieme a quelli che possono considerarsi dei loro contrappunti narrativi, con i quali, grazie alla loro contiguità testuale sulle pagine del periodico, entrano giocoforza in conversazione. Il primo nucleo concerne il personaggio storico Toussaint Louverture mentre il secondo si riferisce a un personaggio haitiano fittizio, Theresa, protagonista dell'omonimo racconto "Theresa, – A Haytien Tale".

Come ribadito da più studiosi, la presenza di Haiti nel *Freedom's Journal* è immediatamente percepibile, e sebbene il nome dell'agente che si occupa della distribuzione (Mr. W. R. Gardiner) a Port-au-Prince, Haiti, appaia solo dal secondo numero, sin dall'esordio sono vari i riferimenti al luogo che è stato teatro di una recente rivoluzione. Nel messaggio ai lettori nel primo numero, i direttori citano "la creazione della repubblica di Hayti, dopo anni di guerra sanguinosa, [e] il suo seguente progresso in tutte le arti della civiltà"<sup>17</sup> come uno dei traguardi conseguiti dalla popolazione nera mondiale. Sempre nello stesso numero, in un trafiletto in terza pagina, il giornale rassicura i lettori circa la veridicità delle notizie su Haiti che compariranno d'ora in poi sulle pagine del periodico: "Visto che le relazioni fra Haiti e questo paese si fanno di giorno in giorno più interessanti, è molto importante avere le corrette informazioni sullo stato del paese. I nostri lettori possono contare sui nostri articoli, perché non pubblicheremo mai nessuna informazione di dubbia natura concernente quell'isola".<sup>18</sup> In poche righe, fortemente programmatiche, viene ribadita sia l'importanza di Haiti come interlocutore degli Stati Uniti, sia la relazione che il periodico intende stabilire con l'isola, visto che dichiara di essere un affidabile mezzo di informazione che saprà riportare notizie corrette e veritiere. Come sostiene Jacqueline Bacon, l'attenzione del *Freedom's Journal* verso Haiti è significativa perché ci mostra "l'importanza della rivoluzione haitiana e dei suoi eroici attori per l'autocoscienza nera dell'Ottocento e per la lotta afroamericana per la libertà e i diritti civili durante gli anni Venti dell'Ottocento, un momento chiave per la costruzione della comunità nera".<sup>19</sup> Ma, come vedremo, Haiti non è soltanto un utile modello da seguire, un esperimento politico e un banco di prova per i neri. Il paese diventa una sorta di cassa di risonanza in grado di catalizzare le istanze di emancipazione e giustizia sociale portate avanti dalla comunità nera. A tal fine il *Freedom's Journal* non rappresenta Haiti come un *unicum*, un evento straordinario e irripetibile. Al contrario, attraverso la collocazione, all'interno del periodico, di articoli riguardanti Haiti e in conversazione con altri pezzi, il giornale crea un contesto di plausibilità, veridicità e storicizzazione che porta i lettori a riconoscere come eventi simili siano già accaduti in un passato più lontano, e che possono e devono continuare ad accadere.<sup>20</sup> Quindi non è soltanto al contenuto degli articoli su Haiti che si deve prestare attenzione, ma anche al lavoro di network che una serie di altri testi contribuiscono a realizzare, a sostegno di un punto di vista nero, anti-schiavista, anti-coloniale e rivoluzionario.

Uno di questi network testuali riguardante Haiti compare nei primi numeri del periodico. Dopo un breve articolo intitolato "Haytien Revolution" nel numero del 6 aprile 1827, dal numero del 20 aprile compare, in più parti, uno scritto intitolato "Hayti. From the Scrapbook of Africanus", ripubblicato dal *Christian Watchman*,<sup>21</sup> secondo una prassi editoriale comune in quel periodo.<sup>22</sup> Questo testo, composto da sei parti, e pubblicato tra l'aprile e l'ottobre del 1827, si sovrappone e intreccia con un articolo intitolato "Toussaint L'Ouverture", pubblicato in tre puntate nei numeri del 4, dell'11 e del 18 maggio 1827. Nei primi due, insieme con la biografia dell'eroe haitiano compare anche un altro testo, dedicato a "Masaniello, The Fisherman of Naples", interessante sia per la portata culturale dell'eroe popolare napoletano, sia per la diffusione e risonanza di tale figura nell'Ottocento. Gli articoli su Louverture e su Masaniello appaiono senza alcuna indicazione autoriale, lasciando presumere che non siano pezzi originali scritti per il periodico. Questi testi sono infatti ristampe prese da altre pubblicazioni: lo sketch biografico su Louverture, come spiegato all'inizio della prima parte, è preso dal *Catskill Recorder*, che a sua volta lo riprende da un più ampio articolo pubblicato sulla *Quarterly Review*, prestigiosa rivista britannica per la quale avevano scritto, fra gli altri, Walter Scott e Ugo Foscolo.<sup>23</sup> Per quanto riguarda Masaniello, lo stesso pezzo appare su *The Port Folio* nel numero di novembre 1816,<sup>24</sup> in cui il racconto "Massianello [sic]; the Fisherman of Naples" viene accompagnato dall'indicazione "For the Port Folio", che in genere identifica i contributi originali per il periodico. Questo stesso pezzo, che deve avere circolato ampiamente, con il titolo stavolta corretto ("Masaniello, The Fisherman of Naples"), viene anche pubblicato, ad esempio, su *The Flowers of Literature*, nel volume del 1824.<sup>25</sup>

Se la considerazione più immediata riguarda la circolazione e diffusione di questi pezzi (le cui varie ristampe e apparizioni nell'ampio panorama dei periodici ho qui tracciato in modo sommario), un altro aspetto fondamentale è come questi articoli viaggino con estrema facilità nel contesto transatlantico, contribuendo a rafforzare l'importanza simbolica di queste due figure a livello internazionale, in un momento storico cruciale – dopo che Haiti nel 1804 si era dichiarata repubblica indipendente e l'Inghilterra aveva abolito la tratta degli schiavi nel 1807, e a pochi mesi dall'emancipazione degli schiavi nello stato di New York, prevista per il 4 luglio 1827. Questo momento, evidentemente, richiedeva secondo il *Freedom's Journal* delle figure eroiche, e se il personaggio di Toussaint Louverture, nella descrizione che ne viene data sulle pagine del giornale, possedeva fermezza e rigore ("mai esercito europeo fu soggetto a disciplina più severa di quella osservata dalle truppe di Toussaint"<sup>26</sup>), la sua figura non mancava di quel carattere sentimentale che lo avvicinava agli ideali riformisti illuminati ("i doveri della moralità e della religione venivano imposti severamente, e i decori della vita civile scrupolosamente studiati"<sup>27</sup>) permettendo di distanziarlo dagli orrori della Rivoluzione. In particolar modo Louverture sembra una figura di transizione, in grado di funzionare come ispiratore di sviluppo economico anche al di fuori del sistema schiavista: "Con il nuovo sistema la colonia avanzava come per magia verso il suo antico splendore: la coltivazione venne estesa con tale rapidità che ogni giorno il suo progresso era percepibile. Tutti sembravano felici e consideravano Toussaint il loro



angelo custode".<sup>28</sup> L'epilogo è noto e la fine di Louverture segnata, ma in questa sezione il testo mette in evidenza soprattutto il tradimento da parte dei francesi e di Bonaparte, le cui truppe catturano Louverture e la sua famiglia trasportandoli su una nave francese, verso un esilio in Francia, sterminando al contempo tutti i suoi collaboratori: "[Leclerc] fece arrestare circa un centinaio dei suoi collaboratori e li mandò su diverse navi della flotta; non si seppe più nulla di loro e si suppone siano stati gettati a mare",<sup>29</sup> si scrive nell'articolo, richiamando alla mente la ben nota pratica utilizzata dalle navi schiaviste.

Mentre diverse studiosi hanno sottolineato come in questo testo si attribuiscono a Toussaint Louverture caratteristiche specifiche, cioè quelle del leader militare e politico ("la disciplina di Toussaint, la sua equità e l'integrità del suo carattere gli avevano guadagnato il rispetto e il favore di coloro che governava"<sup>30</sup>), o lo si rappresenti come un uomo piuttosto conformista, che, di fronte al tropo della "tentatrice tropicale" e della licenziosità della colonia, si propone come moralizzatore dei costumi,<sup>31</sup> a me sembra possibile leggersi anche altro. Quando infatti la figura di Toussaint Louverture è messa in conversazione con la descrizione di Masaniello, emergono una serie di considerazioni ulteriori. Come è noto, la figura di Masaniello arriva fra le pagine di *Freedom's Journal* codificata come quella di un eroe già piuttosto affermato nella cultura anglosassone, e che aveva circolato e attraversato vari generi,<sup>32</sup> tanto da essere ripreso anche da Herman Melville nel suo "An Afternoon in Naples in the Time of Bomba" (1857).<sup>33</sup> Nel testo del *Freedom's Journal* appare come un eroe popolare, un "esempio singolare dell'influenza potente che un uomo di spirito, aiutato da un po' di genio naturale e da una certa vivacità, può avere su una moltitudine".<sup>34</sup> Chiaramente le rappresentazioni testuali di Louverture e Masaniello hanno molti tratti in comune: innanzitutto entrambi provengono da classi subalterne, privi di una qualsivoglia educazione formale alla leadership, ma sono riconosciuti, seppure per breve tempo, come capi dalla popolazione. Entrambi combattono contro le potenze della vecchia Europa, Francia e Spagna, che vogliono imporre e mantenere dei sistemi economici, i cui frutti sono preclusi alle loro classi di appartenenza. Ma se Masaniello è un eroe per così dire consolidato nell'immaginario culturale anglosassone, Louverture è una figura culturalmente recente, con un capitale simbolico tutto da accumulare, e può quindi giovare della contiguità testuale con Masaniello. Soprattutto credo che l'aspetto più importante da cogliere siano i riverberi politici di tali testi: questi documenti, infatti, rafforzandosi a vicenda, se da un lato cristallizzano l'aspetto e il valore dell'individuo eroico, dall'altro funzionano inequivocabilmente come "cautionary tales", che mettono in guardia da alcune forme di populismo. In *Freedom's Journal*, una pubblicazione che lascia trasparire l'apprensione verso "la futura condotta e le occupazioni degli schiavi appena emancipati",<sup>35</sup> coloro cioè che avrebbero acquisito lo status di persone libere da lì a qualche mese, appare rilevante il richiamo alla necessità di una infrastruttura in grado di sostenere rivolte decise a cambiare radicalmente l'assetto sociale e politico; tanto suggerisce infatti la conclusione del brano su Masaniello: "le odiate tasse in breve tempo furono reintrodotte e di nuovo generarono una resistenza inefficace; sono infatti insensati i tentativi di riformare i governi radicalmente difettosi nella

forma".<sup>36</sup> In un momento storico in cui si profilavano anni di conflitti, battaglie e aggiustamenti sociali, queste parole risuonano come un programma radicale di memoria rivoluzionaria e di accorta pianificazione di una partecipazione politica competente e consapevole. Attraverso i rimandi e le interconnessioni, e grazie al suo contrappunto narrativo costituito da Masaniello, la figura di Louverture, ex-schiavo, rivoluzionario nero, che il *Freedom's Journal* dichiara essersi descritto come il "Bonaparte di St. Domingo",<sup>37</sup> continua a circolare nel panorama editoriale transatlantico, lanciando allo stesso tempo una serie di moniti pratici e politici alla comunità dei lettori neri statunitensi, mostrando sia un percorso rivoluzionario, sia i possibili pericoli che porta con sé.

Un'operazione simile a quella che accosta Louverture e Masaniello avviene in una serie di numeri dell'anno successivo. Si tratta del racconto anonimo "Theresa, – A Haytien Tale",<sup>38</sup> e della ripubblicazione di un brano da *The Military Sketchbook* di Daniel Wedgworth Maginn, intitolato "Story of Maria de Carmo",<sup>39</sup> entrambi apparsi in alcuni numeri di *Freedom's Journal* tra il gennaio e il febbraio 1828. Se nella diade precedente la rappresentazione delle figure di Louverture e Masaniello riguardava questioni di mascolinità eroica, in questo caso siamo di fronte a due giovani donne che partecipano coraggiosamente ad azioni di guerra e che si distinguono come esempi di eroismo femminile. Numerose studioshe hanno rimarcato come il racconto "Theresa" sia "una delle più importanti rappresentazioni della Rivoluzione haitiana [...] perché si discosta radicalmente dalle storie scritte sia da uomini, sia da donne, che presentano come protagoniste delle donne di colore e sono ambientate nella Saint-Domingue rivoluzionaria".<sup>40</sup> L'autore o autrice del racconto, che si firma solo con "S", è rimasto anonimo o anonima ed è precisamente la condizione di anonimato a permettere in questo testo un certo radicalismo politico e nonconformismo narrativo che forse solo una invisibilità autoriale poteva garantire. Come sostiene Marlene Daut, infatti, "l'anonimato è forse stato uno dei modi in cui le donne scrittrici hanno trasformato l'invisibilità in presenza letteraria [...] anche se, paradossalmente, in tal modo erano certe di non potere mai ricevere il giusto credito per le loro opere".<sup>41</sup> Nonostante le numerose somiglianze con "Story of Maria de Carmo", questo testo mantiene una forte originalità. Anche qui, tuttavia, gli agganci fra Theresa e Maria sono notevoli: prima fra tutti va ricordata la loro intraprendenza. Theresa è una giovane donna che, durante la Rivoluzione haitiana, insieme alla madre Paulina e alla sorella Amanda fugge dall'attacco francese al suo villaggio, e durante la fuga, grazie al travestimento da ufficiale francese (della madre) che conduce due prigionieri, il gruppo di donne ascolta le rivelazioni militari fornite da un soldato francese incontrato per caso. Theresa deciderà allora di avventurarsi nel campo di Louverture per riferire le preziose informazioni. La Maria di Maginn è una ragazza portoghese che aiuta due soldati irlandesi in Portogallo durante la Guerra d'indipendenza spagnola del 1808-1814 (le cosiddette guerre peninsulari), che vedeva Spagna, Portogallo e Inghilterra unite per bloccare l'invasione napoleonica della penisola iberica.

Jean Lee Cole ha notato i parallelismi tra questi due testi, sottolineando soprattutto la questione del travestimento e del comune nemico.<sup>42</sup> Vale la pena evidenziare qui che entrambe le giovani donne si travestono quando devono venire a

contatto con i soldati francesi: Maria da ragazzo di campagna (racconta il narratore irlandese: “Il fatto è che Maria si era vestita da ragazzo, temendo che i Francesi la maltrattassero quando fossero arrivati in città [...] e l’avrebbero certamente fatto, ve lo garantisco, perché non hanno mai mostrato pietà verso una bella ragazza in loro potere”<sup>43</sup>), mentre Theresa Theresa con l’aiuto della madre assume i panni di un prigioniero di guerra. I Francesi in entrambe le storie sono il nemico, e non solo del paese o della libertà, ma delle donne in quanto tali, a livello personale e di genere. Per le donne la guerra rappresenta un rischio ulteriore, e i testi lo mettono bene in evidenza. Nonostante l’ennesimo livello di pericolo costituito dalla minaccia di violenza sessuale, Theresa e Maria sfidano le truppe francesi. Nel significato e nella conseguenza delle loro azioni però, c’è una differenza considerevole: mentre nella storia di Maria de Carmo la presenza del “marriage plot” rende la sua azione anti-francese funzionale ad esso, dal momento che salverà due soldati, uno dei quali diventerà suo marito, l’azione di Theresa, che diventa messaggera di importanti segreti militari grazie ai quali le sorti del conflitto cambieranno, nel testo è motivata unicamente dal desiderio di contribuire alla salvezza del suo “paese oppresso [che] non era di poco conto per lei”.<sup>44</sup>

Anche in questo caso la prossimità testuale delle due storie contribuisce a creare un gioco di riverberi in grado di evidenziare il sottotesto anti-coloniale che in entrambi i racconti soggiace alle diverse modalità e gradi in cui le donne possono partecipare ai conflitti anti-imperialisti. Se la ribellione anti-coloniale in “Theresa” è chiaramente dichiarata, la scelta di ripubblicare una storia sulle guerre peninsulari rimanda alle interconnessioni fra vari conflitti imperialisti e soprattutto rimarca il fatto che fu proprio il vuoto di potere imperiale durante il periodo dell’invasione napoleonica della Spagna a favorire i processi di indipendenza di molte colonie spagnole.<sup>45</sup> Attraverso il raddoppiamento di questi personaggi femminili eroici si aprono alle donne coinvolte nei conflitti coloniali diverse possibilità di partecipazione attiva, a dimostrazione dell’esistenza di una genealogia di militanza femminile che si proietta in tutto il panorama atlantico, trovando nella Haiti composita del *Freedom’s Journal* un riflesso esemplare.

Il *Freedom’s Journal* non è certamente una pubblicazione che inneggia a una chiamata alle armi, anzi, letto nel suo complesso il periodico non incita mai alla violenza e alla ribellione, e sembra soprattutto impegnato a diffondere ideali di cittadinanza e partecipazione attiva, che aiutano il consolidamento della borghesia nera attraverso pratiche di convivenza. Ma le letture trasversali di alcuni specifici network mostrano come, attraverso le narrazioni di rivoluzioni, sollevazioni popolari, conflitti contro gli invasori, e ricorrendo a esempi di attivismo sia maschile sia femminile, il modello di Haiti sia concepito e rappresentato attraverso diverse dimensioni: quella storica e divulgativa nella quale Louverture e Masaniello trovano la loro collocazione, e quella più narrativa, nella quale Theresa e Maria de Carmo possono abitare un immaginario parzialmente fittizio ma altrettanto suggestivo. Entrambi questi aspetti, grazie alle interconnessioni di network testuali, si arricchiscono di una dimensione internazionale e globale, a sostegno di una lotta anti-schiavista concepita come una conquista di diritti universali di libertà e liberazione che il pubblico nero del *Freedom’s Journal* riconosceva come propria.

NOTE

\* Sonia Di Loreto insegna letteratura anglo-americana presso l'Università di Torino, e si occupa di letteratura americana dal periodo coloniale all'Ottocento, con particolare attenzione ai fenomeni transatlantici. Al momento è impegnata nella ricerca *Nations of the Future: Correspondences, Networks, Media in the U.S. and Europe, 1830-40*, che esamina come le idee sulla nazione e sul futuro repubblicano siano state dibattute e abbiano circolato nel panorama atlantico dell'Ottocento. Di recente ha lavorato al progetto in Digital Humanities "Margaret Fuller Transnational Archive" (MFTA), in collaborazione con la Northeastern University di Boston. Fa parte della redazione di *Ácoma*.

1 *Minutes of the twentieth session of the American Convention for Promoting the Abolition of Slavery, and Improving the Condition of the African Race: convened at Philadelphia, on the second of October*, Benjamin Lundy, Printer, Baltimore 1827, p. 21. La traduzione, come tutte le altre se non altrimenti specificato, è mia.

2 Per informazioni sulla figura di Russwurm e le sue attività panafricaniste, si veda Winston James, *The Struggles of John Brown Russwurm: The Life and Writings of a Pan-Africanist Pioneer, 1799-1851*, New York University Press, New York 2010.

3 Il *Freedom's Journal* è stato oggetto di numerosi studi, dalla pionieristica ricerca condotta da Irvine Garland Penn con il suo *The Afro-American Press and Its Editors* (Willey & Company, Springfield, Mass. 1891) a Bella Gross, "Freedom's Journal and the Rights of All", *The Journal of Negro History* 27 (1932), pp. 241-86; si vedano inoltre Lionel C. Barrow, "'Our Own Cause': Freedom's Journal and the Beginning of the Black Press", *Journalism History* 4 (1977-78), pp. 118-122; Kenneth Nordin, "In Search of Black Unity: An Interpretation of the Content and Function of Freedom's Journal", *Journalism History* 4 (1977-78), pp. 123-28; fino ai più recenti Jacqueline Bacon *Freedom's Journal. The First African-American Newspaper* (Lexington Books, New York 2007); Jacqueline Bacon, "The History of Freedom's Journal: A Study of Empowerment and Community", *The Journal of African American History*, LXXXVIII, 1 (2003), pp. 1-20; Charlton W. Yingling, "No One Who Reads the History of Hayti Can Doubt the Capacity of Colored Men", *Early American Studies*, XXXVII, 2 (2013), pp. 314-48; Gordon Fraser, "Emancipatory Cosmology: Freedom's Journal, The Rights of All, and the Revolutionary Movement of Black Print Culture", *American Quarterly*, LXVIII, 2 (2016), pp. 263-286; Benjamin Fagan, "Acting Chosen" in *The Black Newspaper and the Chosen Nation* (The University of Georgia Press, Athens 2016).

4 Frances Smith Foster, "A Narrative of the Interesting Origins and Somewhat Surprising Developments of African-American Print Culture", *American Literary History*, XVII, 4 (2005), pp. 714-40, p. 716. Altri lavori hanno ampliato l'orizzonte di una emergente stampa afroamericana, spesso riprendendo l'indispensabile ricerca condotta da Dorothy B. Porter, che con il suo *Early Negro Writing, 1760-1837* (Beacon Press, Boston 1971) ha stabilito un paradigma bibliografico fondamentale. Negli ultimi decenni, fra gli altri, si ricordano: Frankie Hutton, *The Early Black Press in America, 1827-1860* (Greenwood Press, Westport, Conn. 1993); Todd Vogel, a cura di, *The Black Press: New Literary and Historical Essays* (Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 2001); Elizabeth McHenry, *Forgotten Readers: Recovering the Lost History of African American Literary Societies* (Duke University Press, Durham, N.C. 2002); Leon Jackson, "The Talking Book and the Talking Book Historian: African American Cultures of Print-The State of the Discipline", *Book History* 13 (2010), pp. 251-308; Xiomara Santamarina, "'Are We There Yet?': Archives, History, and Specificity in African-American Literary Studies", *American Literary History*, 20 (2008), pp. 304-16; Eric Gardner, *Unexpected Places. Relocating Nineteenth-Century African American Literature* (University Press of Mississippi, Jackson 2009); Lara Langer Cohen e Jordan Alexander Stein, a cura di, *Early African American Print Culture* (University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2012).

5 Gardner, *Unexpected Places*, cit., p. 9.

6 Ivi, p. 10.

7 P. Gabrielle Foreman, "Black Organizing, Print Advocacy, and Collective Authorship: The Long History of the Colored Conventions Movement", in P. Gabrielle Foreman, Jim Casey, Sarah Lynn Patterson, a cura di, *The Colored Conventions Movement: Black Organizing in the Nineteenth Century*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2021, pp. 28-9. Si veda anche il progetto di archiviazione digitale e studio dei documenti relativi alle Colored Conventions: <https://coloredconventions.org/>.

8 Il periodico era molto attento alle questioni e necessità legate all'infanzia; vi sono infatti molte inserzioni e annunci riguardanti scuole, e viene anche documentata la creazione della "African Dorcas Association", che si occupava di fornire un abbigliamento adeguato ai giovani scolari neri.

9 Fagan, *The Black Newspaper*, cit., p. 14. Il linguaggio di Fagan ovviamente riecheggia l'opera di Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (Laterza, Roma-Bari 2018).

10 Elizabeth McHenry ribadisce l'importanza della missione del *Freedom's Journal* di creare e mantenere un pubblico di lettori neri, insistendo sull'esistenza di una tradizione letteraria nera e incoraggiando anche i propri lettori a sentirsi parte integrante di quella tradizione. Si veda il capitolo "Spreading the Word: The Cultural Work of the Black Press" in McHenry, *Forgotten Readers*, op. cit., pp. 84-139.

11 Ivi, p. 10.

12 Ryan Cordell, "Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers", *American Literature*, XXVII, 3 (2015), pp. 417-445, p. 418.

13 Il concetto di network in relazione alle pratiche di distribuzione e circolazione dei periodici neri è stato già impiegato in relazione al *Freedom's Journal*. Fraser utilizza questo concetto per descrivere sia la rete di agenti che diffondeva materialmente la pubblicazione nelle varie località, sia i modi diversi in cui il periodico costituiva un luogo di scambio nel quale autori e editori avevano accesso a un insieme di interconnessioni e relazioni afroamericane. Cfr. Fraser, "Emancipatory Cosmology", cit. p. 269.

14 *Freedom's Journal*, "To Our Patrons", 16 Marzo 1827, p. 1.

15 Un articolo che analizza la presenza del dibattito sulla colonizzazione all'interno del *Freedom's Journal* è Jacqueline Bacon, "'Acting as Freeman': Rhetoric, Race, and Reform in the Debate over Colonization", in *Freedom's Journal, 1827-1828, Quarterly Journal of Speech*, XCIII, 1 (2007), pp. 58-83.

16 Anna Scacchi, "Amasa Delano, o dell'impensabilità della rivoluzione nera", *Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani* 18 (2020), pp. 7-20, p. 18.

17 "To Our Patrons", *Freedom's Journal*, 16 marzo 1827, p. 1.

18 "New York. March 16", *Freedom's Journal*, 16 marzo 1827, p. 3.

19 Jacqueline Bacon, "'A Revolution Unexplained in the History of Men': The Haitian Revolution in *Freedom's Journal, 1827-1829*", in Maurice Jackson and Jacqueline Bacon, a cura di, *African Americans and the Haitian Revolution. Selected Essays and Historical Documents*, Routledge, New York 2010, p. 82.

20 M. Giulia Fabi ricorda che la liberazione di Haiti "venne abbracciata come un esempio, di certo particolarmente significativo ma non singolare, di quell'ethos della resistenza che smentiva le prevalenti teorie razziste riguardo alla presunta docilità naturale degli schiavi". M. Giulia Fabi, "Riprodurre la rivoluzione. Rappresentazioni narrative di Toussaint Louverture prima della Guerra civile", *Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani*, 18 (2020), pp. 31-44, p. 21.

21 *The Christian Watchman* (Boston, Mass.) venne pubblicato dal 1821 al 1848 dalla Massachusetts Baptist Missionary Society.

22 Si veda Meredith L. McGill, *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834-1853*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003.

23 Lo sketch biografico su Louverture è stato estrapolato da un articolo più lungo intitolato "History of the Island of St. Domingo, from its First Discovery by Columbus to the Present Period", ed è parte di una sezione che include anche il documento "Réflexions sur les Noirs et les Blancs, &c." del Baron de Vastey. "History of the Island of St. Domingo, from its First Discovery by Columbus to the Present Period", *Quarterly Review*, 21, XLII (1819), p. 430. La parte di TL inizia a p. 440.

24 *The Port Folio* fu un periodico pubblicato dal 1801 al 1827 a Filadelfia, sotto la guida di

Joseph Dennie. Il pezzo "Massianello, The Fisherman of Naples" appare nel secondo volume, novembre 1816, p. 425.

25 *The Flowers of Literature* 2 (1824), p. 205.

26 "Toussaint L'Ouverture", *Freedom's Journal*, 11 maggio 1827, p. 1.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 "Toussaint L'Ouverture", *Freedom's Journal*, 18 maggio 1827, p. 1.

30 Bacon, "'A Revolution Unexplained'", cit., p. 85.

31 Cfr. Marlene L. Daut, "'Theresa to the Rescue!' African American Women's Resistance and the Literary History of the Haitian Revolution", in Marlene L. Daut, *Tropics of Haiti: Race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World, 1789-1865*, Liverpool University Press, Liverpool 2015, p. 312.

32 Cito qui solo alcuni esempi: da T. B., *The Rebellion of Naples: or, the Tragedy of Massanello, Commonly So Called but Rightly Tomaso Aniello di Malfa, Generall of the Neapolitans. Written by a Gentleman who was an Eye-Witness where this was Really Acted upon that Bloody Stage, the Streets of Naples, Anno Domini MDCXLVII* (London, 1649); *The History of the Rise and Fall of Masaniello, the Fisherman of Naples*, di Francis Midon (1729); *Masaniello, The Fisherman of Naples, An Historical Play*, di George Soane (1825). Per approfondimenti si vedano, fra gli altri, Rosario Villari, "Masaniello: Contemporary and Recent Interpretations", *Past & Present*, 108 (1985), pp. 117-132 e Silvana D'Alessio, *Masaniello. La sua vita e il suo mito in Europa*, Salerno Editrice, Salerno 2007.

33 Cfr. Gordon Poole, *Napoli al tempo di re Bomba*, Alessandro Polidoro Editore, Napoli 2019.

34 "Masaniello, The Fisherman of Naples", *Freedom's Journal*, 4 maggio 1827, p. 1.

35 "Se [gli schiavi emancipati] rivolgono le loro attenzioni verso l'agricoltura [...] probabilmente avranno successo e diventeranno dei cittadini utili. [...] Ma se queste persone verranno lasciate a riversarsi nelle nostre grandi città, con le loro menti prive di cultura, c'è da temere che molti di loro cadranno vittime della tentazione e dei mali che ne conseguono". "Abolition of Slavery in the State of New York", *Freedom's Journal*, 4 maggio 1827, p. 3.

36 "Masaniello, The Fisherman of Naples," *Freedom's Journal*, 11 maggio 1827, p. 1.

37 "Toussaint L'Ouverture", *Freedom's Journal*, 11 maggio 1827, p. 1.

38 Studi approfonditi su questo testo comprendono: Frances Smith Foster, "Forgotten Manuscripts: How Do You Solve a Problem Like Theresa?", *African American Review*, 40, IV (2006), pp. 631-645; Mary Grace Albanese, "Caribbean Visions: Revolutionary Mysticism in Theresa: A Haytien Tale", *ESQ: A Journal of Nineteenth-Century American Literature and Culture*, 62, IV (2016), pp. 569-609; Brigitte Fielder, "'Theresa' and the Early Transatlantic Mixed-Race Heroine", in Jasmine Nichole Cobb, a cura di, *African American Literature in Transition, 1800-1830*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 202-26. La ripubblicazione di questo testo nella sezione "Just Teach One: Early African American Print" nella rivista online *Common-Place. The Journal of Early American Life* ha permesso una maggiore diffusione del racconto e alimentato un dibattito critico al riguardo: <http://jtoa.common-place.org/welcome-to-just-teach-one-african-american/theresa-a-haytien-tale/>.

39 Daniel Wedgworth Maginn, *Military Sketch Book, Reminiscences of Seventeen Years in the Service Abroad and at Home*. 2 volumi, Henry Colburn, London 1827.

40 Daut, "'Theresa to the Rescue'", cit. p. 297.

41 Ivi, p. 326.

42 Cfr. Jean Lee Cole, "Mobility and Resistance in Antebellum African American Serialized Fiction" *Callaloo* 34, I (2011) pp. 158-175.

43 "Story of Maria de Carmo", *Freedom's Journal*, 25 gennaio 1828, p. 1.

44 "Theresa, - A Haytien Tale", *Freedom's Journal*, 8 febbraio 1828, p. 2.

45 Si veda l'articolo di Federica Morelli "Libertà, indipendenza, cittadinanza: Haiti e l'America spagnola, 1790-1820", *Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani*, 18 (2020), pp. 45-64, p. 53.

## Al di là della linea del colore? La creazione dell'identità nell'autobiografia di Nat Love

Daniele Curci\*

L'autobiografia di Nat Love (1854-1921), poliedrico afroamericano che fu schiavo, cowboy e infine "Pullman porter" (addetto alle carrozze dei treni della ditta Pullman), è uno dei rari esempi nella letteratura afroamericana in cui la questione dell'identità razziale pare non essere argomento rilevante.<sup>1</sup> La linea del colore viene menzionata, infatti, solamente nei primi cinque brevi capitoli dedicati alla schiavitù, tematica che peraltro l'autore affronta "salvando il paese", cioè senza riferimenti a un "peccato" o a un "difetto" di nascita degli Stati Uniti.<sup>2</sup> In tal senso e diversamente da molte autobiografie afroamericane,<sup>3</sup> Nat Love costruisce la propria identità al di là del problema della razza, concentrandosi sulla mascolinità incarnata dall'uomo di frontiera.<sup>4</sup> L'America di Love rimane, pertanto, un mondo esclusivamente al maschile, ma che comunque si contrappone ai messicani e ai *Native Americans* per i quali l'autore riserva commenti razzisti.

Fonte principale e attualmente unico documento a disposizione per studiare la vita di Nat Love è la sua autobiografia dal titolo *The Life and Adventures of Nat Love Better Known in the Cattle Country as "Deadwood Dick" by Himself; a True History of Slavery Days, Life on the Great Cattle Rangers and on the Plains of the "Wild and Woolly" West, Based on Facts, and Personal Experiences of the Author*, pubblicata nel 1907 a Los Angeles dalla Wayside Press.<sup>5</sup> Si tratta di un testo in parte oggi noto ma solo tra gli addetti ai lavori e che merita una rilettura per le peculiarità precedentemente menzionate.<sup>6</sup>

L'autobiografia si divide in tre fasi corrispondenti ad altrettanti momenti della vita dell'autore: il periodo della schiavitù e della Ricostruzione (capitoli I-V), il più breve; la vita da cowboy, la parte più lunga che si conclude con la data significativa della chiusura della frontiera nel 1890 (capitoli VI-XVII); l'esperienza come *porter* alla Pullman, che riconduce Love su quella che era stata la frontiera (capitoli XVIII-XXII). La storia della frontiera è, quindi, il cuore dell'autobiografia e coincide in questo senso con la storia dell'autore.<sup>7</sup> Pertanto, il testo di Love è almeno in parte ascrivibile al filone narrativo dei *dime novels*, con cui condivide esagerazioni e riferimenti a personaggi come Billy the Kid (1859-1881) o Buffalo Bill (1846-1917).<sup>8</sup>

In questo saggio analizzerò la costruzione della figura di Love all'interno della sua autobiografia servendomi di tre riferimenti a figure chiave della storia culturale americana, ovvero il poeta Walt Whitman, lo storico Frederick Jackson Turner e l'intellettuale afroamericano Booker T. Washington. I primi due sono un utile rimando per inquadrare la mentalità di Love in relazione al contesto socio-culturale dell'epoca, soprattutto rispetto al rapporto io-nazione e all'ideologia della frontiera. Infine, Love è paragonato al pensiero di Booker T. Washington per com-

prendere se egli ne sia stato un seguace, come è stato avanzato da alcuni studi, in particolare da Susan Scheckel.

## Cenni biografici

Nat Love nacque nella piantagione di Robert Love nella contea di Davidson nel Tennessee, nel 1854. La famiglia era composta dal padre, un caposquadra, dalla madre, che lavorava nella casa del padrone, dalla sorella maggiore di otto anni Sally e dal fratello Jordan, maggiore di Nat di cinque anni. Ottenuta la libertà al termine della Guerra civile, i Love affittarono un terreno in Tennessee. Il padre morì presto e, dopo un breve periodo in cui Nat aiutò la famiglia nei lavori della fattoria, nel 1869 partì per Dodge City in Kansas. Da questo momento l'autore non fornisce più informazioni sui suoi familiari. In Kansas Nat Love fu assunto in un ranch dove prestò servizio fino al 1872, quando si spostò in Arizona.<sup>9</sup> La vita di Love fu, a suo dire, segnata dalle avventure, dai pascoli delle mandrie e dalla consegna dei capi di bestiame in svariati mercati e ranch dell'Ovest, ma anche da scontri con gli indiani e da una cattura da parte della tribù di Yellow Dog nel 1876.<sup>10</sup> Negli anni Settanta dell'Ottocento – non fornisce la data precisa – sposò una ragazza messicana che morì poco dopo il matrimonio. Nel 1889 si sposò nuovamente a Denver con un'afroamericana, Alice, alla quale dedica l'autobiografia. Nel 1890, nella simbolica data della chiusura della frontiera, fu assunto come *Pullman porter*.<sup>11</sup> Nei primi anni del Novecento, infine, lavorò nella General Securities Company di Los Angeles, ma al riguardo non fornisce informazioni. Morì nel 1921 a Los Angeles.

Il soprannome di Deadwood Dick, acquisito nel 1876, rappresenta per l'autore un importante snodo. L'autobiografia, si è detto, è stata pubblicata nel 1907 quando la tradizione dei *dime novels* era già consolidata da tempo.<sup>12</sup> Tra il 1877 e il 1897, lo scrittore Edward Lytton Wheeler aveva pubblicato una serie di romanzi western di successo ambientati a Deadwood (Sud Dakota) il cui protagonista aveva il nome di Deadwood Dick ma era bianco e non afroamericano, non un cowboy ma un fuorilegge.<sup>13</sup> Quest'ultimo particolare è importante: Love nel capitolo tredici sostiene di avere acquisito il soprannome di Deadwood Dick in quella cittadina nel 1876, un anno prima che Wheeler pubblicasse il suo primo racconto. La rivendicazione della paternità del soprannome è esplicita. Difatti nel capitolo 10 sostiene che sarebbero stati scritti dei racconti non veritieri su di lui: "non ero il selvaggio feroce e assetato di sangue, considerato da tutti una persona cattiva, come molti scrittori mi hanno descritto nei loro romanzi".<sup>14</sup> Al nesso fra realtà e finzione aveva già fatto riferimento nella Prefazione: "ho deciso di scrivere le memorie di schiavo, di cowboy e di Pullman porter che saranno d'interesse per il pubblico di lettori in generale e in particolare per chi preferisce i fatti alla finzione."<sup>15</sup> Considerando l'assenza nei quotidiani locali, attenti a notizie del genere, dell'evento dal quale Nat prese il soprannome, Love appare poco attendibile circa la paternità del personaggio.<sup>16</sup>



## Patriottismo, frontiera e progresso

Escludendo i primi cinque capitoli dedicati alla schiavitù, l'autobiografia di Nat Love è un viaggio continuo per il paese che non distoglie mai l'attenzione del lettore dalla frontiera, mostrando il ruolo di Love nella costruzione degli Stati Uniti. Tale operazione narrativa fonde l'esperienza di Love con la storia del paese, mostrando un'America apparentemente priva di problematiche razziali. Nonostante non vi siano elementi per chiarire se Love fosse a conoscenza della produzione di Walt Whitman, l'opera del poeta è un rimando spontaneo, perché è stata comunemente letta come esemplificativa di un'ideologia e di un lirismo che mettono al centro il rapporto tra soggetto e paese per cantare le doti degli Stati Uniti.<sup>17</sup> Come è reso celebre da alcuni versi, per esempio, di *Song of Myself* (1855) e di *One's Self I Sing* (1867) Whitman fonde l'esperienza personale con quella nazionale.<sup>18</sup> L'io proclama la propria indipendenza, si annulla davanti a certe esperienze per ricomparire abbracciando il tu, che in questo caso rappresenta la democrazia, "l'umanità in massa". Similmente, Nat Love crea una sovrapposizione identificativa: la costruzione della propria identità coincide, infatti, con la costruzione del paese, come a breve mostrerò. Ciò consente a Love di porsi al lettore non come afroamericano ma come americano, rivendicando un ruolo attivo nella costruzione del paese da cui scaturisce il suo patriottismo.

Nell'autobiografia emerge, inoltre, una visione della frontiera in linea con la lettura fornita da Frederic Jackson Turner nel noto saggio "The Significance of the Frontier in American History" (1893).<sup>19</sup> Secondo Turner esisterebbe un'azione della frontiera a carattere negativo sul colonizzatore, il quale dovrebbe gradualmente liberarsi del passato e del proprio retaggio per adattarsi al nuovo contesto; si passerebbe così alla seconda azione, la frontiera come creatrice di valori quali l'individualismo, l'iniziativa e la democrazia.<sup>20</sup>

Nat Love acquisisce il primo soprannome di Red River Dick appena arrivato sulla frontiera, a testimonianza di una rottura con il passato; durante questo periodo l'autore impara a essere un cowboy e a sfruttare il contesto naturale: si adatta. Raggiunta la maturità professionale, che coincide con quella personale, si afferma come cowboy e, successivamente, come *porter* della ditta Pullman. Questo secondo passaggio della sua vita coincide con il secondo aspetto dell'azione della frontiera, per cui diviene egli stesso portatore di caratteri positivi: l'individualismo e la capacità di iniziativa che gli garantiscono il successo lavorativo, la fede nella democrazia, il progresso che egli identifica con l'arrivo delle ferrovie. Come il canto di sé stesso in stile Whitman, per usare un riferimento molto noto, e l'elemento turneriano si intreccino fra di loro risulterà più chiaro analizzando la storia dell'acquisizione del secondo soprannome nel corso del capitolo 13.

Da un punto di vista narrativo la sovrapposizione identificativa è realizzata con uno stile che vede avvicinarsi l'uso del singolare e l'uso del plurale attraverso cui il narratore si fonde con la nazione. Nel capitolo 13 ciò è ottenuto alternando le vicende di Nat Love e quelle del colonnello Custer, in una forma che richiama la maniera whitmaniana della sovrapposizione tra l'io e il Paese. Inizialmente Love, assieme ad altri cowboy con i quali sta portando una mandria a Deadwood (Sud

Dakota),<sup>21</sup> trova sul sentiero delle tracce di cavallo e intuisce di essere vicino a un gruppo di soldati. È però solamente all'arrivo a Deadwood, otto giorni dopo il "massacro" del Little Bighorn,<sup>22</sup> che Love scopre che le tracce erano state lasciate dal colonnello e dal suo reggimento. A questo punto la storia si concentra solo sulle vicende dell'autore, impegnato in una gara di rodeo e di tiro con la Colt dalle quali esce vincitore. Si raggiunge così un primo climax narrativo che sottolinea l'affermazione di Love come cowboy e l'acquisizione del soprannome di Deadwood Dick. Per dichiarare la solennità del momento, all'interno del libro è stata collocata la prima foto dell'autore in abiti da cowboy. La narrazione si sposta poi sulla vicenda di Custer attraverso un significativo passaggio dal singolare al plurale che sottolinea l'identificazione patriottica e l'unità nazionale in contrapposizione al nemico indiano:

Nel frattempo la notizia del massacro di Custer ci aveva raggiunto: l'indignazione e la tristezza erano generali. Ma non potevamo fare niente, dato che gli indiani erano così forti. Non c'era niente da fare se non lasciare che lo Zio Sam si vendicasse della sconfitta del Generale e del suo coraggioso commando, anche se sicuramente ognuno di noi non avrebbe esitato un attimo a mettersi alla ricerca dei pelle rossa assetati di sangue se si fosse presentata l'opportunità.<sup>23</sup>

Intrapresa la strada del ritorno, Love e i suoi compagni si fermano sul luogo della battaglia, in una sorta di pellegrinaggio. Al Little Big Horn, il focus narrativo torna a concentrarsi solamente su Love grazie all'incontro con Buffalo Bill, all'epoca scout dell'esercito, che serve anche a ribadire l'appartenenza alla mitologia della frontiera. Infatti a questo punto l'autore, riprendendo l'uso del singolare, afferma nuovamente l'identificazione tra lui e il popolo:

Il nome di Deadwood Dick mi è stato dato dai cittadini di Deadwood in Sud Dakota, il 4 luglio 1876, dopo che mi sono dimostrato degno di portarlo sconfiggendo tutti i miei avversari nella monta, nel lazo e al bersaglio; da allora ho sempre portato questo nome con onore.<sup>24</sup>

Nella citazione Love riconduce l'attenzione del lettore dal piano collettivo a quello personale sottolineando come il suo soprannome (Deadwood Dick) sia stato scelto dai cittadini di Deadwood che hanno constatato le sue capacità. È il paese ad accettarlo per i suoi meriti: un'affermazione duplice, *dal* popolo e *dai* meriti di Love. C'è di più: è il 4 luglio 1876, il centenario della Dichiarazione d'indipendenza. È, inoltre, il penultimo anno della *Reconstruction Era*: pochi mesi dopo il repubblicano Rutherford B. Hayes (1822-1893) sarebbe stato eletto presidente durante le contestate elezioni e nel 1877 avrebbe posto fine alle pressioni dell'esercito federale sul Sud e, quindi, ai tentativi volti a favorire l'integrazione.<sup>25</sup> Love è un ex-schiavo e avrebbe potuto rivendicare l'affermazione della sua persona sottolineando almeno uno di questi aspetti, ma decide di non farlo. Anzi, guardando all'intero capitolo, assume toni patriottici partecipi del dolore per la sconfitta di Custer cre-

ando così la sovrapposizione identificativa fra il suo successo e l'unione del corpo nazionale. Non si tratta, quindi, di un *Black cowboy* ma di un *American cowboy* al di là della linea del colore perché ciò che per Love conta è il suo essere cittadino attivo sulla frontiera.<sup>26</sup>

L'ultimo dei sottotitoli del capitolo venti è esemplificativo del sentimento patriottico dell'autore: "Osserva l'America, dunque lascia che il tuo petto si gonfi dell'orgoglio d'essere americano".<sup>27</sup> Questo capitolo racconta dei viaggi di Love come *Pullman porter*, ma è caratterizzato da un crescendo patriottico che prende spunto dalla bellezza e dalla grandezza del paese. È l'elogio naturalistico di una terra promessa creata dalla fatica dei pionieri, la cui eredità perdura negli americani d'oggi:

Pensate al pioniere che nel 1849 attraversava queste sterili distese di prateria accanto alle sue lente mandrie di buoi, alla ricerca della terra promessa, aprendo un sentiero per le generazioni che sarebbero venute dopo di lui, come te che stai venendo in una carrozza Pullman. Pensa ai pericoli che lo affliggono da ogni dove, quindi stupisciti dei nervi che aveva e lascia che il tuo petto si gonfi dell'orgoglio d'essere americano, nato dallo stesso ceppo di cui erano fatti gli uomini di quei giorni.<sup>28</sup>

Vi è una forte continuità materiale, spirituale e caratteriale con i pionieri, che si unisce in un patriottismo fondato sul legame con la terra e la certezza che gli Stati Uniti sono la terra promessa. Siamo nuovamente nell'intreccio tra discorso whitmaniano e turneriano, dove la natura è elemento vitalistico in cui si colloca la storia dei pionieri e dei loro eredi. Ulteriori sono le considerazioni che possono essere fatte. Innanzitutto l'emergere del *Manifest Destiny* nella convinzione, espressa sia nel corso del capitolo sia in altre parti del libro, che gli Stati Uniti siano una nazione privilegiata e ciò sarebbe testimoniato dal processo di espansione verso Ovest da cui il popolo americano, al cui centro Love si pone, sarebbe uscito trionfante – e di qui la fiducia che l'autore ripone nel progresso.<sup>29</sup> In secondo luogo, il riferimento che nella citazione viene fatto alla *promised land* è da intendere sia come terra del benessere materiale sia come terra promessa delle Scritture: il linguaggio dell'autobiografia è spesso intriso di terminologia religiosa.<sup>30</sup> Love può così parlare dei valori originali degli Stati Uniti e della lotta per la terra promessa sulla frontiera che, nel viaggio compiuto dal treno nel capitolo 20, diviene affermazione di un presente e di un futuro radioso per gli Stati Uniti.

Il capitolo 20 si conclude con una doppia citazione patriottica: "America, ti amo, dolce terra di libertà, dimora dei coraggiosi e liberi",<sup>31</sup> con molta probabilità una citazione del primo verso di quello che allora era l'inno degli Stati Uniti, "My Country, 'Tis of Thee (America)" di Francis Smith, da cui sembra trarre anche l'esaltazione delle bellezze del paese:

Il mio paese, di te,  
Dolce terra di libertà,  
Per te io canto;

Terra dove mio padre è morto,  
Terra dell'orgoglio dei pellegrini,  
Da ogni lato della montagna  
Lascia risuonare la libertà!

Mia terra natale, a te  
Terra dei degni liberi,  
Amo il tuo nome;  
Amo le tue rocce e ruscelli,  
Le tue foreste e le tue colline;  
Il mio cuore freme con rapimento.<sup>32</sup>

La seconda parte, "dimora dei coraggiosi e dei liberi", inverte la posizione degli aggettivi "liberi" e "coraggiosi" ma sembra ricalcare l'ultimo verso di ogni strofa dell'attuale inno americano, *Star Spangled Banner* di Francis Scott Key, che recita: "Terra dei liberi e dimora dei coraggiosi."<sup>33</sup> Anche nel caso della doppia citazione, similmente al capitolo 13, Love crea una sovrapposizione tra la sua storia personale e quella del paese, facendo così emergere il patriottismo. L'utilizzo della locuzione *America* anziché *United States*, inoltre, è solito indicare non più un preciso riferimento allo Stato-Nazione, ma un singolo e preciso riferimento patriottico che acquista una proiezione mitica, di sogno, di progetto di vita.<sup>34</sup> Quindi l'uso della parola *America* segnala sia una dimensione mitica, quella della frontiera e dei pionieri, sia un progetto di vita che è quello di continuare l'azione intrapresa nel passato della costruzione del paese.

La narrazione è fortemente mitizzata in un duplice senso: uno più vicino alle esigenze editoriali – il libro è sostanzialmente un *dime novel* per cui è necessario parlare di personaggi mitici come Billy the Kid, Kit Carson e Buffalo Bill –, un altro di proiezione del *Manifest Destiny*, dell'irrefrenabile avanzare del progresso. Significativo, per entrambi gli aspetti, è l'ultimo capitolo del libro, una vera e propria storia romanzata del West e dei suoi personaggi più famosi, una storia tutta al maschile, a sottolineare quanto centrale la maschilità sia nel genere in questione.

## Nat Love seguace di Booker T. Washington?

Se la costruzione della personalità dell'autore passa da un lato attraverso l'adesione al patriottismo, dall'altro si manifesta in un senso di dominio sulla propria vita e sul proprio corpo, in chiara contrapposizione agli stereotipi bianchi dell'epoca sugli afroamericani:<sup>35</sup> Deadwood Dick non è una persona infantile e priva di autocontrollo, bensì libera, coraggiosa e nel pieno controllo di sé, secondo le caratteristiche degli uomini di frontiera.<sup>36</sup> Non si tratta, pertanto, di un *boy* ma, piuttosto, del suo esatto contrario e in ciò è possibile ravvisare un atto di resistenza implicito al razzismo e all'esclusione degli afroamericani che potrebbe avvalorare l'ipotesi di una "posizione washingtoniana" da parte di Love. Questa ipotesi è già stata in parte presa in considerazione dallo studio precedentemente citato di Scheckel.<sup>37</sup> In

misura minore Simone C. Drake, nel capitolo che dedica a Love in *When We Imagine Grace* (2016), e Georgina Dodge in "Claiming Narrative, Disclaiming Race" (2001) accennano a una possibile analisi comparata tra Washington e Love.<sup>38</sup> Ad avvalorare questa ipotesi è anche il periodo storico in cui la pubblicazione dell'autobiografia di Love (1907) avvenne. Washington dette infatti alle stampe *Up from Slavery* nel 1901, mentre *The Souls of Black Folk* di Du Bois è del 1903. Come sottolinea Dodge, entrambi i testi sono espressione di una profonda riflessione della *black literature* riguardo alla posizione, individuale e collettiva, della comunità afroamericana.<sup>39</sup> Viste le apparenti corrispondenze, viene da chiedersi quanto Love fosse consapevole delle posizioni rese note da Booker T. Washington e fino a che punto le sposasse.

Washington sosteneva che gli afroamericani avrebbero potuto acquisire i loro diritti non contestando direttamente lo *status quo*, ma cambiandolo gradualmente, dando prova, attraverso il lavoro, di essere membri produttivi della società.<sup>40</sup> Love è, effettivamente, un *self-made man* e dimostra, pur se implicitamente, che attraverso il duro lavoro è possibile, anche per un afroamericano, accedere alla *middle class*. Si potrebbe interpretare in questo modo il silenzio di Love sulla questione razziale in relazione a quanto propugnato da Washington. È un'interpretazione allettante, ma difetta di un punto fondamentale del pensiero washingtoniano: l'istruzione, in particolar modo quella industriale. Love parla di questo argomento solamente due volte senza però soffermarvisi; nella prima sostiene che la mancanza di istruzione era funzionale al mantenimento della schiavitù: "l'istruzione significava la morte dell'istituzione schiavista".<sup>41</sup> La seconda è riferita ai manager della Pullman Company: "l'istruzione universitaria non fa il manager ferroviario, anche se può aiutarlo. Egli si procura, in gran parte, la sua istruzione nella scuola dell'esperienza".<sup>42</sup> Una riflessione certamente vicina alle posizioni di Washington per un'istruzione materiale e pratica; tuttavia appare insolito che Love non insistesse su questo importante punto esaltando piuttosto il fattore esperienziale. Accostare le posizioni di Washington a Love risulta, inoltre, difficile anche per la diversa considerazione che i due autori hanno del periodo della Ricostruzione.

È celebre l'intervento che Washington tenne ad Atlanta nel 1895 alla Cotton States Exposition, manifestazione organizzata da alcuni imprenditori del Sud per attirare gli investimenti del Nord.<sup>43</sup> Lo scopo era presentare gli stati dell'ex-confederazione come una regione pacificata dove i conflitti erano stati superati per attirare i capitali degli industriali del Nord. La partecipazione e il discorso del direttore del Tuskegee Institute erano stati pensati dagli organizzatori per diffondere l'immagine della pacificazione e dell'accordo, ma Washington nel suo discorso non seguì il canovaccio che gli astanti si aspettavano. Denunciò la Ricostruzione come un'esperienza caratterizzata da eccessi ed errori anziché da risultati positivi, invitando gli afroamericani a concentrarsi sul raggiungimento della parità economica con i bianchi. Se può essere plausibile che Love rispecchi nella sua opera l'invito alla moderazione di Washington, anche a fini editoriali, evitando di parlare o di fare riferimento esplicitamente alla questione razziale, è anche vero che egli non esprimeva un giudizio così negativo nei confronti della Ricostruzione. I capitoli che trattano di questo periodo vanno dal terzo al quinto e sono i capitoli della gioventù di Love che nel 1865 aveva undici

anni. Nonostante la giovane età non vi sono riferimenti o giudizi negativi sul periodo che Love descrive in questi termini: "Il fatto che ora fossi libero mi infondeva nuovo coraggio per affrontare il mondo e ciò che il futuro avrebbe avuto in serbo per me".<sup>44</sup> L'autore preferisce quindi porre l'accento sull'acquisizione della libertà anziché mostrare che il paese perpetrava l'esclusione e il razzismo. Prendendo spunto dalla fine della schiavitù Love mostra che nonostante le difficoltà, grazie alla fiducia in sé stessi e al duro lavoro è possibile riscattarsi: l'esempio sarebbero lui e la sua famiglia. In ogni caso, Love si accosta alle posizioni di Washington nell'assegnare un ruolo centrale al successo lavorativo come metro di riscatto sociale ed economico. Sfortunatamente oltre questa constatazione non è possibile inoltrarsi, tanto più che l'affermazione del *self-made man*, assieme alla *masculinity* che spesso l'accompagnava,<sup>45</sup> era un tratto culturale comune riscontrabile anche in altri afroamericani come Frederick Douglas.<sup>46</sup>

La questione identitaria è anch'essa un aspetto comune nella narrativa afroamericana, la quale spesso si è avvicinata a questo tema intendendolo come una *ricerca* della propria identità.<sup>47</sup> La scelta di Love, focalizzata sul patriottismo e sul successo, non implica necessariamente una distinzione tra *white* e *black*; ciò permette al narratore di escludere (o eludere) il problema della doppia coscienza. La narrazione di Nat Love sembra concordare con quanto sostiene Alessandro Portelli nell'introduzione all'autobiografia di Frederick Douglass: "l'autobiografia afroamericana, insomma, è in primo luogo storia della creazione delle condizioni della propria esistenza".<sup>48</sup> Condizione indica ciò che viene prima, ciò che permette di definirsi in un certo modo: i presupposti essenziali della propria identità. È questo un punto molto importante che accumuna la figura di Love a una parte consistente della narrativa afroamericana ma senza il rifiuto, la critica del passato e del presente.

Come nota sempre Portelli nell'introduzione all'autobiografia di Malcolm X, nella cultura afroamericana la retorica può essere un atto di resistenza al problema razziale in grado di fondere linguaggio e azione.<sup>49</sup> L'autobiografia di Nat Love non è necessariamente un atto di resistenza – non lo esplicita, si può solo presumerlo – ma sicuramente fonde linguaggio e azione, retorica scritta con azione creatrice della propria identità e azione materiale nella frontiera. Se invece consideriamo quanto detto sul non essere un *boy* e l'ipotesi washingtoniana, allora potrebbe essere un atto di resistenza implicita: un'autobiografia che dimostra che anche un afroamericano può valere quanto un bianco. Ipotesi, questa, probabile come le altre considerando la carenza di fonti ulteriori, ma che non è del tutto convincente. Il fatto di mettere in risalto il proprio patriottismo e di riuscire a vivere con bianchi e afroamericani senza sollevare la questione razziale sembra mostrare un personaggio non interessato a una rivalsa, ma semplicemente a essere americano. Si tratta, probabilmente, di un'operazione editoriale per non escludere parte del mercato. Anche questa può essere un'interpretazione del silenzio sulla questione razziale e segregazionista, tanto più che sulla copertina della prima edizione Love non appare nero, ma bianco. D'altro canto, anche se questa ipotesi fosse verificabile, non escluderebbe certamente quella di matrice washingtoniana. La carenza di fonti rende quindi difficile dare una risposta definitiva.

## Schiavitù e razzismo

Un problema interpretativo dell'autobiografia è rappresentato da come Love tratta il tema della schiavitù e dall'uso del linguaggio razzista che spesso si trova nel testo. Della schiavitù Love parla solamente nei capitoli che vanno dal primo al quinto, ma l'analisi che ne fa riesce a fondere la condanna con il patriottismo, attraverso quella che è l'unica espressione di orgoglio di razza del libro.

Nat Love scrive che la schiavitù si esercitava attraverso due mezzi, la privazione dell'istruzione e la costrizione: "eravamo obbligati a farlo dalla razza dominante"<sup>50</sup> peraltro l'unico caso in cui utilizza il termine "razza". Le grandi famiglie del Sud, secondo le parole di Love, si sono arricchite grazie al sudore degli afroamericani che, per di più, è servito a rendere grande il "nuovo mondo": un'espressione di orgoglio di razza neanche troppo velata:

Molte delle vecchie e orgogliose famiglie devono il loro status e il loro benessere alla fatica e al sudore della fronte degli uomini neri, se [i proprietari terrieri] avessero pagato l'ammontare regolare del salario assumendo i braccianti per coltivare le loro grandi tenute, il loro benessere non sarebbe ammontato a un terzo di quello che è. Il benessere è stato creato, il commercio portato avanti, le città costruite e il nuovo mondo ha ben iniziato la corsa che lo ha portato alla grandezza presente e a erigersi tra le nazioni del mondo. Tutto questo è stato raggiunto con il sudore della fronte degli uomini neri. Con uomini neri non indico solo gli uomini, ma anche le donne e i bambini neri.<sup>51</sup>

Love afferma che l'America non è stata realizzata dai bianchi, piuttosto dallo sfruttamento degli afroamericani. Così facendo l'autore riesce anche a contraddire quanto una vulgata meridionale sosteneva riguardo alla schiavitù: un'istituzione antieconomica tenuta in vita perché paternalisticamente vantaggiosa.<sup>52</sup> Per Nat Love, invece, si tratta di un'istituzione economicamente fruttuosa perché ha consentito alle famiglie del Sud di arricchirsi, facendo sì che il paese si immettesse sulla strada del progresso. Non si legge nelle parole di Love un semplice orgoglio di razza, ma la rivendicazione del ruolo primario degli afroamericani nella costruzione del paese, da cui rivendicare l'appartenenza alla democrazia americana come liberi cittadini.<sup>53</sup> Per Love la schiavitù è una sciagura meno radicale rispetto a un "difetto di nascita",<sup>54</sup> come si legge in questa citazione riferita alle frustate inflitte agli schiavi come punizioni corporali:

Quando ero giovane il mio sangue spesso ribolliva mentre assistevo a questi crudeli spettacoli, sapendo che erano permessi dalle leggi della terra in cui ero nato. Ero solito pensare che non fosse colpa del paese, ma degli uomini che hanno fatto le leggi. Di tutte le sventure di questa giusta terra, la più grande di tutte fu la vendita all'asta degli schiavi del Sud, dove la carne umana era acquistata e venduta. [...] I più sacri comandamenti di Dio furono violati sotto le vesti della legge moderna, o della legge dello Stato, che da più di duecento anni si vantava della sua libertà e della libertà del suo popolo.<sup>55</sup>

Tale considerazione della schiavitù rivela come l'autore non avesse pregiudiziali irreversibili sui bianchi, da cui deriva la possibilità di evitare una condanna definitiva del paese poiché la colpa non sarebbe del popolo o della Nazione nella sua totalità, ma degli "uomini che fanno le leggi", cioè di una minoranza. Sostenere l'innocenza del paese, inoltre, permette a Love di inserirsi nell'alveo nazionale, rivendicando la messa in atto delle libertà che fino a quell'epoca erano state negate agli afroamericani, superando così il problema razziale. Questa operazione consente all'autore, nei capitoli successivi, di misurare implicitamente la differenza tra il periodo di deviazione e la nuova società che lui e gli altri americani stanno costruendo sulla frontiera.<sup>56</sup>

Dalla schiavitù è possibile passare al razzismo, ma è necessario chiedersi in quali termini vada impostata l'analisi. Sebbene sia alquanto improbabile che non abbia mai assistito a soprusi o che egli non ne sia mai stato vittima, Love, forse anche per esigenze editoriali, non parla mai del razzismo verso gli afroamericani. La discriminazione, infatti, era presente anche tra i cowboy, pur se in maniera meno diffusa che in altri contesti.<sup>57</sup> Piuttosto il razzismo riguarda gli altri, i nativi americani e i messicani, verso cui anche l'autore si rivolge con toni offensivi. I *mexicans* sono chiamati "greasers" (termine dispregiativo che si riferisce all'idea che i messicani abbiano i capelli untati), "dirty Mexicans" (sporchi messicani) e ancora "Mexican bums" (vagabondi, barboni). Parallelamente a questo linguaggio razzista, però, Love dimostra di apprezzare le doti dei cowboy messicani; inoltre la sua prima moglie era messicana. Sembra quindi che si tratti dell'assunzione di un linguaggio corrente e dominante piuttosto che di una vera e propria discriminazione nei confronti dei messicani, come peraltro si potrebbe affermare a proposito delle invettive contro i nativi, se non fosse che in questo caso l'autore si dimostra più aggressivo definendoli "painted savages" (selvaggi dipinti) o semplicemente "savages" (selvaggi) oppure "red devils" (diavoli rossi).<sup>58</sup> Anche in questo caso, però, il razzismo di Love è più complesso di quello che potrebbe apparire. Nel capitolo 14 Love narra di uno scontro con la tribù di Yellow Dog: ferito, è catturato dagli indiani e portato al loro insediamento. Qui è curato e accettato all'interno della tribù che gli dà il nome indiano di Buffalo Papoose. Dalla narrazione emerge esplicitamente quanto Love apprezzasse non solo le doti medico-curative dei suoi ospiti, ma anche quelle guerriere. Inoltre, pur se in maniera implicita, non mostra un vero disprezzo per i nativi né una chiusura culturale nei loro confronti. Va poi considerato che la sua autobiografia è fortemente influenzata dai *dime novels* dell'epoca, un genere narrativo in cui i *native americans* erano il nemico principale.<sup>59</sup> Oltre a ciò sono sempre i nativi che gli consentono, come si è visto nel caso del Little Big Horn (capitolo 13), di costruire un discorso patriottico fortemente aggressivo ed esclusivo. Per quanto la questione del razzismo di Love rimanga aperta, l'assunzione di un linguaggio xenofobo, pur possibilmente legata al canone letterario e non fornendo in tal senso prove concrete, denota un'accettazione perlomeno passiva di un atteggiamento razzista.



## Al di là della linea del colore

La frontiera mitica è il *fil rouge* di quasi tutta la narrazione: qui Love conquista la sua indipendenza, si afferma come uomo di successo, e infine conclude la sua epopea con il lavoro di *Pullman porter*. Love non mette quindi in mostra il suo essere un cittadino afroamericano, ma l'essere un cittadino *americano*. Una scelta identitaria che ha, come si è visto, elementi in comune con la letteratura e la cultura afroamericana ma che nel suo caso produce esiti differenti in quanto va al di là del problema posto dalla linea del colore, mirando all'essere cittadino americano nel senso più *mainstream* del termine. Nella seconda metà dell'Ottocento l'autodeterminazione individuale, in special modo grazie al successo sul lavoro, era ciò che sanciva l'emancipazione, quindi la possibilità dell'essere cittadini – fu, difatti, una premessa fondamentale del XIII emendamento che abolì la schiavitù.<sup>60</sup> Love raggiunge il successo lavorativo – l'autobiografia è, infatti, una celebrazione dell'autore e dei successi raggiunti come cowboy e come *Pullman porter* –, il quale coincide con la difesa e la costruzione in armi del proprio paese sulla frontiera, ponendosi così in continuità con i coloni. Tutto ciò mostra al lettore come Love sia un cittadino americano a pieno titolo.

La domanda da porsi a questo punto non è “who is black?”<sup>61</sup> ma “who is American”? e *American* è chi, come Love, riesce a porsi sul solco dei pionieri, sul solco della frontiera, divenendo un *self-made man*. L'appartenenza razziale è così superata, perde importanza: ciò che è rilevante è piuttosto la costruzione della propria immagine, un elemento di novità in quanto non prescinde necessariamente dalla condizione di ex-schiavo o di afroamericano. Il valore della testimonianza di Love è quindi dovuto al fatto che mostra un tipo di rimozione – dell'essere afroamericano ed ex-schiavo – estremamente originale, un tipo di rimozione legata al volere “jumping the color line”, senza però sottostimare le capacità e i meriti degli afroamericani. Allo tempo stesso, è anche una figura definita in relazione al patriottismo, che mostra come un afroamericano potesse e volesse essere *American* per superare la linea del colore, proiettando così il proprio progetto di vita in una narrazione mitica incentrata sul progresso.

La decisione di non porre l'accento sulla propria appartenenza razziale è probabilmente dovuta a una scelta di mercato editoriale. L'autobiografia di un afroamericano, infatti, avrebbe potuto avere problemi nelle vendite limitandosi al mercato non bianco – anche se visto il successo delle autobiografie di altri afroamericani appare discutibile come ipotesi. Inoltre Nat Love non era certo un caso isolato: un cowboy su cinque (per alcuni uno su sette), rapporto al cui interno bisogna tenere conto del fatto che vi erano anche cowboy messicani e cinesi,<sup>62</sup> era afroamericano. Credo allora sia necessario guardare al canone in cui si inserisce più della metà dell'autobiografia: i *dime novels*.

In questo tipo di letteratura popolare, i protagonisti erano per lo più bianchi; si può quindi supporre che Nat Love abbia cercato di avvicinarsi il più possibile al canone letterario dell'epoca, forse intimorito dal non trovare molti lettori.<sup>63</sup> Non “creare problemi” avrebbe potuto essere un buon compromesso: non si sarebbe alienato la lettura degli afroamericani, né di quei bianchi che erano disposti a leg-

gere le autobiografie degli afroamericani, ma forse neanche di chi avrebbe potuto essere meno disponibile a leggere la storia di un uomo di colore. D'altro canto non si può non tenere conto di un'aspirazione ideale dell'autore il cui patriottismo, se veritiero, suggerisce un superamento delle barriere razziali. In conclusione Nat Love fu sicuramente, per come appare dalla sua autobiografia, un personaggio insolito, in cui l'idealismo che l'espressione *America* comporta è il prisma con cui va analizzato. È in questo senso che non si può parlare di un *Black cowboy* ma di un *American cowboy*, come lui stesso chiede di fare.<sup>64</sup>

#### NOTE

\* Daniele Curci si è laureato presso l'Università di Pisa in Storia moderna e contemporanea specializzandosi in Storia culturale degli Stati Uniti e in Storia delle relazioni internazionali, che studia con un approccio di Storia delle mentalità. Ha svolto un soggiorno presso la Sorbona IV di Parigi; è tra i curatori di "C'era una volta l'America", il blog del CISPEA (Centro Interuniversitario di Storia e Politica Euro-Americana); ha cofondato il portale online "L'Eclettico". Fa parte di un gruppo informale di ricerca guidato da Fabio Dei di Storia e Antropologia e collabora con la Domus Mazziniana di Pisa. Scrive per alcune testate giornalistiche. L'autore ringrazia Arnaldo Testi per i preziosi consigli.

1 Per la "linea del colore" cfr. Frederick Douglass, "The Color Line", *The North American Review* 132, (1881), pp. 567-77 e W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Oxford, Oxford University Press 2007 (ed. or. 1903). Sul tema della doppia coscienza e della cultura afroamericana cfr. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press 1993 e Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford, Oxford University Press 2007 (ed. or. 1977). Per come la linea del colore sia presente nella narrativa afroamericana dopo la Ricostruzione cfr. Barbara McCaskill, "The African American Novel After Reconstruction", in Leonard Cassuto, Clare Virginia Eby, Benjamin Reiss (a cura di), *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press 2011, p. 484.

2 Riguardo alla schiavitù come "peccato di nascita" si veda Molly Oshatz, "No Ordinary Sin: Antislavery Protestants and the Discovery of the Social Nature of Morality", *Church History*, LXXIX, 2 (2010), pp. 334-58. Restituire un quadro dei numerosi studi dedicati alla schiavitù è estremamente complesso; pertanto indicherò alcuni testi che sono stati consultati per la stesura di questo saggio. Il volume di Richard Delgado e Jean Stefancic, *Critical Race Theory: An Introduction*, New York, New York University Press 2017 (prima ed. 1995), rappresenta un imprescindibile punto di partenza per le tematiche della razza negli Stati Uniti. Un importante studio sulla schiavitù è David Brion Davis, *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*, Oxford, Oxford University Press 2006. Segnalo inoltre: Seymour Drescher, *Abolition: A History of Slavery and Antislavery*, Cambridge, Cambridge University Press 2009; Gabriele Turi, *Schiavi in un mondo libero. Storia dell'emancipazione dall'età moderna a oggi*, Bari, Laterza 2012; Robin Blackburn, *The American Crucible: Slavery, Emancipation and Human Rights*, Londra, Verso 2013; Calvin Schermerhorn, *Unrequited Toil: A History of United States Slavery*, Oxford, Oxford University Press 2018.

3 Per una panoramica sull'autobiografia afroamericana si veda William L. Andrews, *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1776-1865*, Champaign, University of Illinois Press 1988.

4 Sul tema della *masculinity* un punto di partenza può essere Arnaldo Testi, "The Gender of Reform Politics: Theodore Roosevelt and the Culture of Masculinity", *The Journal of American History*, LXXXI, 4 (marzo 1995), pp. 1509-33. Come nota Testi, anche Theodore Roosevelt costruisce parte della propria personalità e della propria virilità attraverso il tema della frontiera. Difatti

il volume di Daniel Worden, *Masculine Style: The American West and Literary Modernism*, New York, Palgrave MacMillan 2011 incentra il capitolo "Between Anarchy and Hierarchy: Nat Love's and Theodore Roosevelt's Manly Feelings" sulla *cowboy masculinity* in Roosevelt e Love. Per la *black masculinity* nell'autobiografia di Nat Love cfr. Georgina Dodge, "Claiming Narrative, Disclaiming Race: Negotiating Black Masculinity in the Life and Adventures of Nat Love", *alb: Auto/Biography Studies*, XVI, 1 (2001), pp. 109-26. Sempre sul tema della *masculinity*, ma nei *dime novels*, cfr. Daniel Worden, "Masculinity for the Million: Gender in Dime Novel Westerns", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, LXIII, 3, (autunno 2007), pp. 35-60 e Shelley Streeby, "Dime Novels and the Rise of Mass-market Genres", in Cassuto, Eby e Reiss (a cura di), *The Cambridge History of the American Novel*, cit., p. 587 e ss. Per una originale e non scontata disamina sul rapporto tra razza e genere: Tommy J. Curry, *The Man-Not: Race, Class, Genre, and the Dilemmas of Black Manhood*, Temple, Temple University Press 2017. Sul tema della mascolinità nera si veda Marlon B. Ross, *Manning the Race: Reforming Black Men in the Jim Crow Era*, New York, New York University Press 2004. Un ultimo volume che analizza il tema della *masculinity* in modo ampio, anche se orientato sul contemporaneo, è di Elisa Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millenium*, Verona, Ombre Corte 2014.

5 L'autobiografia è stata ristampata più volte nel corso del tempo. Un'edizione relativamente recente, consultata per la stesura di questo articolo, è quella della University of Nebraska Press del 1995, che riproduce l'edizione del 1907, disponibile online sul sito del Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/files/21634/21634-h/21634-h.htm>, accesso del 28 maggio 2020. Tutte le citazioni presenti sono state tradotte dall'autore, salvo dove indicato.

6 Per alcuni studi su Nat Love: Deborah Underwood, *Nat Love*, Minneapolis, Lerner Publishing 2008; Susan Scheckel, "Home on the Train: Race and Mobility in *The Life and Adventures of Nat Love*", *American Literature*, LXXIV, 2 (2002), pp. 219-50; Kenneth Speirs, "Writing Self (Effacingly): E-race-d Presences in *The Life and Adventures of Nat Love*", *Western American Literature*, XL, 3 (2005), pp. 300-20; Dodge, *Claiming Narrative*, cit.; Simone C. Drake in *When We Imagine Grace: Black Men and Subject Making*, Chicago, University of Chicago Press 2016, dedica a Nat Love il capitolo "Nat Love: A New Negro Rebel in Wide Open Spaces". Infine il volume di Heather Cox Richardson *West from Appomattox: The Reconstruction of America after the Civil War*, New Haven, Yale University Press, 2007, analizza il contesto successivo alla Guerra civile in cui molti schiavi emancipati vedevano nel West un luogo potenzialmente più libero. Nella sua ricostruzione Richardson parla anche di Love, fornendo così una cornice essenziale.

7 Sulla frontiera rimando ai lavori di Richard Slotkin, in particolare: *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Norman, University of Oklahoma Press 2000 (ed. or. 1973); *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Norman, University of Oklahoma Press 1998 (ed. or. 1985); *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press 1998 (ed. or. 1992). Sempre sulla frontiera segnalo: Greg Grandin, *The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America*, New York, Metropolitan Books 2019; Bruno Cartosio, *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West*, Milano, Feltrinelli 2018. Di Cartosio si veda anche "La tesi della frontiera tra mito e storia", in *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, a cura di Stefano Rosso, Milano, Shake Edizioni 2008. Sulla frontiera e gli afroamericani si veda in particolare Frank N. Schubert, "Black Soldiers on the White Frontier: Some Factors Influencing Race Relations", *Phylon-Clark Atlanta University*, XXXII, 4 (1971), pp. 410-15; Margaret Washington, "African American History and the Frontier Thesis", *Journal of the Early Republic*, XIII, 2 (1993), pp. 230-41; Roger D. Hardaway, "African Cowboys on the Western Frontier", *Negro History Bulletin*, LXIV, 1 (2001), pp. 27-32.

8 Sui *dime novels* si veda Daniel Worden, "Masculinity for the Million: Gender in Dime Novel Westerns", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, LXIII, 3 (2007), pp. 35-60; Richard Aquila, *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press 1998; Christine Bold, *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860 to 1960*, Bloomington, Indiana University Press 1987; Larry E. Sullivan e Lydia Cushman Schurman, a cura di, *Pioneers, Passionate Ladies, and Private Eyes: Dime Novels, Series Books, and Paperbacks*, New York, The Haworth Press 1996; Stefano Rosso, "The Winning of the

Western: Early Dissemination of a Literary Genre”, in Marina Dossena e Stefano Rosso, a cura di, *Knowledge Dissemination in the Long Nineteenth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars 2016, pp. 27-44.

9 Per i *black cowboys* cfr. Sara Massey, a cura di, *Black Cowboys of Texas*, College Station, Texas A&M University Press 2005; Bruce Glasrud, Michael Searles (a cura di), *Black Cowboys in the American West: On the Range, on the Stage, behind the Badge*, Norman, University of Oklahoma Press 2016; Philip Durham e Everett Jones, *The Negro Cowboys*, Lincoln, University of Nebraska Press 1965; Hardaway, *African Cowboys*, cit.

10 Nel caso di *Yellow Dog* si è di fronte a un errore o a una finzione dell'autore. Non è mai esistito, infatti, un capo tribù dal nome “Yellow Dog”; anche il luogo della battaglia, lo *Yellow Horse Canyon*, non esiste ma probabilmente si tratta dello *Yellow House Canyon*. Il nome “Yellow Dog” potrebbe nascere dall'unione tra la denominazione del luogo dello scontro, da cui prese la parola “yellow”, e i *Dog Soldiers*, parte della *war society* – una delle istituzioni tribali – Cheyenne dell'area. Ciò che rende difficile stabilire se questa ipotesi sia veritiera è che i *Dog Soldiers* nel 1876 erano pacificati da quasi dieci anni e si erano spostati in Colorado. Love potrebbe essere comunque stato a conoscenza dei *Dog Soldiers* e avere ripreso, in parte, il loro nome. È inoltre necessario notare che nel 1876 si era conclusa da poco più di un anno la *Red River War*, iniziata nel 1874, che aveva coinvolto i comanche e i kiowa e le cui fasi conclusive interessarono la zona in cui si trovava il ranch in cui lavorava Love. Inoltre nel 1877 aveva termine una breve insurrezione, la *Staked Plains Hunter's War*, portata avanti dal capo comanche *Black Horse*: la battaglia finale fu combattuta proprio nello *Yellow House Canyon*. Love poteva quindi essere a conoscenza di questi fatti e potrebbe averne tratto ispirazione. Cfr. Howard Lamar, a cura di, *The New Encyclopedia of the American West*, New Haven, Yale University Press 1998, pp. 953-954 e 1091.

11 Sulla storia dei “porters” della Pullman, in particolare in relazione alla formazione della *black middle class* e alle battaglie per i diritti civili si veda Larry Tye, *Rising from the Rails: Pullman Porters and the Making of the Black Middle Class*, New York, Henry Holt and Company, 2005 che possiede, peraltro, il pregio di parlare, sebbene brevemente, anche di Nat Love.

12 Cfr. Edward T. LeBlanc, “A Brief History of Dime Novels: Formats and Contents, 1860-1933”, in Sullivan e Schurman, *Pioneers, Passionate Ladies* cit.; Stefano Rosso, “The Winning of the Western”, cit.

13 Cfr. Randolph J. Cox, *The Dime Novel Companion: A Source Book*, Santa Barbara, Greenwood Press 2000, p. 279; Streeby, *Dime Novels and the Rise of Mass-market Genres* cit., p. 592 e ss.

14 Nat Love, *The Life and Adventures of Nat Love Better Known in the Cattle Country as “Deadwood Dick” by Himself; a True History of Slavery Days, Life on the Great Cattle Rangers and on the Plains of the “Wild and Woolly” West, Based on Facts, and Personal Experiences of the Author*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995, p. 70.

15 Ivi, p. 1.

16 Cfr. Underwood, *Nat Love* cit., p. 45; Blake Allmendinger, *Imagining the African American West*, Lincoln, University of Nebraska Press 2005, pp. 66-67.

17 Oltre a Whitman altri scrittori avrebbero potuto essere presi a esempio, ma vista la notorietà del poeta ho scelto di porre lui il centro della mia tesi interpretativa.

18 Testo e traduzione tratte da Walt Whitman, a cura di Mario Corona, *Foglie d'erba*, Milano, Mondadori, 2017.

19 Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Penguin 2008 (il saggio che dà il titolo al volume è del 1893).

20 Riguardo all'azione della frontiera sul pioniere descritto da Turner cfr. per esempio il capitolo 11, “The West and the American Ideals”, in Turner, *The Significance of the Frontier* cit.

21 *Deadwood* era uno degli insediamenti più famosi del West. La scoperta dei giacimenti minerari nei suoi immediati dintorni portò a un notevole sviluppo della cittadina. L'insediamento era inoltre uno dei più violenti e fu il luogo in cui fu ucciso Wild Bill Hickok il 2 agosto del 1876, circa un mese dopo il passaggio di Love. Nell'autobiografia, comunque, non viene messa in risalto né la pericolosità del luogo né viene menzionato Wild Bill Hickok. Cfr. Lamar, *The New Encyclopedia* cit., p. 289.

22 Love, *The Life and Adventures* cit., p. 95.

23 *Ibidem*.

- 24 Ivi, p. 97.
- 25 Sul periodo della Ricostruzione cfr. Eric Foner, *Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863–1877*, New York, Harper Collins 2011.
- 26 Negli Stati Uniti è in corso un dibattito sull'uso dei termini "Black" e "African American", in cui si sottolineano le implicazioni razziali insite nel linguaggio. Il dibattito, inoltre, sottolinea come "African American" non tenga conto del fatto che non tutta la popolazione di colore statunitense abbia origini africane. Non potendo verificare se Love conoscesse la provenienza dei suoi antenati ho pertanto preferito ricorrere al termine "Black" considerando, inoltre, che gran parte del dibattito propende per l'uso di questo termine.
- 27 Love, *The Life and Adventure* cit., p. 142.
- 28 Ivi, p. 146.
- 29 Anders Stephanson, *Manifest Destiny: American Expansionism and the Empire of Right*, New York, Hill & Wang 1995.
- 30 Per la religione nella cultura afroamericana e statunitense in generale cfr. Eddie S. Jr. Glaude, *Exodus! Religion, Race and Nation in Early Nineteenth-Century Black America*, Chicago, University of Chicago Press 2000; Michael Walzer, *Esodo e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 1986.
- 31 Love, *The Life and Adventure* cit., p. 147.
- 32 Samuel Francis Smith, *My Country, 'Tis of Thee (America)*, 1831, Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/ihas.100010476/>, accesso del 28.5.2020.
- 33 Francis Scott Key, *Star Spangled Banner*, 1814, National Museum of American History: [https://amhistory.si.edu/starspangledbanner/pdf/ssb\\_lyrics.pdf](https://amhistory.si.edu/starspangledbanner/pdf/ssb_lyrics.pdf), accesso del 28.5.2020.
- 34 Arnaldo Testi, "Il patriottismo americano dopo l'11 settembre", in Raffaella Baritono e Elisabetta Vezzosi, a cura di, *Oltre il secolo americano? Gli Stati Uniti prima e dopo l'11 settembre*, Roma, Carocci 2011, pp. 86-87.
- 35 Nel testo faccio riferimento agli stereotipi bianchi cui Love probabilmente rispondeva. Con ciò non sostengo l'idea che una persona di colore negli Stati Uniti debba scrivere partendo necessariamente dagli stereotipi dei bianchi. Considerando, però, quanto argomentato nel saggio e l'ipotesi washingtoniana, la possibilità che Love volesse rispondere a tali stereotipi, per dimostrarne l'infondatezza, appare giustificata.
- 36 Sulla vulgata razzista che sosteneva l'indolenza degli afroamericani si può citare come esempio l'articolo del 1850 di Samuel A. Cartwright, "Report on the Diseases and Physical Peculiarities of the Negro Race", *The New Orleans Medical and Surgical Journal*, Vol. 7, Maggio 1851, che peraltro spiegava il desiderio di fuggire degli schiavi afroamericani come dovuto a una patologia mentale: la drapetomania. Per gli stereotipi legati al genere e alla razza si vedano i già citati Curry, *The Man-Not*, cit., e Morrison, *Playing in the Dark*, cit. Si veda anche Timothy Buckner, e Peter Caster, *Fathers, Preachers, Rebels, Men: Black Masculinity in U.S. History and Literature, 1820-1945*, Columbus, The Ohio State University Press 2011. Un testo recente, incentrato particolarmente sulla rappresentazione della violenza, è Andrew Dix e Peter Templeton, a cura di, *Violence from Slavery to #BlackLivesMatter: African American History and Representation*, Londra, Routledge 2019. Oltre a ciò si rimanda alle note 2 e 4 e in particolare ai già citati Delgado e Stefancic, *Critical Race Theory*, cit.; Wallace, *Constructing*, cit.; Ross, *Manning the Race*, cit.
- 37 Cfr. Scheckel, "Home on the Train", cit.
- 38 Cfr. Drake, *When We Imagine*, cit.; Dodge, "Claiming Narrative", cit.
- 39 Cfr. Dodge, "Claiming Narrative", cit.
- 40 Stefano Luconi, *La questione razziale negli Stati Uniti dalla Ricostruzione a Barack Obama*, Padova, Cleup 2008 p. 54 e ss.
- 41 Love, *The Life and Adventures* cit., p. 13.
- 42 Ivi, pp. 150-51.
- 43 Stefano Luconi, *Gli afro-americani dalla guerra civile alla presidenza Barack Obama*, Padova, Cleup 2011, p. 94.
- 44 Love, *The Life and Adventures*, cit., p. 23.
- 45 Testi, *The Gender of Reform Politics*, cit.
- 46 Alessandro Portelli, "Narrazione della vita di Frederick Douglass, uno schiavo americano, scritta da lui stesso: un'introduzione", in Frederick Douglass, *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, Roma, ManifestoLibri 2011, p. 15.

- 47 Andrews, *To Tell a Free Story* cit.
- 48 Portelli, "Narrazione della vita", cit., p. 17.
- 49 Alessandro Portelli, "Malcolm X: rivisitato", in Malcolm X e Alex Haley, *Autobiografia di Malcolm X*, Milano, Rizzoli 2004, p. VIII.
- 50 Love, *The Life and Adventures* cit., p. 11.
- 51 *Ibidem*.
- 52 Un esempio dell'idea, presente sia ai tempi di Love sia successivamente, secondo cui la schiavitù era un'istituzione economicamente svantaggiosa, ma paternalisticamente utile è presente, per esempio, nei lavori dello storico Ulrich Bonnell Phillips e in particolare nel suo saggio *American Negro Slavery: A Survey of the Supply, Employment and Control of Negro Labor as Determined by Plantation Régime*, Redditch, Read Books Limited 2016 (ed. or. 1918). Le conclusioni di Phillips sono state contraddette dalla storiografia successiva. Una primo esempio in tal senso è W.E.B. Du Bois, *Black Reconstruction in America 1860-1880*, New York, The Free Press 1998, ed. or. 1935. Studi più recenti e fondamentali sulla schiavitù sono citati nella nota 2 e a questi aggiungo, per il focus dedicato all'economia: Gavin Wright, *Slavery and American Economic Development*, Baton Rouge, Louisiana State University Press 2006; Edward E. Baptist, *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*, New York, Basic Books 2014.
- 53 Sul lavoro come forma di rivendicazione della libertà degli ex schiavi cfr. Robert H. Wiebe, *La democrazia americana*, Bologna, Il Mulino 2009, p. 183 e ss. Cfr. anche Michael Vorenberg *Final Freedom: The Civil War, the Abolition of Slavery and the Thirteenth Amendment*, Cambridge University Press 2001.
- 54 Jane Pauley, "Condoleezza Rice on Russia, Putin and Trump", *CBS News*, 7 maggio 2017: <https://www.cbsnews.com/news/condoleezza-rice-on-russia-putin-and-trump/?linkId=37312666>, accesso del 28 maggio 2020.
- 55 Love, *The Life and Adventures* cit., p. 13.
- 56 Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, University of Wisconsin Press, Madison, 1978.
- 57 Per la discriminazione e il razzismo tra i cowboy cfr. Glasrud e Searles, a cura di, *Black Cowboys in the American West* cit., capitolo 7 e Durham e Jones, *The Negro Cowboys* cit., capitolo 6.
- 58 La maggior aggressività non si riscontra, però, negli appellativi dati ai *Native Americans*, quanto piuttosto nel richiamare gesta violente nei loro confronti, come nel caso di Little Big Horn: si veda in particolare il capitolo XIII.
- 59 Sullivan, Cushman Schurman, *Pioneers* cit., p. 15.
- 60 Wiebe, *La democrazia americana*, cit., p. 183 e ss.
- 61 "Who is black" è una citazione del titolo del già citato volume di Davis Floyd James, *Who is Black? One Nation's Definition*.
- 62 David Wishart, a cura di, *Encyclopedia of the Great Plains*, Lincoln, University of Nebraska Press 2004, p. 10.
- 63 Allmendinger, *Imagining the African American West* cit., p. 67 e ss.
- 64 Si segnala che un remake romanzesco dell'autobiografia di Nat Love è stato proposto recentemente da John R. Lansdale, *Paradise Sky*, Einaudi, Torino 2016 (ed. orig. omonima 2015). La Sergio Bonelli Editore, inoltre, ha proposto l'adattamento fumettistico *Deadwood Dick* dell'opera di Lansdale in sette fascicoli (2018-19).

**American Theater in the 2000s: Themes, Perspectives, Trends**

*Julia Listengarten*

In an increasingly complex world of polarized politics, ethnic conflicts, environmental crises, and religious intolerance, American theatre of the 2000s explored a variety of themes dealing with war on a global scale, racial politics, gender perspectives, and sexual identity. This essay focuses on a wide range of transformative artistic practices in early twenty-first century American Theatre, including key developments in musical theatre, new trends in playwriting, and the theatre artists' responses to the 9/11 terrorist attack.

***Fabulous Creatures Spin Forward: Jewish Humor, Camp and the Fabulous in *Fabulous in Angels in America****

*Anna Ferrari*

The article deals with Tony Kushner's play *Angels in America*, focusing on the employment of humor and camp in addressing the AIDS epidemic. The analysis moves from the influence of Jewish black humor on a new form of camp shaped during the epidemic, to the relationship between this "AIDS camp" and the concept Kushner calls the "Fabulous". Considering not only the text, but the film as well as different stage productions, the paper investigates how the intersection of AIDS camp and the Fabulous makes of *Angels in America* the turning point in AIDS literature.

**Theater as Historical Revisionism: Victoria Nalani Kneubuhl**

*Alessandro Clericuzio*

The past few decades have witnessed the emergence of a Pacific Theatre that, with the aid of historical sources, has renegotiated the colonial and post-colonial past. One of the most prominent voices in this dramaturgy is that of Victoria Nalani Kneubuhl, who began playwriting in the late 1980s. This essay investigates how she has engaged her Hawaiian, Samoan and Caucasian heritage to address issues of cultural loss, gender politics, literary representation, and hegemonic historiography.

**Women, War, and Arab-American Theatre: Betty Shamieh's *The Black Eyed* and Heather Raffo's *Nine Parts of Desire***

*Cinzia Schiavini*

Female subjectivities, the war(s), and/ or on the stage: this essay investigates the transnational dimension of Arab-American contemporary theatre focusing on two of its most important dramas - Betty Shamieh's *The Black Eyed* and Heather Raffo's *9 Parts of Desire*. After outlining female transnationalism and Arab culture, the essay focuses on the "engendering" of the War on terror, its relation to bodies and voices, and the construction of individual and collective identities in these playwrights' performances.

**Postbellum: African-American Gay Drama and the Nightmare of History***Vincenzo Bavaro*

This essay's premise is that there is currently a gay Black renaissance in the American theater. After a brief overview of some of the most acclaimed playwrights, the essay focuses on what seems to be a recurring theme in many dramatic works, both for the stage and for cinema and television: the return of the antebellum past in plays that are instead set in the present time—a return that is often framed as a nightmare the characters struggle to confront. The second half of the essay analyzes two plays, *Insurrection: Holding History*, by Robert O'Hara, and *Slave Play*, by Jeremy O. Harris, exploring the interplay between sexuality, slavery, and historiography.

**The Rise and Fall of Donald J. Trump***Fabrizio Tonello*

Will Donald Trump end his political career in jail or will he make a comeback in 2024, winning the presidency again? This paper looks at the rise and decline of Donald J. Trump political fortunes, at his grip over the Republican party and at the deep polarization of the American electorate. The essay also examines the political equilibria in Congress, where Democratic majorities are at risk in the midterm elections of November 2022.

**Participation and Polarization: United States Presidential Election, 2020***Marco Morini*

This article illustrates the results of the 2020 US presidential election and it reflects on its major underlying political

dynamics: participation and polarization. The primary focus is on the battleground states and on the electoral behavior of American citizens. Donald Trump voters have predominantly been male, white, and rural; while Joe Biden has prevailed among women, urban voters, and all racial and religious minorities. Which issues mattered most? Exit polls suggest significant polarization about the pandemic, its economic fallout, and the state of the economy in general.

**Chicano Trade Unionism and Mexican Migrants: The Maricopa County Organizing Project (MCOP) in Arizona***Claudia Bernardi*

The article investigates the peculiar history of farmworker unions in Arizona, and their relation with Mexican migrant workers. Since the bilateral agreement for the importation of workers from Mexico to USA in 1940s, a strong opposition to Mexican migrants developed and progressively fragmented the "color line" that was supposed to unify the community of Mexican descendants. The introduction of the "wet line", the political practice of the *chicano* union UFW, led to the final split of the labor movement in 1970s. As a result, the Maricopa County Organizing Project (MCOP) was founded to develop new strategies and political practices of labor organization that would generate the most massive work stoppage of migrant workers in the history of Arizona. The article analyzes the transformation of the MCOP farmworkers movement into a non-profit organization supporting projects of culture, education and health for *chicanos*, and indigenous and undocumented communities till today.



**Mapping the Makandal Text Network**  
*Kate Simpkins and Laura Johnson*

François Makandal d. 1758, who was an African enslaved on a sugarcane plantation in pre-revolutionary Haiti, was known as a healer who had knowledge of herbal medicine that European scientists could not explain. The fetishes he made, called makwanda, were the source of his powerful medicine as well as his name. After losing his arm to the sugar mill's running cylinders designed for extraction of the juice from cane, he became a maroon and led a long-term campaign of resistance against the plantocracy by using his knowledge of plants to poison and terrify the colony. He was captured and executed in 1758, but news of the events was reproduced in the letters of planters and scientific treatises as well as plays and novels. This article gives an account of the process and theory behind creating a digital exhibit meant to illustrate this effect, The Makandal Text Network. Developed through collaborative scholarship with the Early Caribbean Digital Archive, we attempt to decolonize Makandal from the epistemological suspicion through which Enlightenment science frames non-European knowledge ways. Makandal was an active agent of counter-colonial knowledge production and his story is embedded within the great and brutal engine of scientific knowledge production that French agronomy monetized on the same soil. Our article suggests ways that digital scholarship, with West Central African knowledge culture as an integrating subject and presence across archives, contributes to interdisciplinary interest in the relationship of the early Caribbean to American studies.

**Networking Haiti in *Freedom's Journal***  
*Sonia Di Loreto*

*Freedom's Journal*, the first black periodical published in the U.S. (1827-29), was a cultural and political engine with an international scope and the clear intent to influence the vision of American polity. When focusing on one of the nodal points of this publication – Haiti and its recent revolution – a complex network of texts emerges, showcasing a set of revolutionary figures such as Toussaint Louverture and Masaniello, and militant fictional characters, such as Theresa and Maria de Carmo. This network provides the subtext, cautionary tales, and historical foundation for the anti-slavery and anti-colonial struggles that the black press is envisioning for the present time and the future.

**Beyond the Color line? Identity Construction in Nat Love's Autobiography**  
*Daniele Curci*

The autobiography (1907) of Nat Love (1854-1921), slave, cowboy and Pullman porter, is one of the rare cases in African-American literature where the color line problem is not present; Love's focus is on patriotism and the image of a high achiever. Through two interpretative prisms, one referring to Walt Whitman, the other to Frederick Jackson Turner's "Frontier thesis", the article focuses on the construction of Love's identity and his strict relationship to patriotism. The article then reads Love as a follower of Booker T. Washington's thinking, and lastly, analyzes Love's view on slavery and his use of racist tropes.