

# Ricostruire

I LUOGHI DI MEMORIA NELLE AMERICHE

*A cura di Guido Baggio, Michela Bella e Angela Di Matteo*



BORDIGHERA PRESS

All rights reserved. Parts of this book may be reprinted only by written permission from the authors, and may not be reproduced for publication in book, magazine, or electronic media of any kind, except in quotations for purposes of literary reviews by critics.

© The Authors, 2023

Library of Congress Control Number: 2022918021

Published by  
BORDIGHERA PRESS  
John D. Calandra Italian American Institute  
25 W. 43rd Street, 17th Floor  
New York, NY 10036

Saggistica 39  
ISBN 978-1-59954-203-4

# Indice

<i>Introduzione</i>	9
Guido Baggio, Michela Bella e Angela Di Matteo	
<i>AREIA, luogo di memoria delle migrazioni tra Europa e America (sec. XX-XXI)</i>	17
Chiara Vangelista	
<i>Nanetto Pipetta: immagine e testo nella costruzione dell'epopea migratoria italiana nel sud del Brasile</i>	29
Luis Fernando Beneduzi	
<i>Las huellas de América en Sevilla, del siglo XVI al XXI</i>	47
Eduardo del Campo Cortés	
<i>La statua di Francisco Pizarro e il dibattito - mancato - sull'identità nazionale peruviana</i>	65
Luigi Guarnieri Calò Carducci	
<i>Memoria e Cubanidad, tra passato e futuro</i>	83
Mario Cerasoli e Chiara Amato	
<i>Un monumento all'azione umanitaria nelle guerre</i>	99
Daniela Rossini	
<i>An Imprisoning Site of Passage</i>	113
Stefano Franceschini	
<i>The Hidden Traveler Becomes Visible</i>	131
Giuliano Santangeli Valenzani	
<i>Mettere in scena la memoria dell'11 Settembre nel teatro arabo-americano</i>	147
Cinzia Schiavini	

<i>De Buenos Aires a la Ciudad de México: reconstruir la memoria pública desde una perspectiva de género</i> Angela Di Matteo	161
<i>Re-immaginare la città come poesia: Paterson di Jim Jarmusch</i> Sabrina Vellucci	179
<i>Citizen: Building Collective Memory</i> Livia Bellardini	193
<i>“Wraiths of Memories . . .” Henry Beston’s Cape Cod inland the American Tradition</i> Stefano Maria Casella	207
<i>Discussing the Canon with John Fante and Carlos Bulosan</i> Enrico Mariani	227
<i>Cinco escritores chilenos sobre cinco escritores chilenos</i> Felipe Joannon	241
<i>La dimensione emergente della memoria nell’atto fotografico di Berenice Abbott e Tina Modotti</i> Laura Rossi	257
<i>Archeologia simbolica della memoria filmica</i> Vito Zagarrio	275
<i>Rememorari, or the “Facts that Suit” Us?</i> Anthony Julian Tamburri	295
INDICE DEI NOMI	311
GLI AUTORI	313

# Mettere in scena la memoria dell'11 Settembre nel teatro arabo-americano

Cinzia Schiavini  
Università degli Studi di Milano

Abstract: Il saggio prende in esame il ruolo e le forme della memoria nel teatro arabo-americano contemporaneo, e in particolare nelle forme assunte da quest'ultimo in risposta agli attacchi terroristici dell'11 Settembre. Luogo della memoria per eccellenza, Ground Zero è diventato soggetto di memoria nel luogo che per primo si è prestato a divenire, soprattutto a New York, spazio del ricordo: il palcoscenico. Oltre a spazio di condivisione e rielaborazione di drammaturchi *mainstream*, la scena teatrale newyorkese è stata anche il punto di partenza per la creazione di memoria del gruppo etnico che ha subito più ripercussioni e discriminazioni dopo gli attacchi, la componente Arab-American. Dal *work in progress* di Andrea Assaf, *Eleven Reflections on September* (2001-) all'elaborazione dell'*Arabness* in *Sajjil* (2002) del collettivo Nibras, i lavori solisti di Youssef El Guindi e Rania Khalil, fino al corpo come spazio di memoria di Wafaa Bilal, il saggio prende in esame le forme e gli spazi di luoghi/corpi di memoria in grado di contrastare la ricostruzione egemonica dell'evento e aprire l'11 Settembre come luogo di memoria condivisa, inter-etnica e al contempo transnazionale.

Nel romanzo di Amy Waldman *The Submission* (2011), vincitore dell'American Book Award, una giuria è riunita a scegliere il progetto per il memoriale delle vittime di un anonimo ma ben riconoscibile attacco a Manhattan, New York, all'inizio del ventunesimo secolo. Tra i numerosi progetti presentati viene scelto quello di un "giardino della memoria", salvo poi scoprire che il suo ideatore si chiama Mohammad Khan ed è di origine indiana e di famiglia musulmana. Una scoperta che porterà all'esplosione di tensioni e conflitti dentro e fuori dalla giuria, con una violenza, alimentata anche dai media, psicologica, verbale e fisica, che coinvolge i membri della giuria, le famiglie delle vittime e gli appartenenti alla comunità musulmana.

Ground Zero costituisce, tanto nella sua materialità di luogo quanto in quella culturale di evento, un atipico e al contempo cruciale luogo della memoria del contemporaneo; l'ultimo in ordine di tempo, ma fra i più emblematici nella cultura statunitense. Ground Zero e il successivo memoriale sono, nella percezione popolare, il segno di una ferita profonda, una ferita di guerra, in una nazione che non ha subito in patria attacchi da forze esterne per quasi tutta la sua storia, dalle guerre di Indipendenza in poi (se si esclude l'attacco al margine geografico nel Pacifico rappresentato da Pearl Harbour). Gli Stati Uniti sono anche, più che altrove, un luogo dove i memoriali sono sovente terreno di divisione più che di unione, come le recenti contestazioni alle statue degli esploratori o i divisivi memoriali della Guerra Civile dimostrano, a sottolineare i diversi significati dati al passato nazionale. Ground Zero inoltre è ancor più emblematico poiché in un luogo come New York, dove un memoriale votato al ricordo, che si è rapidamente trasformato in attrazione turistica, stride fortemente con una città che ha fatto dell'impermanenza e del cambiamento, anche architettonico, il proprio dogma.

Oltre a dire molto su una nazione e sugli effetti del trauma, sui gruppi di pressione che agiscono sul come e con quali forme si ricorda, sui diversi significati di un luogo di memoria nella percezione individuale e in quella collettiva, *The Submission* pone anche un altro interrogativo cruciale: chi ha diritto alla memoria? Al creare memoria attraverso i luoghi, e dunque a condividere e partecipare alla costruzione della memoria legata a una dolorosa ferita? E chi viceversa ne può o deve essere escluso, perché associato, nell'immaginario collettivo, alle responsabilità della tragedia? Con e dopo l'11 Settembre, a essere identificati con il nemico e ad aver catalizzato l'attenzione dei media e del discorso politico sono state le componenti arabe e musulmane della popolazione (termini divenuti erroneamente intercambiabili dopo l'attacco alle torri e al Pentagono), associate come sono state all'identità dei terroristi. Se la costruzione dell'"arabo" e del "musulmano" come nemico post 9/11 è stato il culmine di un processo di stereotipizzazione negativa iniziato già negli anni Settanta con le cosiddette Guerre del petrolio e la crescente presenza militare statunitense in Medio-Oriente (si vedano

Naber 2012; Shareen 2008), dal 2001 in avanti a divenire target di odio xenofobo è stata anche la minoranza araba e musulmana statunitense, fino ad allora invisibile, dimenticando che numerosi sono stati i musulmani e gli arabi vittime degli attacchi, come il libro di Waldman ricorda.

Oltre al passaggio da “invisible minorities” a “visible citizens”, l’equiparazione degli arabi e i musulmani con gli attentatori ha anche ha portato ad associare sempre più le due minoranze allo “straniero” (e dunque “altro” in termine di cittadinanza e di relativi diritti) invece che con l’“altro” in senso etnico (ma componente della società statunitense). Questo spostamento dell’*Arabness* nell’immaginario collettivo verso l’esterno dei confini culturali e nazionali, oltre a cancellare un secolo e più di storia della composita minoranza la cui immigrazione è iniziata soprattutto a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, con la crisi dell’impero ottomano, ha avuto molteplici ripercussioni, politiche e sociali, non da ultima la spoliazione della legittimità di luoghi di radicamento identitario e culturale, dai siti di culto a quelli di commemorazione. Come il giardino di Mohammad Khan nel romanzo della Waldman, i luoghi della memoria delle due minoranze sembravano destinati al confinamento nello spazio domestico, come memoria individuale e familiare. Nelle parole di Jamil Khoury, uno dei principali animatori della scena teatrale statunitense, “We were denied the solace of collective mourning and communal processing, and we saw our stories of 9/11 heroism and loss largely erased” (Khoury 2018, 89).

Una delle conseguenze che l’11 Settembre ha avuto per la comunità arabo-americana e i suoi artisti in particolare è stata però anche il riconoscersi come gruppo, come parti di una esperienza condivisa, pur nella stigmatizzazione e discriminazione; una dimensione collettiva che era importante trasformare in rappresentazione pubblica proprio per contrastare le distorsioni culturali e sociali in atto (Alsultany 2012). Proprio il riconoscimento della dimensione collettiva dell’esperienza è stato alla base delle risposte artistiche e delle forme di contro-narrazione sull’essere arabo in America; risposte che hanno avuto luogo sia negli spazi virtuali della rete, sia in spazi reali, gallerie d’arte e soprattutto teatri. La funzione di questi

spazi è stata esplicita fin dall'inizio: in un dibattito politico e un clima culturale profondamente segnato da marcate dicotomie, in un irrigidimento ideologico fatto di contrapposizione e semplificazione, luoghi di incontro e di espressione come la scena teatrale hanno mirato a costituire non solo lo spazio dove plasmare una *Arabness* diversa dallo stereotipo di "cellula dormiente" diffuso da cinema e televisione, ma anche momenti di rielaborazione dell'esperienza e del trauma che affermassero non da ultimo il radicamento della comunità all'interno dell'esperienza statunitense.

La scena teatrale, soprattutto newyorkese e non solo etnica, ha costituito da subito uno spazio votato alla sutura della lacerazione del corpo urbano e sociale provocata dall'11 Settembre, nel tentativo di reagire alla perdita di senso e parole lamentata da molti scrittori dopo la tragedia, e di offrirsi come strumento di unione e condivisione. Come ricorda Julia Listengarten, molte sono state le compagnie teatrali che si sono rese disponibili, fin dai giorni seguenti agli attacchi, a creare momenti e spazi di condivisione e unione per fronteggiare lo smarrimento e la paura (Listengarten 2018); a partire dal 22 ottobre 2001, quando il Worth Street Theater Company ha iniziato a tenere spettacoli di varietà gratuiti ogni lunedì sera per le squadre di soccorso impegnate a Ground Zero. Nello stesso periodo, alla fine dell'ottobre del 2001, è andato in scena proprio a New York uno dei primi drammi sulla tragedia, *A Rebel Without a Pause*, di Reno, una monologhista in precedenza comica, femminista, presentato al La MaMa Theatre, storico teatro dell'East Village; mentre a pochi isolati da Ground Zero il Flea Theater ha risposto dodici settimane dopo gli attacchi mettendo in scena *The Guys* di Anne Nelson, sulle vite di alcuni pompieri che hanno perso la vita nel crollo delle torri. Come nota Richard Gray (2011), il ruolo terapeutico del teatro, come luogo di incontro e condivisione della memoria di quel trauma, è rimasto centrale anche nei mesi e negli anni immediatamente successivi all'11 Settembre, attraverso la verbalizzazione del ricordo (come nel caso di *Omnium Gatherum* di Theresa Rebeck e Alexandra Gersten, 2003, in cui una cena che include personaggi famosi le cui identità sono solo velatamente nascoste diviene l'occasione per riflettere sul significato degli attacchi partendo dalle memorie individuali) o la trasformazione



ed esorcizzazione del trauma attraverso l'azione, come accade nella *piece* di teatro-danza *Love Unpunished* (2006) messa in scena dal Pig Iron Theatre, una serie di performer che scendono correndo le scale, e che riproducono la corsa delle persone che cercavano di scappare dal World Trade Center.

Fin dai primi mesi successivi agli attacchi, l'Off-Broadway è divenuto anche lo spazio reale in cui gli artisti Arab-American hanno cercato di affermare la propria partecipazione emotiva alla tragedia e al contempo il proprio essere parte dell'esperienza statunitense e dei suoi spazi, trasformando la scena teatrale e la *performance* in luogo di memoria. Un legame, quello fra teatro e memoria, che come ricorda Diana Taylor è insito nelle arti performative stesse, dal momento che "performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called 'twice-behaved behavior.'" (Taylor 2003, 140)

L'importanza della *performance* teatrale come sito di memoria, sia esso dell'11 Settembre o più ad ampio spettro, come segno della auto-narrazione collettiva araba in America, è anche in parte indicativa della difficoltà di trovare spazi fisici reali, non transitori, in cui costruire il senso di una appartenenza comune. Come si vedrà, diverse sono state le strade intraprese nella scrittura della memoria nello spazio performativo: se in una prima fase il palcoscenico è stato trasformato in sito di condivisione di ricordo e dolore, in cui gli artisti Arab-American hanno fatto propria la memoria sofferta legata alla tragedia, l'11 Settembre si è via via trasformato nel punto di partenza per una riflessione più ad ampio spettro su luogo e memoria, fuori e dentro i confini statunitensi, in cui nazionale e transnazionale, passato e presente confluiscono e si ricompongono/sovrappongono a creare, come scrive Lisa Suhair Majaj (1996) parlando dell'esperienza Arab-American, una memoria che non è *master narrative*, ma serie di frammenti da ricollegare attraverso una molteplicità di luoghi e di attraversamento dei confini.

## Frammenti di memoria condivisa: ricordare l'11 Settembre

Il ruolo del teatro nel sottolineare non solo l'importanza del ricordare, ma anche il diritto di fare parte della comunità che ricorda, è l'elemento centrale del work in progress *Eleven Reflections on September* (2001) di Andrea Assaf, performer, scrittrice e attivista, fondatrice e direttrice del programma Art2Action, che promuove il teatro e le *performance* delle minoranze etniche e di genere. Basato su una serie di poesie composte da Assaf dal 2001 in avanti, che vanno dalla caduta delle torri alle guerre che ne sono seguite e le rivoluzioni nel mondo arabo, *Eleven Reflections on September* è una *performance* che si compone di letture poetiche, videoinstallazioni, musica e teatro-danza. Qui il crollo delle torri corre parallelo alla disgregazione del linguaggio davanti all'orrore: sugli schermi alle spalle della performer le parole cadono dall'alto di due torri di scrittura come fossero brandelli, e la prima delle quali è proprio "remember", ricordare. A cadere, dopo le parole, sono anche le foglie — un mondo naturale che si sovrappone all'innaturalità del cadere in guerra di soldati e civili nei conflitti nei paesi arabi scaturiti come risposta agli attacchi, oppure generati dalla travagliata storia medio-orientale. L'apertura verso l'esterno e l'altrove di *Eleven Reflections* non si limita all'attraversamento dei confini nazionali, ma anche quelli fisici del teatro stesso: concepito come parte di un progetto più ampio di "luogo di memoria", *Eleven Reflections on September* è stato anche al centro di una riflessione partecipata e condivisa sul ricordare articolata in mostre, incontri e dibattiti legati alla *performance* e alle sue tematiche, con un forte intento e impronta pacifista, un elemento sempre più marcato nella componente artistica Arab-American, soprattutto femminile (Marchi 2020).

Palcoscenico e memoria si sono intrecciati non solo nella dimensione della tragedia, ma anche nel tentativo di ricreare una esperienza condivisa che guardasse alla plurivocalità esperienziale della comunità Arab-American, tanto nella sua dimensione sincronica quanto in quella diacronica, in grado di registrare una

narrazione corale e al contempo specifica del significato dell'*Arabness*. E proprio *Sajjil* (ovvero “registrare”, 2002) è il titolo di uno dei primi lavori collettivi in risposta a (ma che per sua stessa genesi travalica) l'11 settembre: è un lavoro teatrale basato su una serie di interviste, a persone di origine araba e non, partendo proprio dalla parola *Arab* e da ciò che a essa viene associato. Ideatore del progetto è il primo collettivo di drammaturghi Arab-American, chiamato Nibras (ovvero “lanterna”) Group, fondato nel 2001 da Leila Buck, Maha Chehlaoui, Rana Kazkaz Omar Koury, Omar Metwally, Najla Said e Afaf Shawwa, poi Company-in-Residence al New York Theatre Workshop (NYTW), uno degli spazi teatrali più sensibili alle voci delle minoranze. Iniziato nell'estate del 2001 con l'intento di portare in scena l'esperienza araba in America, il progetto ha subito un'accelerazione con gli eventi dell'11 Settembre, per stessa ammissione dei suoi ideatori: dalla cerchia di familiari e amici, le interviste si sono via via ampliate fino a includere persone incontrate per strada, e al contempo personaggi pubblici arabi e musulmani, educatori, artisti e attivisti — cinquanta interviste che mirano, attraverso il prologo e una serie di dialoghi fra due soggetti e punti di vista, intervallati da eventi specifici, a mostrare sia la diversità dell'esperienza araba (e la sua percezione), ma anche i suoi legami con altre minoranze. Presentata al New York International Fringe Festival nel 2002, *Sajjil* non solo documenta e rende gli Stati Uniti il luogo di radicamento dell'esperienza, ma mostra l'*Arabness* come terreno di incontro e scontro, e la *performance* come spazio di negoziazione fra culture dominante e cultura di minoranza.

Al contempo l'*Arabness*, concetto transnazionale per sua stessa definizione, ha preso corpo sulla scena attraverso progetti e opere che riflettono l'eterogeneità e la frammentarietà del radicamento e della memoria, fatta di luoghi così come di attraversamento di confini. Il radicamento dell'*Arabness* in chiave transnazionale è stato alla base dell'attività del Noor Theatre (ovvero “luce”), collettivo femminile composto da Lameece Issaq, Maha Chehlaoui e Nancy Vitale, fondato nel 2010 sempre a New York con l'intento di aiutare gli artisti di origine medio-orientale a produrre e portare in scena il proprio lavoro (fra cui una delle opere Arab-American più celebri, *Food and*

*Fatwa*, di Lameece Issaq e Jacob Kader, che ha debuttato al New York Theatre Workshop nel 2012). Ricreare attraverso la scena uno spazio collettivo fatto di legami transnazionali è alla base anche del progetto di Torange Yeghiazarian, drammaturga e attrice iraniano-americana, che con il Golden Thread Productions dal 1996 al 2000 ha portato in scena opere di artisti medio-orientali, attività poi proseguita con un festival annuale, *ReOrient*; e di quello di Jamil Khoury, fondatore a Chicago del *Silk Road Rising (SRR)*, atto di risposta creativa all'11 Settembre e di promozione di tutte le minoranze ai margini della scena teatrale.

La rappresentazione dell'esperienza Arab-American in chiave transnazionale scaturita dopo l'11 Settembre ha avuto al contempo come elemento comune anche lo sradicamento e la frattura, e più in particolare la violenza generata dal conflitto, sia essa quella dello Stato di Eccezione o dei conflitti nei paesi di origine. Se la memoria legata all'attacco alle Torri Gemelle è soprattutto quella di un evento che si traduce in ferita, il presente e il passato come cicatrici sul corpo sono elementi ricorrenti sulla scena Arab-American: la violenza, psicologica e fisica, come effetto della "Guerra al Terrore" è stata il centro tematico delle opere teatrali più famose del teatro Arab-American, da Youssef El Guindi, e i suoi *Back of the Throat*, 2006, e *Language Rooms*, 2012; a Ishamel Khalidi con *Truth Serum Blues*, 2005; fino a Betty Shamieh e il suo *Again and Against*, 2012. Nella re-iscrizione della violenza come elemento che travalica i confini nazionali, memoria e presente si sono indissolubilmente saldati in alcune *performance* anche nell'unico spazio permanente di un soggetto transnazionale: il corpo, in questo caso dell'artista.

Il primo significativo esempio è costituito dalla breve *performance* di Rania Khalil, *Flag Piece* (2001), rilettura dei significati e degli effetti della democrazia americana attraverso uno dei suoi principali simboli, la bandiera, che da segno di condivisione e partecipazione, inizialmente sventolata e mostrata con orgoglio dalla donna velata al centro della scena, si trasforma in strumento di repressione e violenza — prima con la stoffa che le copre gli occhi, poi la bocca, a indicare l'invisibilità e la negazione del diritto di avere una voce; e infine con l'asta che preme sulle guance e distorce il volto in espressioni di

sofferenza: trasformato in terreno di scontro fra ideologia e pratiche sociali e politiche dello stato di eccezione, il corpo dell'artista (non a caso velata) diviene anche sintesi degli effetti della "democrazia" statunitense all'estero, oltre che in patria.

Il corpo come luogo di iscrizione della memoria, di violenza del presente e del passato (Butler 2004; Najjar 2014), si è trasformato attraverso la *performance* anche in spazio in cui custodire e denunciare una ferita che è al contempo individuale e collettiva, non solo in termini metaforici, ma anche tangibili, reali e permanenti. Se nella *performance* di Khalil a essere messa in scena è una iscrizione temporanea e transitoria della violenza, nelle *performance* di Wafaa Bilal essa si fa elemento incancellabile e inalienabile, parte intrinseca dell'esperienza dell'artista, anche nella sua fisicità. Artista di origine irachena, fuggito dall'Iraq negli anni Novanta e ora professore alla Tisch School of the Arts della New York University, Bilal è conosciuto per le sue indagini provocatorie ed estreme sulla *Arabness* e le reazioni da essa suscitate.<sup>1</sup> Le due *performance* maggiormente legate al corpo come sito di memoria, e per molti versi complementari, sono *and Counting . . .* (2010) e *3rdi* (2010-11), che investigano la dimensione individuale e collettiva dell'esperienza attraverso la scrittura e la registrazione, in senso letterale, sul corpo dell'artista.

Con *and Counting . . .*, concepita in risposta a un evento drammatico personale (la morte del fratello, ucciso da un missile a un posto di blocco nella loro città natale di Kufa, Iraq), l'artista sovrappone due diversi lutti collettivi generati dal conflitto iracheno, mettendo a confronto la loro visibilità e invisibilità sulla propria

---

1 A cominciare dall'esperimento che lo ha imposto all'attenzione della critica: *Domestic Tension* 2007, in cui l'artista, per un mese, è rimasto confinato in una stanza di una galleria d'arte appositamente predisposta: un letto, un tavolo, una sedia e un pannello di plexiglass dietro cui trovare rifugio dai colpi di un fucile posto davanti all'artista, ridotto a bersaglio mobile, e caricato a palle di pittura, comandato da remoto da utenti che avevano libero accesso al sito web, a simulare la vita nelle zone di guerra. Dall'esperienza è stato poi tratto un testo, *To Shoot an Iraqi*, in cui Bilal racconta non solo l'esperienza e i suoi effetti (fra cui i disturbi da Post Traumatic Stress Disorder di cui ha sofferto in seguito alla *performance*), ma anche le dinamiche relazionali, virtuali e non, generate dall'evento.

pelle. In una *performance* di ventiquattro ore, mentre i volontari presenti nella galleria d'arte si alternavano leggendo i nomi dei soldati americani e dei soldati e civili iracheni morti, l'artista si è fatto tatuare sulla schiena una mappa dell'Iraq coi nomi delle principali città, e su di essa cinquemila punti rossi, ognuno per ogni vittima statunitense, e poi altri centomila punti verdi, questi ultimi con un inchiostro visibile solo a raggi ultravioletti, a rappresentare i caduti iracheni. Testimonianza di un luogo che è il passato dell'artista, *and Counting . . .* si configura anche come presente statunitense: se la geografia del ricordo è altrove, non lo è il ricordo stesso, che riguarda drammaticamente e direttamente anche la memoria e il dolore del “qui” scaturito con e dopo l'11 Settembre, con il corpo dell'artista che accoglie e si fa terreno di memoria di una duplice, personale appartenenza sociale e culturale.

Con *and Counting . . .* Bilal mette in discussione la separazione fra qui e altrove e al contempo i limiti e la visibilità del ricordo: se la galleria d'arte è il luogo in cui la memoria è creata e visibile, col il corpo esposto dell'artista mentre viene tatuato, tale memoria non può essere confinata dentro di esso, e ne trascende i confini tanto nello spazio reale, celata sotto i vestiti dell'artista, quanto in quello virtuale, in cui la *performance*, registrata e conservata, continua ad essere visibile.

Il sincretismo fra memoria e corpo/luogo di memoria è ancora più marcato e per molti versi estremo in *3rdi* (2010-11), progetto immediatamente successivo a *and Counting . . .*, la cui fonte di ispirazione è (significativamente, in una riflessione sulla memoria) la figura del narratore delineata da Walter Benjamin, scelta per introdurre il progetto: “And the more natural the process by which the storyteller forgoes psychological shading, the greater becomes the story's claim to a place in the memory of the listener, the more completely is it integrated into his own experience, the greater will be his inclination to repeat it to someone else someday, sooner or later.” (<https://wafaabilal.com/thirdi/>)

Bilal vuole qui creare una piattaforma reale e virtuale che integri corpo, memoria, documentazione e immagine, in cui l'*hardware* è un ibrido fra la macchina e il corpo dell'artista. Facendosi impiantare

chirurgicamente una telecamera dietro al cranio che scatta automaticamente una immagine al minuto e la trasmette a un sito web che rende tali immagini immediatamente accessibili agli utenti/osservatori, Bilal intende rappresentare le diverse forme di memoria, volontarie e involontarie. Ripensando alla propria fuga dall'Iraq, a quello che ha dovuto lasciarsi alle spalle senza poterlo conservare in alcuna forma e senza modo e tempo di elaborare il distacco, Bilal vuole con *3rdi* trasformare il proprio corpo in strumento di memoria, apparentemente slegata dalla coscienza e persino dal punto di vista. Serbatoio di frammenti del passato, la figura dell'artista si sovrappone, oltre che al narratore, anche all'Angelo della Storia di Benjamin, che avanza con lo sguardo rivolto all'indietro, come rivolta indietro è la fotocamera di Bilal, non soggetta al suo controllo. Se con *and Counting* . . . il corpo si fa spazio di memoria, con *3rdi* la memoria viene separata dal corpo/mente dell'artista: la ricomposizione dei frammenti di quel "passato del presente" sotto forma di esperienza artistica viene affidata non solo allo spazio virtuale accessibile a chiunque voglia vedere online cosa sia successo dietro la testa dell'artista durante i mesi dell'esperimento, ma anche e soprattutto attraverso la videoinstallazione che all'esperimento è seguita, frutto di una selezione delle immagini, la cui sequenza sugli schermi della videoinstallazione è determinata dai movimenti dell'osservatore nella stanza. Ricombinando le sequenze di memorie, *3rdi* riconfigura al contempo il confine fra (inconsapevole) memoria privata ed esperienza pubblica, in cui annullando simbolicamente e fisicamente il punto di vista, si annullano anche le barriere fra sé e altro da sé.

Cosa è un "luogo di memoria"? Uno spazio, reale o virtuale, in cui una comunità si può riappropriare del proprio passato e dare forma alle proprie narrazioni, individuali e collettive. Nel Ground Zero dell'11 Settembre, lo spazio vuoto lasciato dalle torri e dalla tragedia ha evidenziato anche un vuoto di rappresentazione identitaria e culturale che gli artisti Arab-American hanno sentito di poter e dover riempire, re-iscrivendo in uno spazio artistico con valenze fortemente sociali e politiche la propria esperienza e memoria dell'identità araba, in America ma non solo. Se nell'immediato del post-11 Settembre

sono state prevalenti le contro-narrazioni sull'esperienza Arab-American in risposta alla distorsione e discriminazione messe in atto dalla cultura egemone, a emergere in seguito attraverso il teatro e le *performance* sono state da un lato narrazioni plurali dell'*Arabness* dentro al contesto statunitense slegate dalla tragedia, ma sempre e inevitabilmente in dialogo e dialettica con la cultura dominante; e dall'altro costruzioni di luoghi esperienziali e di memoria che travalicano i confini politici, e che sovrappongono il qui e l'altrove come elementi dinamici e attivi tanto nel passato quanto nel presente, in termini di vissuto individuale e collettivo.

Con la ri-trasposizione dei luoghi di memoria nello spazio performativo, gli artisti arabo-americani sono stati in grado di dare un corpo (talvolta in senso letterale) ai "luoghi della memoria", rendendoli non più negati, come negata è alla fine a Mohammad Khan la realizzazione del suo "giardino del ricordo" per le vittime dell'11 Settembre nel romanzo della Waldman. Al contempo, proprio l'importanza della scena teatrale o, in casi più estremi, di *performance* che usano come spazio di memoria il corpo dell'artista, è significativa della dimensione ancora altamente conflittuale e contesa per la minoranza arabo-americana del "diritto alla memoria", sia esso esercitato attraverso spazi fisici reali o attraverso la partecipazione a forme di commemorazione condivise della tragedia stessa e di tutto ciò che questa ha generato.

## Bibliografia

- Ali, Roaa. "Arab-American Theatre: Still a Struggle for Visibility." *Al Jadid. A Review & Record of Arab Culture and Arts* 21.72 (2017): 12-13, 38.
- Alsultany, Evelyn. *Arabs and Muslims in the Media. Race and Representation After 9/11*. New York: New York University Press, 2012.
- Basiouny, Dalia. "Descent as Dissent. Arab American Theatrical Responses to 9/11", in Spencer, Jenny (a cura di), *Political and*



- Protest Theatre after 9/11. Patriotic Dissent*, London: Routledge, 2012.
- Bilal, Wafaa. *To Shoot an Iraqi. Life and Resistance Under the Gun*. San Francisco: City Lights Publishing, 2007.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Culbertson, Roberta. "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self." *New Literary History* 26.1 (Winter, 1995): 169-195.
- El Guindi, Youssef. *The Selected Works of Yussef El Guindi*. London: Methuen Drama, 2019.
- Gray Richard. *After the Fall. American Literature Since 9/11*. Oxford: Blackwell, 2011.
- Hornung, Alfred (a cura di). *Arab American literature and culture*. Heidelberg: Winter, 2012
- Khalidi, Ismail. *Truth Serum Blues*. Unpublished, 2005.
- Khoury, Jamil. "Beyond first responders. Politics, racism and the aesthetics of Arab-American theatre," in Pickens, Theri (a cura di), *Arab American Aesthetics. Literature, Material culture, Film and Tehatre*. London: Routledge, 2018.
- Issaq, Lameece, Jacob Kader. *Food and Fatwa*, in Najjar, Michael Malek (a cura di), *Four Arab-American Plays*. Jefferson: McFarland, 2014.
- Listengarten, Julia. "Theatre in the 2000s," in Listengarten Julia, Rosenthal Cindy (a cura di), *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009; Voices, Documents, New Interpretations*. London: Methuen, 2019.
- Majaj, Lisa Suhair. "Arab American Literature and the Politics of Memory", in Singh, Amritjit, Skerrett, Joseph, Hogan, Robert (a cura di), *Memory and Cultural Politics. New Approaches to American Ethnic Literature*. Boston: Northeastern University Press, 1996.

- Marchi, Lisa. *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne*. Napoli: La scuola di Pitagora, 2020.
- Naber, Nadine. *Arab America. Gender, Cultural Politics, and Activism*. New York: New York University Press, 2012.
- Najjar, Michael Malek (a cura di). *Four Arab-American Plays*. Jefferson: McFarland, 2014.
- Theresa Rebeck, Alexandra Gersten. *Omnium Gatherum* (2003), in Allan Havis (a cura di), *American Political Plays in the Age of Terrorism: The Break of Noon / 7 / 11 / Omnium Gatherum / Columbinus / Why Torture Is Wrong, and the People Who Love Them*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Reno. *A Rebel Without a Pause*. IMDb Pro, 2002.
- Shaheen, Jack G. *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11*. Northhampton: Olive Branch Press, 2008.
- Shamieh, Betty. *Again and Against*. Unpublished, 2012.
- Stahl, Megan. *Arab and Muslim American Female Playwrights: Resistance and Revision Through Solo Performance*. PHD dissertation: Tufts University, 2016.
- Taylor, Diana. *The Archive and the repertoire. Cultural memory and performance in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Waldman, Amy, *The Submission*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

## Sitografia

- Assaf, Andrea, *Eleven Reflections on September*: <https://www.youtube.com/watch?v=2tt1M-hYXCo>)
- Bilal, Wafaa: <https://wafaabilal.com/>
- Khalil, Rania. *Flag Piece*: <https://vimeo.com/123656900>