

# ÁCOMA

NUOVA SERIE  
ANNO 2018  
N. 14

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

---

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

*Pubblicazione semestrale.* Primavera-Estate 2018.

*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:* Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Stefano Rosso.

*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, Fiorenzo Iuliano, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Anna Scannavini, 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: Rajiv Fernandez / Lil' Icon - [www.lil-icon.com](http://www.lil-icon.com).

Si ringraziano Giovanna Covi e Alan Weltzien per la collaborazione a questo numero.

---

## SOMMARIO

---

### **ARABI E MUSULMANI D'AMERICA. CULTURE, POETICHE E POLITICHE DELLA (NUOVA) MINORANZA**

*A cura di Andrea Carosso e Cinzia Schiavini*

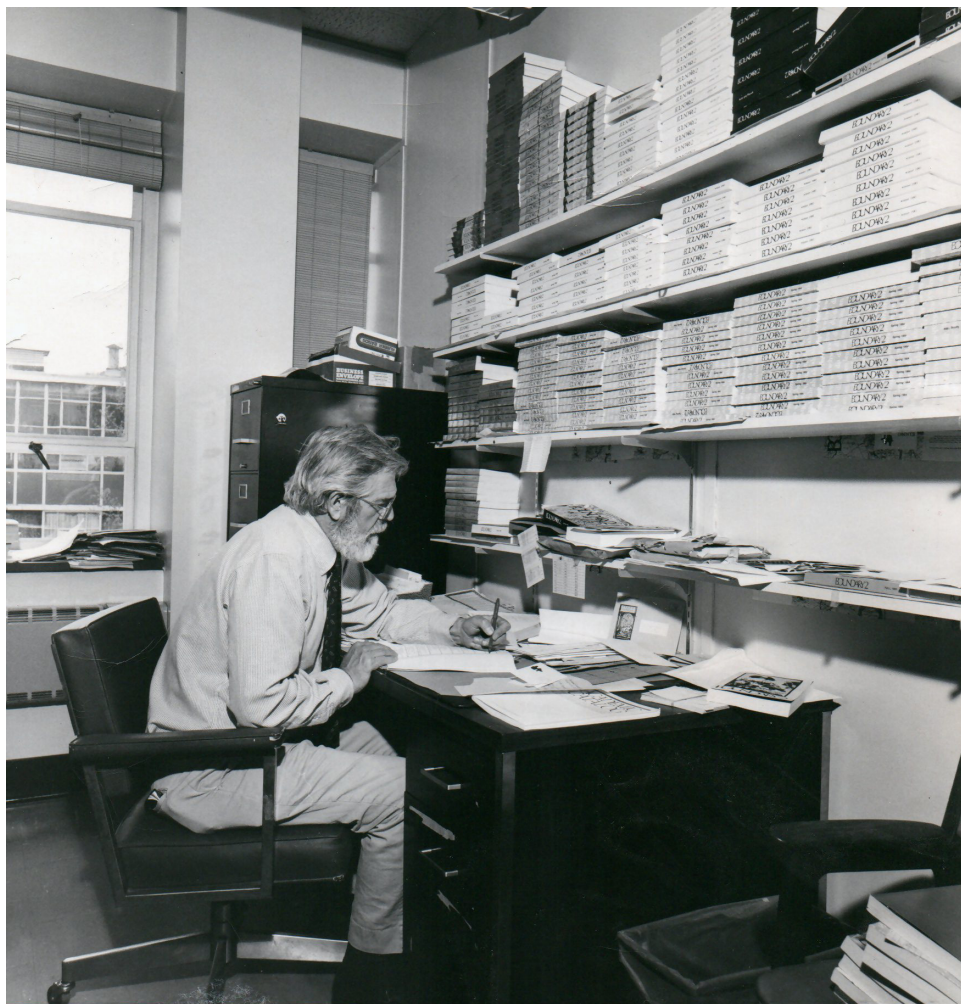
- L'altro razzializzato. Arabi e musulmani negli Stati Uniti prima e dopo l'11 settembre 7  
*Andrea Carosso*
- Parliamo di razza. Musulmani e arabi nell'immaginario americano 20  
*Moustafa Bayoumi*
- Prima musulmani, poi arabi 38  
*Nadine Suleiman Naber*
- La scrittura etnica americana e la sfida della tradizione 63  
*Khaled Mattawa*
- Memorie contese, identità frammentarie. La letteratura della diaspora libanese negli Stati Uniti 75  
*Alessia Carnevale*
- Scompigliare le carte della letteratura arabo-americana: un'analisi di *gender* e di *genre* 91  
*Lisa Marchi*
-

---

<i>Lively Scenes of Love and Combat: il teatro Arab e Muslim-American nel ventunesimo secolo</i> <i>Cinzia Schiavini</i>	111
Il Medio Oriente incontra l'Orientalismo <i>Brian T. Edwards</i>	128
<b>TESTO A FRONTE</b> Poesie di Khaled Mattawa	144
<b>SAGGI</b> La nazionalizzazione della politica statunitense: verso le elezioni di medio termine del 2018 <i>Marco Morini</i>	156
<b>FRANCO MORETTI SU WESTERN E NOIR</b> Introduzione <i>Giorgio Mariani</i>	164
Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir <i>Franco Moretti</i>	166
Tra giorno e notte, tra bianco e nero <i>Sara Antonelli</i>	181
Tra giorno e notte / western e noir: alcune sfumature tra i generi <i>Cinzia Scarpino</i>	186
Sfida all'ultima ipocrisia: un confronto tra western e noir <i>Ugo Rubeo</i>	189
<i>Not Such an Easy Piece</i> . In margine a "Giorno e notte" di Franco Moretti <i>Stefano Rosso</i>	192
<b>ENGLISH SUMMARIES</b>	196

---

*Questo numero è dedicato alla memoria di William V. Spanos,  
americanista radicale (1924-2017)*



(foto per gentile concessione di Susan Strehle)



## L'altro razzializzato. Arabi e musulmani negli Stati Uniti prima e dopo l'11 settembre

*Andrea Carosso\**

*Vi parlo oggi innanzitutto e con orgoglio da musulmana. La mia comunità ha radici molto profonde in questo paese ed è ora che iniziamo a mostrare che anche noi ne facciamo parte, care sorelle e cari fratelli. Questa è anche la nostra patria. E così come la storia dei neri è storia americana, allo stesso modo l'Islam è storia americana.*  
(Linda Sarsour, Discorso alla Women's March on Washington, 21.1.2017)

È il paradosso della democrazia americana: che nel paese la cui storia "eccezionale" è frutto della straordinaria, e straordinariamente complicata, convivenza di molteplici etnie, l'avvio del ventesimo secolo abbia visto, su vari fronti, l'escrberarsi delle contraddizioni di quel progetto multiculturale. Il presidente Barack Obama, primo afro-americano eletto alla Casa Bianca dopo oltre due secoli di incontrastato predominio bianco, vedeva svanire la sua visione di una America "post-razziale" nel risorgere della violenza della polizia sugli afro-americani in una sequenza di episodi eclatanti che hanno incendiato le strade del paese: Michael Brown a Ferguson, Missouri; Eric Garner a New York; Tamir Rice a Cleveland e Freddie Gray a Baltimora, solo per citare alcuni dei casi più noti del quinquennio 2011-2015. L'elezione di Donald Trump, poi, a sua volta catalizzatrice di spinte xenofobe e simbolica reazione nativista alla rottura storica del suo predecessore, segnava la restaurazione di quei valori del suprematismo bianco<sup>1</sup> che oltre cent'anni prima avevano fatto scrivere a W.E.B. DuBois che il problema dell'America è "il problema della linea del colore".<sup>2</sup>

Il successo di Trump è coinciso con l'affermarsi di quella che i commentatori hanno definito una nuova "politica della paura",<sup>3</sup> reincarnazione di un paradigma ben collaudato dai tempi della Guerra fredda, in cui l'identità nazionale si definiva intorno all'opposizione compatta a un nemico esterno o interno percepito. Se durante la Guerra fredda quel nemico erano il comunismo e altre forme di mancata conformità a un presunto intento nazionale, nella versione odierna quel paradigma si è focalizzato sulla demonizzazione di un Altro razzializzato – straniero, migrante, musulmano – simbolico capro espiatorio della perdita di un mito nazionale unificatore, in una fase storica che Brian Edwards ha definito "dopo il Secolo Americano".<sup>4</sup>

Nel nuovo contesto politico, culturale e sociale emerso dagli attacchi dell'11 settembre 2001, la figura del terrorista islamico ha sostituito il sovietico quale nemico pubblico numero uno, in un nuovo paradigma della paura spesso focalizzato sulla costruzione sociale del rapporto di *tutti* gli arabi e i musulmani con quegli attacchi terroristici,<sup>5</sup> in forza di una logica transitiva per la quale ogni arabo e musulmano negli Stati Uniti diventava un potenziale pericolo alla sicurezza nazio-

nale. E così come la Guerra fredda aveva prodotto una sua cultura ben distinta, così dalla Guerra al terrore sono scaturiti mutamenti politici, giuridici, militari e culturali le cui conseguenze si sono concentrate innanzitutto sulle comunità arabe e musulmane<sup>6</sup> – minoranze sino a poco prima sostanzialmente “invisibili” nel tessuto multiculturale e ora elevate a “minoranza controversa” (*problem minority*) il cui diritto alla partecipazione alla comunità della nazione veniva seriamente messo in questione. È questo il senso del discorso di Linda Sarsour – nota attivista arabo-americana – citato in epigrafe, pronunciato in concomitanza e in opposizione all’insediamento di Donald Trump alla Casa Bianca: a quindici anni dall’inizio della Guerra al terrore, Sarsour rivendicava le radici profonde della minoranza arabo/musulmana nella storia americana, affermando, non senza toni provocatori, che l’Islam “è” la storia degli Stati Uniti, allo stesso modo in cui la storia di un’altra minoranza – quella afro-americana – è storia americana.

## Arabi e musulmani in America

Per quanto nella percezione occidentale (e non solo statunitense) arabi e musulmani vengano comunemente confusi in un calderone indifferenziato, è bene premettere che si tratta di comunità storicamente e culturalmente distinte. Gli arabo-americani rappresentano un complesso culturale plurale, per la maggioranza di religione cristiana (con componenti musulmane, giudaiche e laiche), proveniente da una vasta area che si estende dal Medio Oriente al Nord-Africa e unito primariamente da una lingua comune. I musulmani in America, d’altro canto, sono solo per il 14 per cento di origine araba: un terzo di essi proviene dall’Asia meridionale e da altre zone dell’Asia diverse dal Medio Oriente e ben il 20 per cento di essi (ma talune stime parlano addirittura di un terzo) è costituito da afro-americani.<sup>7</sup> Anche le storie dei due gruppi sono differenti: se la presenza di comunità arabe negli Stati Uniti è registrata a partire da oltre un secolo fa, la presenza musulmana nel paese inizia a essere rilevante a partire dagli anni Settanta del Novecento – un’immigrazione sostanzialmente recente, in prevalenza maschile e ben al di sotto dell’età media nazionale.<sup>8</sup> Arabi e musulmani in America risiedono nella maggior parte degli stati dell’unione, con concentrazioni particolarmente significative a New York, in California, in Texas e in Michigan. Dearborn, *suburb* di Detroit e quartier generale della Ford, è il centro della vita arabo-americana negli Stati Uniti: su centomila abitanti, il trenta per cento sono arabi, record che le è valso vari appellativi, tra i quali “il Medio Oriente del Midwest”, “Piccolo Libano” e il meno lusinghiero “Dearbornistan”.<sup>9</sup>

Più difficile è invece determinare l’entità numerica di queste due minoranze, dal momento che i dati ufficiali – cioè quelli basati sul censimento, che non li classifica come etnia o razza separata, né distingue la popolazione su base religiosa – non forniscono indizi di rilievo.<sup>10</sup> Si ipotizza tuttavia che vi siano tre milioni di arabofoni (e loro discendenti, alcuni dei quali ormai alla sesta generazione) negli Stati Uniti, circa l’uno per cento della popolazione totale.<sup>11</sup> Ancora più approssimativi sono i dati relativi alla presenza di musulmani, stimati tra i due e gli oltre dieci milioni di individui.<sup>12</sup> Secondo il Pew Research Center, che conduce indagini



periodiche su questa minoranza, vi sono oggi oltre tre milioni di musulmani negli Stati Uniti (l'uno per cento circa della popolazione), con un incremento del 20 per cento rispetto dalle rilevazioni del 2011.<sup>13</sup>

È un luogo comune degli studi sulle comunità arabe e musulmane negli Stati Uniti – studi che si sono moltiplicati in questi ultimi quindici anni – osservare la loro trasformazione, nella percezione collettiva, da invisibile “minoranza modello” a ipervisibile “minoranza controversa”,<sup>14</sup> frutto di una perversa spirale ideologica in cui si sono intrecciati razzismo, xenofobia, pregiudizi orientalisti e religiosi. Lo snodo di quella nuova normalità per arabi e musulmani americani sono certamente gli eventi dell'11 settembre 2001 e le loro immediate ripercussioni politiche e militari interne e internazionali. Ma se da un lato è vero che la risoluzione-lampo dal Congresso denominata “Authorization to Use Military Force” segnava l'avvio di una “Guerra al terrore” aperta, perpetua e globale, da combattersi tanto contro gli “stati canaglia” (*rogue states*) all'estero che contro il cosiddetto “terrorismo interno” (*homegrown terrorism*) degli arabi-musulmani radicalizzati, dall'altro gli studiosi convergono nell'affermare che la colpevolizzazione dell'Altro medio orientale negli Stati Uniti ha radici più profonde e risale perlomeno al risorgere del nazionalismo arabo degli anni Sessanta del Novecento. Molti concordano nell'individuare la Guerra arabo-israeliana del 1967 come spartiacque per la comunità araba in America, nelle parole di Michael Suleiman “sgomenta e delusa di fronte all'appoggio unilaterale a Israele da parte dei media americani”, ricompattatasi alla ricerca di un senso di identità e in un attivismo pan-etnico<sup>15</sup> che li ha posti ben presto al centro di discorsi e politiche di marginalizzazione.<sup>16</sup>

Se una parte degli studiosi e commentatori ha parlato di “marginalizzazione politica” in riferimento alla esclusione dalla vita pubblica di arabi e musulmani negli Stati Uniti a partire dalla seconda metà del Novecento, altri hanno visto in questi esiti una vera e propria forma di razzismo, reiterazione di analoghe modalità di emarginazione delle minoranze avvenute in altri snodi della storia americana – dal divieto all'immigrazione degli asiatici per buona parte del ventesimo secolo, all'internamento in massa dei giapponesi durante la Seconda guerra mondiale, alla criminalizzazione dei migranti *latinos* in tempi più recenti. Secondo Nadine Naber, queste dinamiche rientrano in un disegno di “razzializzazione di gruppi di immigrati specifici quali diversi e inferiori ai bianchi”, sulla base di “logiche culturaliste e nazionaliste secondo cui questi sono intrinsecamente inassimilabili e, di conseguenza, costituiscono una minaccia per la sicurezza nazionale”.<sup>17</sup> È in questo contesto che va compresa la reazione anti-araba e musulmana dell'America dopo l'11 settembre 2001, momento in cui i discorsi predominanti su razza ed etnicità hanno consolidato una razzializzazione della categoria – generica e altamente imprecisa – dell' “arabo/mediorientale/musulmano” quale sinonimo di “Altro” non bianco. Da quel momento storico, in Occidente si è visto il convergere di svariate tendenze a individuare il fondamentalismo religioso come un'emanazione dell'Islam e, allo stesso tempo, a vedere l'intero Islam come sinonimo di fondamentalismo, con la conseguente razzializzazione generalizzata dei musulmani in un “idioma neo-razzista che trova radici in un essenzialismo culturale e nella nozione convenzionalmente eurocentrica del ‘popolo senza storia’”.<sup>18</sup>

## La drammaturgia della razza

Il tema della razza è fondante per la storia americana e al contempo contraddittorio nel caso del rapporto fra il mondo arabo e il contesto statunitense. Secondo John Tehranian, autore del fondamentale *Whitewashed: America's Invisible Middle Eastern Minority* (2009), le radici eterogenee dell'immigrazione da cui è conseguita la diversificata composizione etnica hanno determinato la costruzione del progetto nazionale americano "intorno a una egemonia bianca (*whiteness*) decisivo nella definizione dei diritti tanto individuali quanto dei vari gruppi etnici e quale agente di razionalizzazione delle gerarchie sociali prevalenti".<sup>19</sup> Al momento della loro fondazione, l'appartenenza alla razza bianca era negli Stati Uniti il requisito necessario per il godimento dei diritti di cittadinanza, quella condizione giuridica fondamentale che Hannah Arendt ha definito "il diritto ad avere diritti".<sup>20</sup> Il Naturalization Act del 1790 concedeva la cittadinanza a tutti gli stranieri "liberi e di razza bianca", fissando un prerequisito razziale per il godimento di quel diritto rimasto in vigore (con la sola estensione a "persone nate in Africa o di origine africana" concessa dopo la Guerra civile) per oltre un secolo e mezzo. Analogamente, sin dal suo primo svolgimento nel 1790, il censimento classifica la popolazione secondo categorie razziali, per quanto queste siano mutate nel tempo.<sup>21</sup>

L'immigrazione di massa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento complicò la regolamentazione del diritto di cittadinanza, soprattutto per quanto riguardava gli extra-europei, percepiti in vario modo come appartenenti a gruppi etnici altri o "intermedi": giapponesi, cinesi e vari altri gruppi asiatici – nonché i nativi americani – erano esclusi *de jure*, perché né bianchi né neri, dal diritto di cittadinanza, aprendo un vastissimo spazio grigio di discrezionalità da parte dei tribunali chiamati a stabilire l'ammissibilità o meno dei vari soggetti della naturalizzazione. Erano quindi l'opportunità politica del momento e le condizioni generali e particolari che aprivano o meno per molti immigrati la porta al sogno americano. A inizio Novecento, in un clima di crescente sentimento nativista alimentato dalla straordinaria immigrazione dall'Europa e dall'affluenza dei primi gruppi significativi di immigrati non europei (messicani, caraibici, hawaiani, asiatici, nativi dell'Alaska e delle isole del Pacifico), l'emergere del cosiddetto "razzismo scientifico" e dell'eugenetica contribuirono a razionalizzare la distinzione, già ampiamente circolante nel secolo precedente, tra "razze" superiori (i "Nordici" dell'Europa nord-occidentale) e inferiori (gli immigrati provenienti dall'Europa meridionale e orientale).<sup>22</sup>

È in questo clima politico-culturale che i primi flussi significativi di migranti arabi giunsero negli Stati Uniti a partire dalla fine dell'Ottocento. Si trattava principalmente di cristiani ortodossi provenienti dalla regione del Monte Libano (oggi parte del Libano), al tempo regione indipendente della provincia ottomana della Grande Siria. Secondo la letteratura, erano in maggioranza uomini, di estrazione contadina e artigiana, con poca istruzione, molti dei quali una volta in America diventarono venditori ambulanti (*pack peddlers*) – occupazione che per alcuni portò a una rapida ascesa socio-economica. I pochissimi musulmani che parteciparono a questa prima immigrazione erano migranti agricoli provenienti da altre zone della

Grande Siria. In confronto ai milioni di immigrati europei, gli arabi costituivano un gruppo sparuto, che raggiungeva a malapena le duecentomila unità nel 1920. Per tutti questi primi immigrati, il piano era di rimanere in America per due o tre anni per poi fare ritorno nelle terre di origine con il denaro accumulato.<sup>23</sup>

Sin dagli inizi, gli immigrati arabi negli Stati Uniti vennero visti come un "enigma" e trattati con un misto di curiosità e derisione.<sup>24</sup> In un primo momento classificati come "turchi asiatici", vennero successivamente denominati ufficialmente "siriani" – appellativo di cui loro stessi si appropriarono (il termine "arabo" emerse solo dopo la Seconda guerra mondiale) – parallelamente a una varietà di nomignoli denigratori che li associavano arbitrariamente ad altri gruppi etnici meglio identificabili: *nigger* (con gli afroamericani), *dago* (con gli italiani) e *sheeny* (con gli ebrei).<sup>25</sup> Adottato a partire dal 1899, l'appellativo "siriani" era servito in un primo tempo a distinguerli da altri immigrati turchi e ad annoverarli tra i "caucasici" – cioè bianchi e quindi ammessi alla naturalizzazione. Ma, a seguito di varie spinte nativiste del primo Novecento, il censimento del 1910 classificava come "asiatici" tanto siriani e palestinesi quanto turchi, armeni e altri gruppi mediorientali, decretando esplicitamente quella condizione di liminalità nel *melting pot* americano per i "siriani", che sin dall'inizio della migrazione si ritrovarono ingabbiati in uno spazio intermedio e contestato di "ermeneutica del colore bianco".<sup>26</sup>

Nel già citato *Whitewashed*, Tehranian argomenta che lo statuto razziale di arabi e musulmani negli USA è da sempre stato determinato da quello che egli definisce un processo di "razzializzazione selettiva", per cui alle categorie pseudo-scientifiche della razza si sono spesso preferite valutazioni sulla "performatività" razziale di quei soggetti. Tehranian sottolinea come, storicamente, la collocazione razziale dei mediorientali in America sia sempre dipesa dalla loro propensione ad assimilarsi al resto della società, cioè alla loro disponibilità a sottomettersi alla "drammaturgia razziale" che la maggioranza bianca imponeva. Tehranian mostra come sino alla riforma degli ordinamenti in materia di immigrazione del 1952, nei tribunali di ogni ordine e grado – Corte Suprema federale compresa – la questione dirimente nei casi di richiesta di cittadinanza da parte di immigrati mediorientali fosse la loro appartenenza o meno alla razza bianca – appartenenza che veniva invariabilmente stabilita attraverso quella che Tehranian chiama una "lente di performatività".<sup>27</sup> Sotto processo cioè era non tanto l'identità razziale del medio-orientale, quanto piuttosto il suo potenziale ad assimilarsi nella cultura americana *mainstream*.

Questa "drammaturgia razziale" incorporava una vasta gamma di fattori, inclusi quelli culturali, linguistici e, non ultimo, religiosi. E dal momento che la cultura islamica era vista come diametralmente opposta alla cultura dell'Europa occidentale, e di conseguenza percepita come intrinsecamente non bianca, i tribunali erano, secondo Tehranian, molto più propensi a concedere la naturalizzazione a quegli immigrati dalla Grande Siria che sottolineavano il loro retaggio cristiano. A questa cultura, scrive Tehranian, gli stessi immigrati dal Medio Oriente ben presto si adeguarono, sviluppando strategie per affermare la propria appartenenza alla razza bianca: occidentalizzando il loro aspetto, abbandonando pratiche religiose e altri elementi della cultura d'origine che li alienavano dal *melting pot* assimilazio-

nista – mettendo in atto insomma quello che Tehranian definisce un “occultamento strategico” (*strategic covering*) della loro identità mediorientale, non dissimile dalle strategie di *passing* razziale messe in atto da generazioni di afro-americani per affrancarsi dalla segregazione e godere delle opportunità che la società americana riservava ai bianchi.<sup>28</sup>

A informare il dibattito legale sull’acceptabilità degli arabi nel *melting pot* statunitense fu dunque una complessa visione Orientalista che, nelle parole di Edward Said, perpetuava “l’idea dell’identità europea radicata in una superiorità rispetto agli altri popoli e alle altre culture”.<sup>29</sup> Secondo quella visione, l’Occidente è “razionale, progredito, umano, superiore”, mentre l’Oriente è “irrazionale, arretrato, disumano e inferiore”.<sup>30</sup> Nella rappresentazione Orientalista, il mondo islamico è da sempre una “minaccia” per l’Occidente e per la Cristianità. Secondo la poetessa e studiosa Lisa Suhair Majaj, in America quella visione è fondata sulle stesse distinzioni binarie tra civilizzato/pagano che hanno caratterizzato la mitologia della conquista europea del nuovo mondo (soprattutto quella puritana), che per gli immigrati arabi hanno prodotto una mai risolta condizione di liminalità in cui sono stati definiti, a seconda del momento storico, “bianchi” o “non bianchi”, e dunque all’interno o all’esterno della comunità nazionale.<sup>31</sup>

## Da “minoranza invisibile” a “minoranza problematica”

L’Immigration and Nationality Act del 1965 aprì a nuovi scenari per l’immigrazione extraeuropea in America, gettando le basi per profonde trasformazioni sociali, etniche e religiose per gli Stati Uniti del secondo Novecento. In particolare, nell’abrogare il sistema delle quote che sino a quel momento aveva privilegiato l’immigrazione dall’Europa, la legge del 1965 dischiuse le porte a flussi migratori cospicui dall’Asia meridionale che incrementarono la componente musulmana nel mosaico etnico – premessa di una trasformazione dell’identità americana, sino a quel momento fondata sul predominio bianco, “ancora più decisiva – secondo Moustafa Bayoumi – di quella che seguì la fine della schiavitù e della segregazione”.<sup>32</sup> Si trattava questa volta perlopiù di migranti bene in sintonia con i bisogni del capitalismo americano e con gli imperativi geopolitici della Guerra fredda: individui di più elevato livello culturale, desiderosi di assimilarsi con la middle class bianca americana e affrancarsi come “minoranza modello” dalla marginalità alla quale erano relegate le altre minoranze – neri e *latinos* soprattutto.<sup>33</sup> Ma la promessa aveva un prezzo: invisibilità collettiva e perdita di identità, che li rese ben presto cittadini di seconda classe all’interno dei parametri emergenti dal multiculturalismo: mimetizzarsi nell’*American Way of Life* era non altro che una “performance” razziale sempre a rischio di disvelamento non appena qualcuno si fosse azzardato a richiamarsi a principi identitari di qualche tipo.

Quel disvelamento iniziò a partire dagli anni Settanta, quando le neoformate associazioni arabo-americane (ad esempio la Arab-American University Graduates o la Organization of Arab Students) iniziarono a contestare la politica israeliana in Medio Oriente e a focalizzare l’attenzione pubblica sulla questione palestinese. La risposta istituzionale non si fece attendere: nel 1972, l’amministrazione Nixon

lanciò una serie di iniziative note come Operation Boulder, che autorizzavano l'FBI e la CIA a sorvegliare ed esercitare pressioni su quegli attivisti. Negli anni Ottanta, in coincidenza con la rivoluzione iraniana e la ripresa del conflitto mediorientale, l'Orientalismo sempre latente ebbe un nuovo sussulto, con l'avviarsi di un dibattito serrato sul ruolo della religione nella vita pubblica americana e sulla "assimilabilità" dei musulmani al modello americano.<sup>34</sup> Nel maggio 1986, un documento del governo intitolato "Stranieri terroristi e indesiderabili: un piano alternativo" autorizzava l'arresto senza prove e la deportazione "anche sulla base di prove segrete" di individui stranieri (*selected aliens*) provenienti da otto paesi mediorientali sospettati di "appoggiare il terrorismo". L'Islam in America era diventato, nella parole di Said, sinonimo di "leader religiosi con la barba e folli attentatori suicidi, irriducibili mullah iraniani, fondamentalisti fanatici, sequestratori e folle di rabbiosi uomini con il turbante inneggianti all'odio per gli USA, 'il grande demonio'".<sup>35</sup> Nel decennio successivo, una nuova legge, la Antiterrorism and Effective Death Penalty Act, introdusse la dottrina del "sostegno materiale" al terrorismo, rendendo possibile l'incriminazione soprattutto di arabi e musulmani per reati ideologici:<sup>36</sup> fu questa la premessa fondante del paradigma della Guerra al terrore.

Alla fine della Guerra fredda, dunque, l'immagine di arabi e musulmani in America quale "minoranza modello" e "minoranza invisibile" entra in crisi. Soprattutto per i musulmani (ma la distinzione con gli arabi è sempre stata culturalmente assai labile in Occidente) diventa sempre più complicato sfuggire al sospetto di radicalismo e terrorismo. I media e il cinema di quegli anni riflettono il mutato atteggiamento: confrontando decine di film hollywoodiani sul Medio Oriente negli anni venti con altrettanti film prodotti negli anni Sessanta, Laurence Michalak ha rilevato come i primi si focalizzino su rappresentazioni romanticizzate del Medio Oriente, sottolineando il fascino esotico dei suoi popoli, mentre i secondi evidenzino una tendenza ad associare la regione alla violenza di ogni tipo (tortura, prostituzione, riciclaggio di denaro, raggiri).<sup>37</sup> Michalak rileva come negli anni Settanta si assista tanto all'emergere di immagini di sceicchi che cercano di sabotare l'economia americana facendo leva sul petrolio,<sup>38</sup> quanto alla nascita vera e propria dell'immagine dell'arabo terrorista, a cominciare dal film *Black Sunday* (1977), incentrato su una organizzazione terroristica palestinese, guidata da una donna, che tenta di fare esplodere una bomba a Miami durante il Superbowl, con l'intento di assassinare il presidente americano (il piano fallisce). Negli anni Ottanta e Novanta le immagini dell'arabo terrorista si moltiplicano, in film quali *True Lies* (1994), *Attacco al potere* (*The Siege*, 1998), *Ritorno al futuro* (*Back to the Future*, 1985), *Soldato Jane* (*GI Jane*, 1988)<sup>39</sup> e, soprattutto, *Regole d'onore* (*Rules of Engagement*, 2000), campione di incassi, nella cui scena centrale i Marines sterminano una folla di yemeniti in protesta davanti all'ambasciata USA – scena regolarmente accolta dal pubblico in sala con applausi e grida liberatorie. Quella sequenza valse al film la menzione di "film più spudoratamente razzista mai prodotto da una *major* hollywoodiana"<sup>40</sup> da parte del Comitato contro la discriminazione degli arabi-americani. In uno studio pubblicato in quegli anni sull' "immagine degli arabi" in America, Ronald Stockton ha analizzato, oltre alle rappresentazioni cinemato-

grafiche e mediatiche, i modi in cui arabi e musulmani venivano rappresentati nel discorso politico, concludendo che “le immagini degli arabi non vanno viste come rappresentazioni isolate”, ma al contrario – in continuità con gli stereotipi razziali su ebrei e neri già circolanti nella cultura americana.<sup>41</sup> Nello stesso anno in cui usciva il lavoro di Stockton, il 1994, Nabeel Abraham – noto intellettuale arabo-americano – sottolineava il “proliferare del razzismo anti-arabo nelle istituzioni politiche e culturali del paese”.<sup>42</sup>

## Culturalismo e riformismo

È nel contesto che ho cercato di tracciare che va compreso il cosiddetto *backlash*, il “contraccollo” subito dalle minoranze arabe e musulmane negli Stati Uniti sulla scia degli attacchi dell’11 settembre 2001 – eventi che hanno costituito non tanto un punto di partenza, ma piuttosto un momento di svolta e d’intensificazione di una visione già pregiudiziale dell’Altro arabo e musulmano da lungo tempo sedimentata nella cultura del paese.<sup>43</sup> Gli esiti sono stati molteplici: innanzitutto il riattivarsi – questa volta a danno di un nuovo gruppo minoritario – di pratiche già note di esclusione basate sull’apparenza razziale: nei primi sei mesi successivi agli attacchi, gli atti violenti (omicidi, aggressioni, incendi di moschee e centri di aggregazione civica) contro arabi, musulmani o persone ritenute tali sono aumentati del 1700 per cento e non sono a tutt’oggi mai ridiscesi sotto i livelli precedenti. Sondaggi condotti negli anni successivi agli attacchi rilevano che il 39 per cento degli americani ammette di nutrire pregiudizi nei confronti della popolazione musulmana.<sup>44</sup> Agli episodi di violenza ha poi fatto seguito una lunga fase di repressione istituzionale, riassumibile nel dispiegamento di quello che Giorgio Agamben ha definito lo “stato di eccezione”,<sup>45</sup> l’adozione cioè di strumenti giuridici straordinari – primi fra tutti la promulgazione dello USA PATRIOT Act e l’istituzione del Dipartimento di Sicurezza Nazionale (*Department of Homeland Security*) – voluti dal Congresso nella fase dell’immediata emergenza post attacchi e a oggi mai revocati. Le attività di sorveglianza, profilazione razziale (negli aeroporti, sul lavoro, nei media), schedatura obbligatoria per i non cittadini e altre limitazioni dei diritti civili che sono risultati direttamente e indirettamente da queste misure hanno prodotto per arabi e musulmani in America “un senso di incertezza e di pericolo non dissimile da quello dei rifugiati che vivono ai confini di aree di guerra e degli immigrati irregolari”.<sup>46</sup> Nei mesi e anni immediatamente successivi all’11 settembre, migliaia di individui privi di cittadinanza si sono visti rimpatriare a seguito di violazioni minori, come ad esempio un visto scaduto; almeno un migliaio sono stati incarcerati senza accuse specifiche; decine di migliaia di cittadini americani di origine araba e musulmana sono stati interrogati dall’FBI e centinaia di migliaia di essi sono stati messi sotto sorveglianza. E se queste misure istituzionali hanno colpito principalmente la popolazione maschile, le donne, soprattutto quelle che portavano l’hijab, sono state vittime di molti episodi di intolleranza pubblica.<sup>47</sup>

Un campione esemplare di episodi di questo contraccollo è raccolto nei sette casi studio contenuti in *How Does it Feel to be a Problem: Being Young and Arab in America* di Moustafa Bayoumi (2008), uno lavoro più significativi sulla condizione



arabo-americana del dopo 11 settembre. Con ampia ricerca sul campo, Bayoumi ha raccolto i racconti di giovani arabi a Brooklyn, una delle maggiori comunità arabe in America, esplorando le analogie tra la loro condizione dopo gli attacchi alle torri e quella degli afro-americani prima del movimento per i diritti civili. Bayoumi argomenta che arabi e musulmani nel nuovo secolo sono i “nuovi neri”, il “problema” dell’America del ventunesimo secolo, così come gli afro-americani erano stati – nella nota provocazione di W.E.B. DuBois ripresa nel titolo del libro – il problema dell’America tra Otto e Novecento. Secondo Bayoumi, arabi e musulmani, “due gruppi praticamente sconosciuti al più degli americani prima del 2001”, si sono improvvisamente trovati al centro di rappresentazioni astratte che li dipingevano collettivamente, in virtù di una presunta appartenenza religiosa condivisa, come potenziali terroristi, “negri del deserto” (*sand niggers*) elevati al “dubbio privilegio di essere le prime comunità sotto sospetto dopo le faticose vittorie dell’era dei diritti civili”.<sup>48</sup> “Per la prima volta dopo molti decenni – ha commentato il *New York Times* – è diventato accettabile, per qualcuno, dichiarare che una determinata minoranza religiosa non è affidabile”.<sup>49</sup>

L’islamofobia che si è scatenata dopo l’11 settembre ha prodotto la colpevolizzazione “in massa” di un intero gruppo etnico interno al paese, percorrendo due sentieri paralleli e non esclusivi, che Arun Kundnani illustra in *The Muslims Are Coming!: Islamophobia, Extremism and the Domestic War on Terror* (2014). Secondo Kundnani, dopo l’11 settembre si sono consolidati due atteggiamenti, già emersi dopo la fine della Guerra fredda, per spiegare il cosiddetto “estremismo islamico”. Il primo, che Kundnani definisce “culturalista”, vede i musulmani come non in grado di adattarsi alla modernità perché portatori di una cultura, quella islamica, incapace di separare tra stato e religione e quindi non in grado di contenere lo strabordare della componente religiosa sulla società. La prospettiva culturalista è fondata su un molto discusso saggio di Bernard Lewis, secondo il quale il conflitto tra Islam e Occidente non deriva da problemi politici specifici (come ad esempio il conflitto israeliano-palestinese), ma piuttosto dalla “rabbia musulmana” *vis à vis* la modernità,<sup>50</sup> origine di quello che Samuel Huntington definirà, riprendendo la tesi di Lewis, lo “scontro delle civiltà”.<sup>51</sup> (È questa peraltro la prospettiva adottata dallo spesso citato saggio sull’attacco alle Torri Gemelle di Don DeLillo, “In the Ruins of the Future”, uscito sul *Guardian* nel dicembre 2001).<sup>52</sup> Il secondo approccio, che Kundnani definisce “riformista”, vede invece l’estremismo come prodotto non dell’Islam ma della perversione del suo messaggio originale, a opera di ideologi che lo hanno trasformato in uno strumento politico e totalitario. Secondo questo approccio – teorizzato dal politologo americano Paul Berman – lo “scontro” non è tanto quello tra Islam e Occidente, quanto tra un Islam tradizionale e apolitico compatibile con la cultura occidentale e l’ideologia della violenza praticata da una frangia “estremista” e “islamica”<sup>53</sup> – termini entrambi creati nel contesto di questo discorso riformista che sta alla base della logica della Guerra al terrore lanciata dall’amministrazione Bush – e sostanzialmente proseguita durante tutta la presidenza Obama.<sup>54</sup>

Le posizioni “riformiste” (secondo la terminologia adottata da Kundnani) delle amministrazioni Bush e Obama paiono oggi messe in secondo piano dai toni

più esplicitamente “culturalisti” dell’atteggiamento della nuova presidenza. Già durante la campagna elettorale del 2015, Trump aveva rivangato l’idea di un registro speciale per i musulmani, si era impegnato a “valutare con molta attenzione” l’idea di chiudere tutte le moschee negli Stati Uniti e si era esplicitamente opposto all’ingresso nel paese dei profughi siriani.<sup>55</sup> Se parte di questi intenti sono rimasti, almeno per il momento, relegati al folklore della retorica elettorale, Trump ha comunque mostrato ogni intenzione di proseguire, anche dopo l’insediamento alla Casa Bianca, nel suo disegno anti-musulmano: a pochi giorni dall’inizio della presidenza, Trump firmava un ordine esecutivo, noto come *Muslim ban*, che vietava l’ingresso ai cittadini di sette paesi a maggioranza musulmana. E benché la “messa al bando” non abbia per il momento prodotto conseguenze pratiche a seguito di ripetuti interventi dei tribunali, rimane il fatto che, nell’era di Trump, come ha scritto il poeta palestinese americano Fady Joudah, “il razzismo contro gli arabi e contro ogni cosa araba è diventato lecito”.<sup>56</sup> Nel 2015 la violenza contro i musulmani negli Stati Uniti è tornata ai livelli più alti registrati dal 2001<sup>57</sup> e nel breve arco tra gennaio e luglio del 2017 la CNN ha registrato 63 episodi di vandalismo (compresi incendi dolosi) contro le moschee negli Stati Uniti – due ogni settimana.<sup>58</sup>

Sul fronte della cultura, l’ultimo quindicennio ha da un lato portato l’emergere di un distinto interesse per la cultura arabo-americana e dall’altro una complessiva revisione della metodologia degli American Studies, che hanno iniziato a inglobare preoccupazioni specifiche della teoria postcoloniale, sino allo scorso secolo rimasta estranea ai suoi interessi. Negli Stati Uniti, l’interesse per la letteratura araba e mediorientale si è intensificato negli anni successivi gli attacchi dell’11 settembre, rendendo questo periodo “un momento significativo e senza precedenti di produzione letteraria tra gli arabo-americani”.<sup>59</sup> Se negli anni Novanta Edward Said aveva commentato che la comunità arabo-americana era allo “stato di gestazione” e che la sua letteratura giocava un ruolo “minore e marginale”,<sup>60</sup> gli ultimi due decenni hanno visto un forte incremento nella produzione di autori arabi e musulmani, in un contesto che Lisa Suhai Majaj ha definito di “trasformazioni storiche, sociali e politiche che hanno messo gli arabo-americani in primo piano, creando nuovi spazi per le loro voci e una nuova urgenza di farle sentire”.<sup>61</sup> Soprattutto, l’ultimo quindicennio ha visto l’emergere di una nuova generazione di giovani scrittori arabi e musulmani, per la maggior parte diasporici, interessati a rappresentare lo stato problematico della loro identità nell’America contemporanea. Autori (e, soprattutto, autrici) letterari arabi quali Rabih Alameddine, Mohja Kahf, Randa Jarrar, Diana Abu-Jaber, Naomi Shihab Nye, Laila Halabi e musulmani non di origine araba quali Mohsin Hamid e H.M. Naqvi (solo per fare alcuni nomi ovvi), così come registi e registe del calibro di Hesham Issawi, Cherien Dabis e Denis Villeneuve (un franco-canadese), nonché saggisti quali Zareena Grewal, David Cole, Mahmood Mamdani, oltre ai già citati Bayoumi, Naber, Kundnani, hanno proposto contronarrazioni alla risposta intellettuale dominante “bianca” all’11 settembre, rappresentando le voci di una comunità che, come ha affermato lo studioso Steven Salaita, “non occupa una cultura arabo-americana ma appartiene a culture plurali”.<sup>62</sup> Sul fronte teorico, il lavoro di Brian Edwards sulla “circolarità” della cultura americana tra Stati Uniti e Medio Oriente è forse, a oggi, l’esempio più significativo di un tentativo di riorientare gli Ameri-



can Studies verso una prospettiva non più americo-centrica nello studio di eventi culturali che oggi risultano incompatibili con il modello imperialista novecentesco in cui gli Stati Uniti emergevano quali produttori di cultura dall'influsso globale e unidirezionale.<sup>63</sup>

Le scritture arabo – e musulmano – americane di questo ultimo quindicennio presentano tre caratteristiche decisive, che è importante evidenziare anche solo in chiusura. In primo luogo, sono scritture eminentemente politiche, frutto dell'imperativo a "scrivere o essere scritti"<sup>64</sup> che ha spinto le comunità arabe e musulmane ad abbandonare l'invisibilità del primo Novecento e affrontare la necessità di ingaggiare in prima persona la questione della loro identità. Cosicché, se inizialmente la letteratura araba in America aveva un carattere fortemente autobiografico e memorialista, orientato a preservare una testimonianza sulle origini a uso delle generazioni nate nella diaspora, a partire dagli anni Settanta si è fatta carico di istanze identitarie sulla spinta delle tensioni che sempre più chiaramente chiamavano in causa le sue comunità, tanto negli Stati Uniti quanto nello scenario internazionale. In secondo luogo, si tratta di una scrittura che è passata da rappresentazioni primariamente in lingua araba a rappresentazioni primariamente in lingua inglese, spostando l'asse portante della produzione culturale dalla poesia, il genere di elezione della letteratura in arabo, al romanzo, un genere di ovvia origine europea, con le conseguenze di contaminazione, non solo formale, che quel passaggio ha implicato.<sup>65</sup> Terzo e decisivo elemento è che si tratta di un corpus letterario che non è più possibile ingabbiare nella categoria tradizionale di una "letteratura nazionale": benché si tratti di produzioni culturali che direttamente – e spesso esclusivamente – coinvolgono l'America, queste sono il prodotto di voci che solo in parte è possibile definire americane, perlomeno secondo la categoria, oggi evidentemente inadeguata, dell'appartenenza nazionale.

L'America del ventunesimo secolo appare avviluppata in una continua guerra al terrore culturale interna in virtù della quale le minoranze arabe e musulmane sono state trasformate in comunità contestate, Altro razzializzato che si è scelto di escludere dal consenso nazionale attraverso evidenti strategie di stereotipizzazione e colpevolizzazione collettiva. Ma al di là delle semplificazioni dei cliché, vi è un'America araba e musulmana che parla con voci plurali di resistenza da cui emergono prodotti culturali e di ricerca a cui è imperativo prestare l'orecchio.

#### NOTE

\* Andrea Carosso insegna letteratura e cultura anglo-americana all'università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: *Invito alla lettura di Nabokov* (Mursia 1999) e *Cold War Narratives: American Culture in the Cold War* (Peter Lang 2012).

1 Vedi Ta-Nehisi Coates, "America's First White President", *The Atlantic* (ottobre 2017).

2 W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk* (1903), in *Writings*, The Library of America, Pennsylvania State University, Philadelphia 1996, p. 391.

3 Vedi Corey Robin. *Fear: The History of a Political Idea*, Oxford University Press, New York-Oxford 2004.

- 4 Brian Edwards, *After the American Century: The Ends of U.S. Culture in the Middle East*, Columbia University Press, New York 2016, p. 21.
- 5 Louise Cainkar, *Homeland Insecurity: The Arab American and Muslim American Experience After 9/11*, Russell Sage Foundation, New York 2009, p. 5.
- 6 Moustafa Bayoumi, intervista, *Process: A Blog for American History*, <http://www.processhistory.org/this-muslim-american-life/>, ultimo accesso il 28/2/2018
- 7 Fonte: *Pew Research Center's 2017 Survey of U.S. Muslims*, <http://www.pewforum.org/2017/07/26/demographic-portrait-of-muslim-americans/#fn-28360-9>, ultimo accesso il 28/2/2018.
- 8 Benché più dell'80 per cento dei musulmani americani siano cittadini statunitensi, oltre il 60 per cento di essi sono immigrati di prima generazione e meno del 20 per cento risiede nel paese da più di tre generazioni. Fonte: *Pew Research Center's 2017 Survey of U.S. Muslims*, cit.
- 9 Zareena Grewal, *Islam Is a Foreign Country: American Muslims and the Global Crisis of Authority*, New York University Press, New York-London 2013, p. 2.
- 10 Tra il 1980 e il 2000 il censimento negli Stati Uniti ha in effetti raccolto dati campione sulla discendenza etnica della popolazione nel cosiddetto "formulario lungo". La pratica si è interrotta nel 2010 ed è in corso una tesa battaglia tra le associazioni arabe-americane, che chiedono l'inserimento della categoria "medio orientale o nord-africano" nel censimento 2020, e l'amministrazione Trump, fortemente contraria a concedere loro visibilità nelle statistiche ufficiali. Vedi [http://www.aaiusa.org/statement\\_aai\\_responds\\_to\\_rejection\\_of\\_the\\_middle\\_eastern\\_or\\_north\\_african\\_category\\_from\\_the\\_2020\\_census](http://www.aaiusa.org/statement_aai_responds_to_rejection_of_the_middle_eastern_or_north_african_category_from_the_2020_census) (28.2.2018)
- 11 Yvonne Yazbeck Haddad, *Becoming American? The Forging of Arab and Muslim Identity in Pluralist America*, Baylor University Press, Waco, TX 2011, p. 2.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Pew Research Center. "U.S. Muslims Concerned About Their Place in Society, but Continue to Believe in the American Dream", 26 luglio 2017, <http://assets.pewresearch.org/wp-content/uploads/sites/11/2017/07/09105631/U.S.-MUSLIMS-FULL-REPORT-with-population-update-v2.pdf>, ultimo accesso il 28/2/2018.
- 14 Vedi Amaney Jamal e Nadine Naber, a cura di, *Race and Arab Americans Before and After 9/11. From Invisible Citizens to Visible Subjects*, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 2008, p. 2.
- 15 Michael Suleiman. "The Arab Immigrant Experience", in M. Suleiman, a cura di, *Arabs in America. Building a New Future*, Temple University Press, Philadelphia 1999, p. 10.
- 16 Jamal-Naber, *Race and Arab Americans*, cit., p. 31.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Mino Moallem, "Whose Fundamentalism?", *Meridians: Feminisms, Race, Transnationalism* 2.2 (2002), p. 298.
- 19 John Tehranian, *Whitewashed: America's Invisible Middle Eastern Minority*, New York University Press, New York 2009, p. 35.
- 20 Hannah Arendt, " 'The Rights of Man': What Are They?", *Modern Review* 3.1 (1949), p. 30.
- 21 Jamal-Naber, *Race and Arab Americans*, cit., pp. 14-15.
- 22 Ivi, p. 15.
- 23 Alixa Naff, *Becoming American: The Early Arab Immigrant Experience*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1985, p. 2
- 24 Lisa Suhair Majaj, "Arab Americans and the Meaning of Race", in A. Singh and P. Schmidt, a cura di, *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 2000, p. 321. Vd. anche Naff, cit., p. 14
- 25 Naff, *Becoming American*, cit., p. 251.
- 26 Tehranian, *Whitewashed*, cit., p. 39.
- 27 Ivi, pp. 5; 39.
- 28 Ivi, p. 54; vedi anche Naff, *Becoming American*, cit., p. 107.
- 29 Edward Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 17.
- 30 Ivi, p. 321.
- 31 Vedi Majaj, "Arab Americans and the Meaning of Race", cit., p. 325.
- 32 Moustafa Bayoumi, *This Muslim American Life: Dispatches from the War on Terror*, New York University Press, New York 2015, p. 162.

- 33 Arun Kundnani, *The Muslims Are Coming! Islamophobia, Extremism, and the Domestic War on Terror*, Verso, London 2014, p. 43.
- 34 Ivi, p. 44.
- 35 Edward Said, "Identity, Negation and Violence", *New Left Review*, 171, (sett-ott 1988), p. 47.
- 36 Kundnani, *The Muslims Are Coming!*, cit., p. 48.
- 37 Laurence Milchalak, "Cruel and Unusual: Negative Images of Arabs in Popular Culture", *American-Arab Anti-Discrimination Committee Research Institute Issue Paper* 15 (1988); "The Arab in American Cinema: From Bad to Worse, or Getting Better?", *Social Studies Review*, (autunno 2002), p. 42.
- 38 Jamal-Naber, *Race and Arab Americans*, cit., p. 37.
- 39 Vedi Jack Shaheen, *The TV Arab*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1984; Jack Shaheen, *Reel Bad Arab. How Hollywood Vilifies a People*, Olive Branch Press, Northampton, MA 2001; Ronald Stockton, "Ethnic Archetype and the Arab Image", in Ernest McCarus, a cura di, *The Development of Arab American Identity*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
- 40 Tehranian, *Whitewashed*, cit., p. 93.
- 41 Stockton, "Ethnic Archetype and the Arab Image", cit., p. 120.
- 42 Cit. in Steven Salaita, *Anti-Arab Racism in the USA. Where It Comes from and What it Means for Politics Today*, Pluto Press, Ann Arbor, MI 2006.
- 43 Ashley Dawson e Malini Johar Schueller, a cura di, *Exceptional State. Contemporary U.S. Culture and the New Imperialism*. Duke University Press, Durham-London 2007, p. 2.
- 44 Moustafa Bayoumi, *How Does it Feel To Be a Problem? Being Young and Arab in America*, Penguin Press, New York 2008, pp. 3-4.
- 45 Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- 46 Cainkar, *Homeland Insecurity*, cit., p. 3. Sulla schedatura obbligatoria, vd. anche Bayoumi, *This Muslim American Life*, cit., pp. 48-74.
- 47 Ivi, pp. 3; 5.
- 48 Bayoumi, *How Does it Feel To Be a Problem?*, cit., p. 3.
- 49 Doug Saunders, "Catholics Then, Muslims Now", *New York Times* (17 settembre 2012).
- 50 Bernard Lewis, "The Roots of Muslim Rage", *Atlantic Monthly* (settembre 1990).
- 51 Samuel P. Huntington, "The Clash of Civilizations?", *Foreign Affairs* 72.3 (1993), pp. 22, 21-31, 35.
- 52 Don DeLillo, "In the Ruins of the Future", *The Guardian*, 22 dicembre 2001.
- 53 Paul Berman, *Terror and Liberalism*, Norton, New York 2004.
- 54 Kundnani, *The Muslims Are Coming*, cit., pp. 55-88.
- 55 Bayoumi, intervista, cit.
- 56 Fady Joudah, "Say It: I'm Arab and Beautiful", *Los Angeles Review of Books* (12.12.2017).
- 57 Bayoumi, intervista, cit.
- 58 Nancy Coleman, "On Average, 9 Mosques Have Been Targeted Every Month This Year" (7.8.2017) <https://edition.cnn.com/2017/03/20/us/mosques-targeted-2017-trnd/index.html>, ultimo accesso il 28/2/2018.
- 59 Philip Metres, "Arab-American Literature After 9/11", *American Book Review* 34 (2012), p. 3.
- 60 Andrea Shalal-Esa, "Clearing a Path for Mainstream Arab-American Literature", *Al Jadid* 13 (2008) <http://www.aljadid.com/content/clearing-pathmainstream-arab-american-literature>, ultimo accesso il 28/2/2018.
- 61 Lisa Suhair Majaj, "Arab-American Literature: Origins and Developments", *American Studies Journal* 52 (2008), <http://www.asjournal.org/archive/52/index.html>, ultimo accesso il 28/2/2018.
- 62 Steven Salaita, *Arab American Literary Fictions, Cultures, and Politics*, Palgrave Macmillan, New York 2007, p. 2.
- 63 Edwards, *After the American Century*, cit.
- 64 Majaj, "Arab-American Literature", cit.
- 65 Nouri Gana, "The Intellectual History and Contemporary Significance of the Arab Novel in English", in Nouri Gana, Wail S. Hassan e Mara Naaman Gana, Nouri, a cura di, *The Edinburgh Companion to the Arab Novel in English*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, pp. 1-3.

### Parliamo di razza. Musulmani e arabi nell'immaginario americano

*Moustafa Bayoumi\**

*Traduzione di Valentina Romanzi*

“Veniamo descritti in senso razziale così spesso, come gruppo” dice nel suo spettacolo il comico arabo-americano Dean Obeidallah, “che non molto tempo fa ho sentito un giornalista della CNN usare l’espressione ‘Gli arabi sono i nuovi neri’. Gli arabi sono i nuovi neri”. Obeidallah continua,

Quando l’ho sentito, sarò onesto, mi sono entusiasmato. Ho pensato “oddio, siamo diventati cool!”. Tra poco quelle bellissime ragazze asiatiche smetteranno di uscire con i neri e inizieranno a uscire con gli arabi. I ragazzini bianchi delle periferie, invece di imitare i neri e vestirsi come loro per essere cool inizieranno a fingere di essere arabi [...] e vorranno l’auto modificata perché assomigli a un taxi. Si vestiranno come gli arabi vecchia scuola con un turbante tradizionale [...] E quando si incontrano diranno “Come butta, Moustafa?”, “Cosa combinano i miei arabi?”, “Arabo, per favore!”.<sup>1</sup>

È uno sketch divertente, ma quella di Obeidallah è più di una semplice barzelletta, sta parlando di qualcosa che ha a che fare con il potere nocivo di includere o di rifiutare che la cultura americana contemporanea attribuisce a razza e rappresentazione. Estremizzando in modo letterale l’analogia tra l’essere neri e arabi, Obeidallah gioca con le percezioni comuni di cosa vuol dire essere bianchi e neri. Trasformando uno svantaggio in un vantaggio, stravolge il copione dell’esclusione sociale, facendolo diventare una storia di inclusione popolare. Dopotutto, cosa c’è di più americano, oggi, dell’afroamericano?

Eppure gran parte delle persone ha in mente altro quando parla di come gli arabi (o i musulmani) stiano diventando i “nuovi neri”, un sentimento che viene espresso di routine dal giorno degli attacchi terroristici dell’11 settembre 2001. In modo diretto, l’idea vuole probabilmente evocare la pratica della profilazione razziale. “I newyorkesi neri scherzano tra di loro sul fatto che ormai non sono più oggetto di profilazione razziale”, spiega un articolo del *New York Times* dell’ottobre 2001. “Anche il linguaggio dei torti di natura razziale è cambiato: nel giro di una notte, le preoccupazioni sul mettersi alla guida quando si è neri sono diventate timore di prendere un aereo quando si ha la pelle marrone, una frase che fa riferimento alle notizie di americani musulmani a cui è stato chiesto di scendere da un aereo”. L’articolo continua. “Anche se in modo subdolo, gli attacchi alle Torri Gemelle hanno cambiato le tradizionali divisioni razziali della città”.<sup>2</sup> Queste oscillazioni hanno spinto il romanziere afroamericano Ishmael Reed a scrivere: “Dopo

due settimane dagli attacchi alle Torri Gemelle e al Pentagono, la mia figlia più giovane, Tennessee, è stata chiamata 'sporca araba' due volte". L'eredità razziale americana, ancora risonante della "legge della singola goccia", dove un'unica goccia di sangue africano rendeva una persona nera agli occhi delle leggi segregazioniste, ha permesso a Reed di chiedere, dopo l'11 settembre, "Sono tutti arabo-americani quelli con la pelle scura?".<sup>3</sup>

I motivi sono evidenti. La profilazione razziale era condannata quasi universalmente prima del 2001, tanto che il candidato alla presidenza George W. Bush si dichiarò contrario durante la sua campagna elettorale. Eppure questa pratica ha riacquisito vigore nel 2003, quando il Dipartimento di Giustizia del presidente Bush ha emanato un ordine che proibiva la profilazione ma includeva delle eccezioni, permettendo indagini su gruppi etnici e razziali nel caso in cui le forze dell'ordine avessero avuto informazioni "affidabili" sul fatto che alcuni membri di tali gruppi stessero organizzando un attacco terroristico o un altro crimine.<sup>4</sup> Anche se si poteva dire che la profilazione fosse ufficialmente in contrasto con gli ideali americani, leggendo tra le righe si capiva chiaramente che tracciare un profilo razziale di arabi e musulmani aveva perfettamente senso dal punto di vista della sicurezza nazionale. Il programma di registrazione speciale (ufficialmente denominato NSEERS), per cui i maschi adulti di ventiquattro paesi a maggioranza musulmana dovevano registrare i propri spostamenti nel paese, è soltanto un esempio di profilazione razziale autorizzata dallo stato. La procedura di registrazione speciale ha fatto aprire pratiche per la deportazione di circa quattordicimila persone (la Commissione delle Nazioni Unite sull'Eliminazione della Discriminazione Razziale ha ripetutamente ammonito Washington di porre fine alla "profilazione razziale contro arabi, musulmani e sudasiatici").<sup>5</sup> Dopo gli attacchi a Londra nel 2005, alcuni critici conservatori come Paul Sperry, del Hoover Institute, Peter King, rappresentante repubblicano di New York, e Charles Krauthammer, del *Washington Post*, invocarono una profilazione più incisiva, tanto che un altro giornalista del *Washington Post*, Colbert King, rispose loro con un articolo intitolato "Non si può combattere il terrorismo con il razzismo". Facendo eco a Reed, scrisse, "sembra che non importi a Sperry che la sua descrizione includa anche un numero enorme di uomini di colore, incluso il mio figlio più giovane, che a volte prende la metro, ha la pelle marrone e si rasa la testa e i baffi".<sup>6</sup>

Prima dell'11 settembre, la percezione popolare degli arabi e dei musulmani non aveva alcuna componente americana significativa. Invisibilità era la parola che si sentiva più di frequente. In *Food for Our Grandmothers*, un'antologia del 1994 scritta da femministe arabo-americane e arabo-canadesi, la curatrice Joanna Kadi etichetta gli arabo-americani come i "più invisibili degli invisibili".<sup>7</sup> In "Resisting Invisibility", un saggio pubblicato in una raccolta del 1999, Therese Saliba nota che "quando si parla degli arabi nel dibattito multiculturale, lo si fa spesso come di un punto di tensione politica tra neri ed ebrei, o come di qualcosa che ti passa per la mente in un secondo momento, 'quegli altri ebrei americani'".<sup>8</sup> Durante gli anni Ottanta, come scrive Edward Said in *Covering Islam*, le immagini onnipresenti degli arabi e dei musulmani fuori dagli Stati Uniti erano "frequenti caricature dei musulmani, raffigurati come fornitori di petrolio, terroristi e [...] come folle

assetate di sangue".<sup>9</sup> La premessa che ci permette di fare affidamento su questi stereotipi orientalisti è l'idea di una distanza incolmabile tra due parti del mondo essenzialmente diverse, l'occidente razionale e l'oriente turbolento.

## Senza offesa, signore

Tuttavia, in un presente fatto di immigrazione crescente e di terrorismo internazionale, le cose sono cambiate (e, chiaramente, sono anche rimaste tristemente le stesse). Nell'organizzazione domestica di razza e differenza, gli arabi e i musulmani negli Stati Uniti sono stati messi sotto i riflettori e sono spesso definiti in termini di differenze razziali che possono essere controllate con la profilazione. Tali associazioni vengono in superficie da certi dettagli apparentemente insignificanti. Per esempio, in una recensione del 2008 sul *New York Times*, il sociologo di Harvard Orlando Patterson, commentando la profilazione razziale, non si appoggia all'esempio dato dalla comunità afroamericana, ma scrive che "gran parte di noi ha una soglia per quanto riguarda le libertà civili: immaginate dei pakistani laureati alla scuola islamica in coda per i controlli di sicurezza in aeroporto; la razza importa in questi casi, va da sé".<sup>10</sup> Il film di Spike Lee *Inside Man* contiene una sola scena significativa di conflitto razziale: un ostaggio Sikh durante una rapina in banca emerge dall'edificio vestito come i criminali, che hanno indossato tutti gli stessi abiti e hanno costretto impiegati e clienti della banca a fare lo stesso. I poliziotti gli strappano dalla testa il cappuccio, pensando che sia un rapinatore, vedono il suo turbante e perdono la calma. "Oh merda, è un fottuto arabo!" urla uno di loro mentre arretrano, le pistole in pugno. Il turbante viene poi strappato dalla testa del Sikh e l'uomo viene malmenato. Nella scena successiva, si lamenta con il detective, interpretato da Denzel Washington. "Non dirò nulla finché non mi restituite il turbante! Sono stanco di questa merda. Ovunque io vada, i miei diritti civili sono violati. Se vado all'aeroporto, prendono sempre me per un controllo. 'Scelto a caso', ma per favore!" (Washington risponde, "però riesci sempre a far fermare un taxi, giusto?". "È uno dei vantaggi", ammette l'uomo.)

Un romanzo sciocco e decisamente poco convincente, *Terrorista* di John Updike, è ossequioso verso le gerarchie razziali che resistono ancora in America e non nasconde nostalgie prevedibili per la semplicità di un mondo WASP ormai scomparso. La storia di Updike ruota attorno ad Ahmad Malloy, diciottenne per metà irlandese, per metà egiziano e totalmente confuso. Ahmad, che Updike descrive ripetutamente come una persona di carnagione grigiastra, vive nella cittadina in declino di New Prospect, nel New Jersey, ed è in crisi esistenziale. Trova conforto nelle parole di Sheikh Rashid, un imam yemenita frustrato che lo incita alla violenza. Nel frattempo Jack Levy, il tutor di Ahmad al liceo, ha una relazione con sua madre. Levy alla fine riesce a far rinsavire il ragazzo, salvando la nazione da un attacco terroristico insensato. Allo stesso tempo gli dice di aver "scopato sua madre", scatenando questo ridicolo scambio nella conclusione del romanzo:



“Senza offesa, signore” dice Ahmad, piuttosto altezzoso, ma non mi fa un gran piacere pensare a mia madre che fornicava con un ebreo”.

Levy ride – una risata sguaiata. “Ma dai, qui siamo tutti americani. L’idea è questa, non te l’hanno detto alla Central High? Irlandesi americani, afroamericani, ebreoamericani; ci sono perfino araboamericani”.

“Me ne dica uno”.

Levy è colto alla sprovvista. “Omar Sharif” risponde.

Sa che in una situazione meno stressante gliene verrebbero in mente altre.

“Non è americano. Ci riprovi”.

“Mmm... com’è che si chiamava? Lew Alcindor?”

“Kareem Abdul-Jabbar”, lo corregge Ahmad.<sup>11</sup>

L’errore nell’etichettare Abdul-Jabbar, che è afroamericano, come un arabo-americano è ovvia e sembra indicare l’ignoranza dello stesso Levy, rendendo il personaggio curiosamente più americano in virtù della sua ignoranza. Eppure Levy rappresenta più di questo. Contro l’estraneità degli arabo-americani, Updike usa l’appartenenza all’ebraismo di Levy come metro di giudizio dell’assimilazione etnica che ha avuto successo in America, in contrasto con tutti quelli che ora “occupano i ghetti urbani”, ossia quelli che sono “marroni, per la stragrande maggioranza e nelle sue molte sfumature”<sup>12</sup> (“Gli ebrei e gli irlandesi”, scrive Updike, “hanno condiviso le città americane per generazioni”).<sup>13</sup> Beth, la moglie sovrappeso di Levy, crede che lui “non la lascerà mai, per via del suo senso di responsabilità di ebreo e la sua fedeltà coniugale, che deve essere ebraica a sua volta. Se sei stato perseguitato e insultato per duemila anni, essere leale nei confronti dei tuoi cari è semplicemente una buona tattica per sopravvivere”.<sup>14</sup>

Se gli arabo-americani ormai sono codificati come neri, essere ebreo oggi significa aver raggiunto lo status di bianco, come dimostra la fedeltà alla moglie, alla città e allo stato attribuita a Levy. L’essere un bianco onorario non è una caratteristica limitata ai personaggi ebrei. Anche gli induisti godono spesso di una simile rispettabilità. Pensate alle lodi sperticate che Thomas Friedman riserva ai capitalisti indiani e ai pionieri della Silicon Valley. Oppure considerate queste righe in un articolo di Steven Pinker pubblicato nel 2008 nel *New York Times Magazine*, intitolato “L’istinto morale”. Pinker si occupa di etica e dei fondamenti morali comuni a diverse società nel mondo moderno nel tentativo di promuovere una *Weltanschauung* basata sull’idea dell’umanità come famiglia. Così facendo, tuttavia, Pinker propone una lettura perlomeno discutibile. “Molte delle usanze sorprendenti di luoghi lontani diventano più comprensibili quando si riconosce che lo stesso impulso moralizzatore che l’élite occidentale incanala verso violazioni che riguardano il danno o l’ingiustizia (le nostre ossessioni morali), altrove viene esercitato in ambiti diversi”, scrive. “Si pensi alle sacre abluzioni e alle restrizioni nella dieta degli induisti e degli ebrei ortodossi (purezza) [e] all’oltraggio che si provoca tra i musulmani insultando il Profeta (autorità).”<sup>15</sup> Chiaramente, “le sacre abluzioni e le restrizioni nella dieta” potrebbero essere attribuite altrettanto facilmente ai musulmani (non solo quelli ortodossi), tuttavia gli ebrei e gli induisti sono amalgamati in questo gruppo le cui modalità di comportamento sono considerate benigne, mentre ai musulmani è associata la rabbia.

Che sta succedendo? In breve, gli arabi e i musulmani (che, nel mondo reale, sono due categorie che si intersecano mentre la percezione americana li considera la stessa cosa) sono entrati con forza nell'immaginario americano, ma in modo razzializzato. Nelle specifiche inflessioni del linguaggio vernacolare americano, questo comporta un'associazione con l'essere nero, dato che arabi e musulmani in America non sono visti come parte degli immigrati che costituiscono il tessuto della nazione, ma sono piuttosto come un problema sociale da risolvere. Mentre oggi ebrei e induisti sono visti come gruppi etnici, arabi e musulmani sono visti come gruppi razziali. Sono diventati un dilemma americano.

La differenza tra etnia e razza è rilevante. Essere un soggetto etnico significa avere usanze, abitudini e riti che non interferiscono con l'essere moderno. Di fatto, i rituali spesso donano alla scialba modernità il colore e la ricchezza di cui ha bisogno. Le etnie decidono su quando e come rivelare questi loro aspetti affascinanti e atavici nel momento in cui appaiono pubblicamente. In altre parole, è data loro facoltà di intervento.

Le razze, invece, non sono in grado di autodeterminarsi – o lo possono fare solo in minima parte. Sono invece le agenzie federali a determinare le linee politiche da adottare nei loro confronti. Le razze non fanno la storia. Sono *la* storia. Le forze sociali pulsano attraverso di loro. Mentre le etnie sono dei fili nel tessuto misto della nazione, le razze sono gli elementi che lo trasformano in materiale combustibile. Ciò che James Baldwin ha scritto sui neri nel 1955 è tutt'oggi quasi interamente valido per gli americani arabi/musulmani. "Il nero in America", scrive Baldwin, "è un problema sociale e non individuale o umano. Pensare a lui significa pensare a statistiche, ghetti, stupri, ingiustizie, violenza remota"<sup>16</sup> (considerate lo studio del Pew Research Center del 2007 sugli americani musulmani in questa luce: quanto è probabile che uno studio su qualsiasi altro gruppo religioso venga sottotitolato "Una classe media e in larga misura integrata"?).<sup>17</sup> Le storie delle etnie vengono mandate in onda dalla PBS durante la settimana dedicata alla raccolta di fondi; le razze compaiono in TV come soggetto di inchieste del governo e della polizia, in episodi di *Frontline* (PBS) con un'inquietante voce fuoricampo e nelle notizie in sovraimpressione su Fox News.

Inoltre, gli orientamenti politici importano poco. I *liberal* vedono la situazione dei musulmani e degli arabi in America come esempio dei limiti della nazione e dei suoi eccessi nel maltrattare quelli che sono irrevocabilmente "altri". I conservatori li descrivono come una minoranza che minaccia un'apparente maggioranza. In entrambi i casi, la razza è l'elemento decisivo.

## Realizzare tutte le potenzialità

La cosa ironica è che mentre gli arabi e i musulmani sono sempre più razzializzati come neri (in modi che si avvicinano alla percezione degli afroamericani durante la Guerra fredda), gli afroamericani stanno emergendo nella cultura popolare come leader della nazione e dell'impero americano. Inoltre, questa rappresentazione si basa fundamentalmente sull'idea di una solidarietà tra neri, musulmani e arabi, che non è un rapporto tra pari, ma una relazione che riflette una proiezione



modificata del potere americano. Questa immagine sembra un tentativo di trasformare l'immagine degli Stati Uniti stessi.

Considerate due film: *Attacco al potere* (1998), con Denzel Washington, e *The Kingdom*, con Jamie Foxx. *Attacco al potere*, chiaramente, è stato girato prima del 2001 ed è stato spesso chiamato in causa per aver previsto e rappresentato un attacco terroristico di larga scala sul territorio statunitense per mano di arabi, anche se il film è principalmente una denuncia su come i fallimenti della politica estera dell'era di Clinton abbiano messo in pericolo le istituzioni della nazione. La storia si concentra sull'agente speciale Anthony Hubbard, un veterano della 82esima Divisione Aereotrasportata, con una laurea in legge e un'educazione cattolica nel Bronx. A un certo punto, Hubbard si soprannomina sarcasticamente "Colin Powell" e l'implicazione è chiara. Hub, come viene chiamato, è l'incarnazione del successo afroamericano, come il futuro Segretario di Stato che all'epoca veniva considerato il "Nero con Maggiori Possibilità di Diventare Presidente". Rigoroso, solerte, serio senza essere arcigno, Hub è il centro morale del film. Il suo braccio destro è Frank Haddad (interpretato da Tony Shalhoub), un agente dell'FBI di origine libanese sciita (l'unico americano del film, incidentalmente, che parla con un accento straniero) che gli fa da autista e traduttore.

Dopo la cattura da parte degli americani di un imam radicale modellato sullo sceicco Omar Abdul Rahman, una serie di attacchi terroristici tormenta New York. Elise Kraft, un'agente della CIA dalla moralità rilassata interpretata da Annette Bening, compete con Hub durante le indagini sugli attacchi. La sua talpa è Samir Nahzde, un professore di Studi arabi al Brooklyn College, apparentemente collegato ai terroristi (cosa poi confermata). Quando Hub e l'FBI non riescono a fermare l'ondata di attacchi, il governo proclama la legge marziale a Brooklyn e il personaggio interpretato da Bruce Willis, il tronfio generale Devereaux, che era stato responsabile dell'extradizione illegale dell'imam, inizia a compiere arresti di massa di individui arabo-americani in modi che richiamano l'internamento degli americani giapponesi durante la Seconda guerra mondiale. Il figlio tredicenne di Haddad viene incarcerato e questo causa un crollo di fiducia nella giustizia americana da parte dell'agente dell'FBI, che d'impeto consegna il suo distintivo a Hub, dicendo che non vuole più essere il beduino (*sand nigger*) del governo. Ciò nonostante, alla fine Hub riuscirà a far uscire di prigione il figlio di Haddad. Nel frattempo, i due scoprono che Nahzde è l'ultimo terrorista rimasto nel paese e si preparano per la resa dei conti finale. Nahzde viene ucciso, Kraft sacrificata e Hub si ribella alla tortura e all'assassinio da parte di Devereaux di un americano arabo innocente. La legge marziale viene rimossa e la costituzione è salva.

Con i suoi due personaggi arabi/musulmani, un agente dell'FBI e un terrorista, *Attacco al potere* sfrutta il sistema del "musulmano buono, musulmano cattivo" che Mahmood Mamdani ha identificato come centrale alla logica culturale della Guerra al terrore. "Il messaggio centrale di tale discorso", spiega Mamdani, "[è che] si presume che ogni musulmano sia 'cattivo' finché non si dimostra che è 'buono'. Ormai tutti i musulmani devono necessariamente provare la loro fedeltà unendosi a una guerra contro i 'musulmani cattivi'".<sup>18</sup> Melani McAllister cita astutamente *Attacco al potere* come film che "incorpora la sfida del multiculturalismo nella logi-

ca del Nuovo Ordine Mondiale".<sup>19</sup> Si tratta anche di qualcos'altro. *Attacco al potere* sfrutta la paranoia che circonda l'immigrazione che, assieme alla geopolitica, ha trasformato le strade di Brooklyn nello stereotipo della "strada araba", piena di strani odori e sull'orlo dell'apocalisse (il copione identifica la Atlantic Avenue di Brooklyn come "il terzo mondo. Brulicante, turbolento. Kinshasa incontra Beirut che incontra Tel Aviv che incontra Mosca", e Hub dice, "l'America è il posto in cui essere se sei un terrorista"). Questo mondo esterno e spaventoso che sta invadendo gli Stati Uniti è soffuso dalla tendenza araba e musulmana alle faide ancestrali. Quando Nazhde viene arrestato, Haddad gli tira un pugno e poi si scusa con Hub dicendo, "mi spiace, affari di famiglia". Più tardi, Haddad è ripreso da Hub che dice che "gli toglierà il distintivo" se "colpisce un altro prigioniero". "Un giorno ti dirò cosa hanno fatto queste persone al mio paese nel 1971", risponde Haddad.

Tuttavia il messaggio fondamentale di *Attacco al potere* è che essere rimasti impigliati in questa rete di odi antichi ha costretto gli Stati Uniti a vendersi, corpo (la promiscua Elise Kraft) e anima (il generale senza cuore Devereaux). Così facendo, lo stato di sicurezza nazionale sta perdendo il cuore del paese. Questo tradimento è il motivo per cui Hub è così essenziale. Con la sua costante dedizione ai valori, Hub è il più americano dei personaggi. Non è corrotto dalle politiche internazionali ("Mi servono nomi", dice ai suoi agenti, "non una lezione di storia") ed è pronto a combattere sia le politiche razziste di incarcerazione sia la violenza brutale degli arabi. Chi meglio di Hub, dopo tutto, può mostrare al suo sottoposto arabo che gli Stati Uniti in fondo non sono razzisti né in politica estera né in quella interna? La sua stessa storia di successo e riscatto sociale illustra tutto ciò che l'America può essere. Hub è il più adatto a proteggere gli americani arabi non soltanto dai soprusi dello stato, ma anche da loro stessi.

## "L'America non è perfetta"

Se *Attacco al potere* proietta l'idea che sarà un afroamericano a salvare la nazione, *The Kingdom* supera anche questo *topos*. Anche l'impero statunitense ha una Grande Speranza Nera. In *The Kingdom*, i terroristi attaccano una base americana in Riyadh. A Washington, l'FBI non vede l'ora di indagare sul massacro, in particolar modo perché due dei suoi agenti sono stati uccisi. La politica interna inizialmente li blocca.<sup>20</sup> Il procuratore generale è preoccupato che le interferenze americane in suolo saudita provochino risentimento tra i musulmani ma, come in *Attacco al potere*, l'FBI non dipende dalle macchinazioni sporche del mondo politico e incarna la giustizia americana. "Se stessi dirigendo l'FBI", dice il procuratore generale all'agente speciale Ronald Fleury (interpretato da Jamie Foxx), "potresti trasformarla nella terza armata di Patton".<sup>21</sup> Fleury prende l'iniziativa minacciando la famiglia reale saudita e l'FBI ottiene immediata autorizzazione ad atterrare a Riyad. Fleury gestisce una squadra di quattro elementi: lui stesso, una donna bianca, l'agente Meyers, e due uomini, l'agente Leavitt, che è ebreo, e l'agente Sykes, il classico bravo ragazzo.

L'Arabia Saudita si rivela essere un mondo bizzarro, alla rovescia. Alla squadra è assegnato un accompagnatore, il colonello Faris al-Ghazi, un ufficiale di polizia che ha perso degli uomini alla base e la cui squadra è tuttavia implicata nell'attac-

co. Proprio come a Washington, l'FBI deve negoziare con politici timidi per ottenere l'accesso alla scena del crimine e gli agenti si lamentano costantemente della vigliaccheria che incontrano. Inoltre, i sauditi sono del tutto incompetenti nello svolgere la loro indagine. "Capisci cosa significa 'prova'?" chiede Sykes ad al-Ghazi con arroganza. "Quelle cosette che sono indizi? Possono essere di grande aiuto a una persona che cerca di risolvere un caso". In questo film, i nativi incarnano la civiltà attraverso la scienza forense.

Inizialmente, i sauditi si preoccupano più di controllare la moralità – offendendosi per il turpiloquio, per le donne scoperte, per i non musulmani che toccano cadaveri musulmani – che di risolvere il caso. Ciò nonostante, al-Ghazi lentamente cambia priorità. È il buon musulmano in questo dramma, un film che trasforma le ampie strade dell'Arabia Saudita nei vicoli lerci di Baghdad. Al-Ghazi è affezionato alla sua famiglia, come si percepisce dalla musica leggera della colonna sonora mentre guida i suoi nella preghiera. Lui e Fleury diventano amici.

A un certo punto, la squadra dell'FBI inizia a dare la caccia ad Abu Hamza, un Osama Bin Laden da baraccone che potrebbe essere la mente dietro l'attacco iniziale, e il ritmo del film aumenta mentre si avvicinano alla preda. Dopo aver ucciso alcuni terroristi minori in uno scontro armato, la squadra riceve i complimenti per i suoi sforzi e viene mandata a casa, ma Leavitt viene rapito sulla strada per l'aeroporto. Gli agenti rintracciano i rapitori a Suweidi, "un quartiere orribile", che sembra essere un incrocio cinematografico tra Fallujah e Los Angeles est. Lì va in scena lo scontro finale del film. Leavitt è salvato da Mayes, l'agente donna, che pugnala un terrorista all'inguine (e alla testa) con un coltello. Abu Hanza e suo figlio vengono uccisi. Anche Al-Ghazi perde tragicamente la vita e il film termina con Fleury che offre le sue condoglianze alla famiglia del poliziotto saudita. "Tuo padre era un mio buon amico", dice al figlio di al-Ghazi.

*The Kingdom* è un thriller pulp che si basa molto su sequenze di inseguimenti in auto e su una miriade di esplosioni, ma mostra anche altri elementi che presto potrebbero diventare convenzionali. Divide gli arabi presenti secondo la logica del musulmano buono o cattivo. I personaggi bianchi e maschi hanno una visione ristretta e quasi razzista e il protagonista afroamericano non solo è un *action hero*, ma anche una figura che proietta la sincera compassione tipica dello stato americano.

*The Kingdom* riconosce solo indirettamente la razza di Fleury. "L'America non è perfetta", dice a un principe saudita. "Non lo è per niente. Sono il primo a dirlo". È questo genere di onestà che permette a Fleury di raggiungere con i sauditi un livello di comunicazione umana che agli altri personaggi è precluso. Quando si rivolge ad al-Ghazi, scopre che la sua controparte araba è del tutto americanizzata. "Ho passato quattro giorni a Quantico", gli dice al-Ghazi. "Ho anche visto Michael Jordan giocare nei Washington Wizards".<sup>22</sup> Il saudita continua dicendo di essere diventato un poliziotto perché aveva visto *l'Incredibile Hulk* in TV da bambino. Come in *Attacco al potere*, dove uno dei personaggi dice, scherzando sul modo in cui si parla agli arabi, "fagli una domanda e va' a prendere un atlante", *The Kingdom* sottolinea le virtù di una posizione antipolitica, in questo caso attribuita al personaggio arabo. "Mi trovo a un punto tale che non mi importa più perché ci attaccano", confessa al-Ghazi a Fleury. "Mi importa solo che cento persone si sono

svegliate qualche mattina fa senza sapere perché quella sarebbe stata l'ultima della loro vita. Quando prendiamo gli uomini che hanno ucciso queste persone, non ho nemmeno voglia di chiedere loro qualcosa. Voglio solo ucciderli. Capisci?" "Sì, capisco", risponde Fleury.

È interessante che *Attacco al potere* enfatizzi l'arabicità di Haddad, il suo personaggio arabo-americano, mentre *The Kingdom* sottolinea l'americanità del suo personaggio arabo buono. Perché? Forse il motivo risiede nel fatto che *Attacco al potere* parla della necessità di un ethos nazionale basato su principi capaci di opporsi all'invasione da parte di dinamiche politiche (e di individui in carne e ossa) esterni, mentre *The Kingdom* riguarda il bisogno di un adeguato controllo americano in un mondo duro e caotico. L'immaginario di *Attacco al potere* è nazionale, quello di *The Kingdom* è soprattutto imperiale.

Nonostante le loro differenze, entrambi i film illustrano l'emergere di un nuovo sottogenere. Altri esempi includono la serie TV *Sleeper Cell* (Showtime 2005 e 2006) e il film del 2008 *Traitor – Sospetto Tradimento*, con Don Cheadle. Il protagonista di *Sleeper Cell* è l'agente speciale Darwyn Al-Sayeed, interpretato da Michael Ealy, un afroamericano musulmano che è determinato a salvare sia il suo paese sia la sua fede dalla follia degli estremisti (più che altro degli sbandati dotati di antrace). Mostrandosi accigliato durante tutta la serie, Al-Sayeed lotta per tenere a bada l'angoscia di dover "passare" non da bianco, ma da terrorista al servizio della sua amata religione ("Gli afroamericani non hanno una lunga storia di tentativi di passare per bianchi?" gli chiede al-Farik, il terrorista capo. "Io non lo faccio", risponde l'agente sotto copertura). *Traitor* replica molte delle stesse convenzioni. Cheadle recita la parte di Samir Horn, un ex-soldato delle forze speciali americane che sostenevano la Jihad afgana contro i sovietici, diventato in seguito commerciante d'armi per musulmani dall'apparenza sgradevole. Anche qui il protagonista è un devoto fedele dell'Islam, ma il film fonde la dicotomia del musulmano buono/cattivo in un unico personaggio, dato che il pubblico non riesce a decidere per la prima metà del film a chi sia leale Horn. Inoltre, la relazione centrale nel film è il rapporto sempre più stretto tra Samir e Omar, un terrorista arabo titubante. Samir riesce quasi a strapparlo ai suoi demoni prima che Omar venga ucciso in uno scontro armato dai toni epici.

L'idea centrale a sostegno di questo sottogenere è la nozione di una leadership afroamericana del mondo arabo, intrecciata con una amicizia con lo stesso. Qui troviamo una nuova versione della storia già raccontata da Benjamin DeMott in *The Trouble with Friendship: Why Americans Can't Think Straight about Race*. DeMott spiega come la cultura popolare negli anni ottanta e novanta sia stata invasa da immagini di rispetto reciproco tra bianchi e neri, che avevano la funzione di soddisfare il desiderio di individuare esperienze comuni interrazziali, così da poter scoprire che le persone di razze differenti "hanno bisogno gli uni degli altri, oppure si apprezzano a vicenda, oppure si amano". Le amicizie tra bianchi e neri, in quell'epoca simboleggiate dai cosiddetti *buddy movie* interrazziali (Eddie Murphy e Judge Reinhold, Danny Glover e Mel Gibson, Samuel L. Jackson e John Travolta, Wesley Snipes e Woody Harrelson), illustravano che "i problemi razziali sono transitori. Non coinvolgono gli interessi e i conflitti di gruppo sviluppati per secoli. I proble-

mi razziali stanno svanendo, gradualmente, inesorabilmente, grazie alla buona volontà, all'affetto, a momenti di particolare intensità".<sup>23</sup> Nel cinema americano, l'amicizia interrazziale spuntò come il prezzemolo. C'era la farsa senza pretese *Chi non salta bianco è*, il dramma di sani principi *A spasso con Daisy* e il *morality play* per la classe media *Arma Letale*, dove Danny Glover è un po' il precursore di Hub, nella parte dell'agente nero, padre di famiglia con residenza suburbana.

L'amicizia tra afroamericani e arabo-americani ha la stessa valenza, ma arricchita da obiettivi internazionali. Tali rappresentazioni suggeriscono che gli afroamericani sanno parlare agli arabi meglio dei bianchi (Fleury impara alcune parole arabe in *The Kingdom*). La semiotica della leadership degli afroamericani nei film e nella cultura popolare odierna si riconduce al fatto che il conflitto razziale è stato superato negli Stati Uniti, che è il motivo per cui la razza viene citata soltanto *en passant*. Inoltre, le relazioni degli afroamericani con altre persone di colore sembrano basate su un sentimento autentico e non su reazioni impulsive o su opportunismi sfacciati. Sono più reali per via di un passato collettivo di sofferenze. La leadership degli afroamericani sui personaggi arabi illustra una versione contemporanea della città sulla collina: un pellegrinaggio in cui la promessa dell'America si manifesta attraverso l'elevamento razziale. I peccati dello schiavismo, delle leggi segregazioniste e degli idranti dello sceriffo Clark sono stati redenti dal successo. In queste rappresentazioni gli Stati Uniti hanno superato i loro peccati antichi e, di conseguenza, il potenziale *liberal* (e liberatorio) dell'impero americano può ora essere affermato. Lo spirito di squadra, in altre parole, è collegato alla benevolenza dell'imperialismo americano perché come può essere razzista l'impero se la faccia degli Stati Uniti appartiene a un afroamericano? In altre parole: che cosa c'è di più americano, oggi, dell'afroamericano?

## Proprio come per me in America

Tuttavia queste rappresentazioni di neri al comando, che parlano dal cuore *liberal* dell'impero americano, contraddicono, e contribuiscono a indebolire, una lunga e vibrante tradizione di opposizione afroamericana all'espansionismo statunitense. Tale tradizione collega la negazione dei diritti civili sul territorio nazionale con le deprivazioni per le conquiste in terra straniera. La sua storia risale almeno alla guerra tra Stati Uniti e Messico nel 1848, definita da Frederick Douglass "disgraziata, crudele e iniqua". In un potente editoriale contro la guerra, Douglass scrisse,

il Messico sembra vittima designata della cupidigia e dell'amore per il dominio tipicamente anglosassoni [...] Non abbiamo preferenze di partito, per quanto riguarda questa crociata schiavista [...] La nostra nazione sembra determinata a continuare in questa direzione malvagia [...] Imploriamo i nostri connazionali di abbandonare questo orribile conflitto, i loro piani omicidi e di allontanarsi dalla strada del sangue.<sup>24</sup>

Cinquant'anni dopo, la guerra ispano-americana ispirò un simile opposizione tra personalità chiave della comunità afroamericana. Thomas Wallace Swan, collabo-

ratore del *Howard's American Magazine*, scrisse nel 1900: "Nello spirito dell'Imperialismo, inaugurato e accudito dall'amministrazione del Presidente McKinley, riconosciamo la stessa violazione dei diritti umani che il Partito democratico ha messo in atto durante la recente Ricostruzione, ossia la più totale negazione del diritto di voto ai neri".<sup>25</sup> Anche Booker T. Washington trovava il conflitto fonte di disagio: "Penso che si dovrebbe dare alle Filippine l'opportunità di governarsi da sé", scrisse. "Finché la nostra nazione non avrà risolto i problemi dei neri e degli indiani, non credo che abbiamo il diritto di prenderci in carico ulteriori problemi sociali".<sup>26</sup>

Inizialmente, gli afroamericani accolsero la notizia della guerra coloniale nelle Filippine con sentimenti contrastanti. In un periodo di forti discriminazioni e di linciaggi frequenti, alcuni neri credevano che il servizio militare fosse un dovere civico, per cui prendere parte a un'avventura oltremare avrebbe dimostrato una volta per tutte ai bianchi che gli afroamericani meritavano tutti i diritti, essendo cittadini americani. Altri pensavano che la guerra avrebbe, come disse William Gatewood, "distolto l'attenzione dalla crisi razziale interna".<sup>27</sup> Al termine della guerra, erano tutti delusi. La segregazione era peggiorata, la violenza di massa contro i neri era aumentata e i soldati neri spesso avevano l'impressione di esportare le leggi razziste nel resto del mondo non bianco (alcuni soldati neri disertarono e si unirono ai ribelli filippini). L'emigrazione ritornò in voga.

Nella prima metà del Ventesimo secolo, gli afroamericani condannarono apertamente l'aggressione imperiale, collegandola ancora una volta alla loro condizione negli Stati Uniti. L'invasione dell'Etiopia da parte dell'Italia, in particolar modo, scatenò l'ira di molti leader neri. Paul Robeson si mise alla testa dei dissidenti: "I neri americani desiderano la libertà da un'oppressione che ha preceduto il fascismo", scrisse: "Questa consapevolezza è riscontrabile con chiarezza a partire dall'invasione fascista dell'Etiopia nel 1935. Da allora, il parallelismo tra i propri interessi e quelli dei popoli oppressi all'estero viene impresso nella mente dei neri quotidianamente, mentre lottano contro forze che impediscono loro di ottenere una cittadinanza completa e di partecipare appieno alla vita americana".<sup>28</sup>

In un secondo momento, Robeson aiutò a fondare il Council on African Affairs, di cui W.E.B. Du Bois sarebbe stato vicepresidente. Du Bois, chiaramente, mantenne la stessa posizione antimperialista per tutta la durata della sua carriera di intellettuale. Entrambi avrebbero pagato il prezzo per le loro scelte politiche, dato che il governo americano li accusò di attività sovversiva e proibì loro di viaggiare all'estero per gran parte della Guerra fredda.

L'anticolonialismo afroamericano andò calando durante la Guerra fredda. Con l'ascesa del maccartismo, "i gruppi che combattevano per i diritti civili dovettero stare attenti a dove mettevano i piedi", secondo Mary Dudziak, "e rendere esplicito che i loro sforzi riformatori volevano rafforzare i contorni della democrazia americana e non sfidarla o metterla in discussione".<sup>29</sup> In questo periodo, il dibattito americano sulla razza abbandonò le analisi basate principalmente su economia e politica per orientarsi verso la sociologia e la psicologia. Stando a Penny Von Eschen, "il fatto che molti afroamericani progressisti abbiano abbracciato la politica estera della Guerra fredda e che il governo abbia perseguitato Paul Robeson e



il Council alterò in modo decisivo i termini dell'anti-colonialismo e di fatto troncò i rapporti tra la lotta dei neri per i diritti civili e le questioni legate all'anti-colonialismo e al razzismo all'estero"<sup>30</sup> (Du Bois, che non fu mai d'accordo con gli obiettivi della Guerra fredda, scrisse cose come, "vogliamo governare la Russia e non riusciamo a governare nemmeno l'Alabama").<sup>31</sup> Già nel 1951, St. Claire Drake scriveva, "il fatto che l'adesione ai 'diritti civili' per i neri si separi o meno, nell'immaginario americano, dalle 'agitazioni comuniste' diventa un fattore decisivo" per il successo del movimento dei diritti civili.<sup>32</sup> Secondo Cedric Robinson, durante questo periodo, "il NAACP spostò i suoi sforzi verso la costruzione di coalizioni politiche con organizzazioni analogamente progressiste e anti-comuniste".<sup>33</sup> In questo periodo, i leader neri essenzialmente accettarono la Guerra fredda nei termini dettati dal governo e privilegiarono invece la lotta per i diritti civili.

Con l'ascesa della militanza nera negli anni Sessanta, l'anticolonialismo e l'internazionalismo si riaffermarono, come conferma il desiderio di Malcolm X di vedere la lotta afroamericana come battaglia per i "diritti umani" e non per i "diritti civili". "I bianchi americani hanno fatto un lavaggio del cervello profondo ai neri, per fare in modo che considerino la loro questione come unicamente nazionale e legata ai 'diritti civili'; probabilmente serviranno più anni di quello che mi rimangono da vivere prima che i neri si rendano conto che le loro lotte sono internazionali", osserva nell'ultimo capitolo della sua autobiografia.<sup>34</sup> Nel 1972, James Baldwin scrive,

qualsiasi impegno reale verso la libertà dei neri in questo paese avrebbe l'effetto di riordinare le nostre priorità e alterare i nostri impegni, così che, spaventoso esempio, daremmo il nostro supporto ai neri che combattono per la libertà in Sudafrica e in Angola e non saremmo alleati del Portogallo; saremmo più vicini a Cuba che alla Spagna,osterremmo le nazioni arabe invece di Israele, e non avremmo mai sentito il bisogno di seguire la Francia nel Sud-est asiatico.<sup>35</sup>

Il paradigma dominante, allora e per più di un secolo e mezzo, è stato la disapprovazione da parte degli afroamericani delle imprese statunitensi oltremare, sia perché sminuivano l'urgenza dei problemi domestici, sia perché aggiungevano ulteriori problemi sia interni che all'estero. In qualsiasi caso, queste posizioni sottolineavano come fosse necessario un cambiamento nella struttura di base della società americana.

Inoltre, la connessione tra la coscienza internazionale afroamericana e il mondo arabo e musulmano è altrettanto ricca. Questa storia, anche se spesso è stata tormentata da politiche culturali conservatrici, si preoccupa in primo luogo di sviluppare strutture di alleanze alternative, ridefinizioni del sé e delle comunità, nuovi universalismi attraverso la religione, e una forma di coscienza critica attraverso cui esaminare le strutture di potere e razza negli Stati Uniti e nell'occidente. Nel 1887, per esempio, Edward Wilmot Blyden pubblicò la sua opera principale, *Christianity, Islam and the Negro Race*. Blyden osservò spesso che l'Islam offre un'opzione migliore per "il nero che, sotto la regola protestante, è costretto in uno stato di [...] tutela e irresponsabilità", e suggerì che l'emigrazione africana e una

conseguente colonizzazione di parti dell'America potrebbe creare una classe di "redentori" della razza dalla devastazione della schiavitù.<sup>36</sup> Affermò che l'Islam aveva portato dignità e sviluppo in Africa, mentre il Cristianesimo aveva prodotto soltanto orrore. "Il nero musulmano è un musulmano molto migliore di quanto un nero cristiano sia cristiano", scrive, "perché il nero che si avvicina all'Islam, è un discepolo, non un imitatore. Un discepolo [...] può diventare un produttore; un imitatore non potrà mai essere più di un copista".<sup>37</sup>

Nei primi anni del ventesimo secolo sono nati diversi movimenti religiosi afro-americani nelle città del nord, tra questi il Moorish Science Temple, che affermava che i neri non erano affatto "Negri", ma "Mori americani". Le *Istruzioni Divine*, il libro sacro del tempio, rivelano che "attraverso il peccato e la disobbedienza ogni nazione ha sofferto la schiavitù, dato che non onorava il credo e i principi degli antenati. Ecco perché i Mori furono deprivati della loro nazionalità nel 1774 e le parole *Negro, nero e di colore* furono attribuite agli asiatici d'America che erano di discendenza moresca, perché non avevano onorato i principi delle madri e dei padri e avevano seguito gli dei d'Europa di cui non sapevano nulla". L'appartenenza al Tempio prevedeva un "passaporto", il cui possessore veniva dichiarato da Drew Ali "un musulmano secondo la legge divina del Sacro Corano della Mecca: Amore, Verità, Pace, Libertà e Giustizia". Il documento terminava con "Sono un cittadino degli Stati Uniti d'America".<sup>38</sup>

Il credo del Moorish Science Temple era diverso da quello del suo maggior antagonista, la Nation of Islam, dato che riconosceva la cittadinanza americana ai neri. Il Tempio aprì una porta verso il rifiuto di identità precostruite da parte degli afroamericani, mentre la Nation of Islam le effanzò, insegnando ai neri che dovevano tornare alla loro fede originale, "l'Islam". Combinando nazionalismo e religione, la Nation of Islam cercò di unire le speranze di riscatto sociale e di appartenenza nazionale degli afroamericani con la promessa di un ritorno alla loro "religione originale". Malcolm X sarebbe diventato il più famoso dei membri della Nation of Islam e poi dell'Islam sunnita in America, avvicinato in popolarità solo dal pugile Muhammad Ali, il cui identificarsi con il Terzo Mondo lo fece oggetto di attacchi denigratori negli Stati Uniti mentre lo trasformò in figura eroica all'estero.

Tuttavia, i legami tra gli afroamericani e i mondi arabi e musulmani non si limitavano alla sfera religiosa. Dal punto di vista culturale e politico, si formarono spesso alleanze fondate sull'idea che l'oppressione del Terzo Mondo e la negazione dei diritti civili sul territorio nazionale fossero lotte simili, se non identiche. Un romanzo del 1963 di William Gardner Smith, *The Stone Face*, racconta la storia di Simeon Brown, giornalista e pittore di Philadelphia che, dopo essere stato ripetutamente vessato a casa per via della sua razza, fa le valigie e si trasferisce a Parigi. Lì scopre che la comunità di espatriati afroamericani vive bene, ma che gli arabo-francesi sopravvivono in condizioni che gli ricordano la propria in America. Indossano gli stessi "pantaloni larghi, scarpe consumate e magliette trasandate", e hanno gli "occhi arrabbiati, tristi e incavati" che Brown riconosce dalle strade di Harlem.<sup>39</sup> Una sera Brown viene arrestato con un gruppo di arabi e, dopo essere stato rilasciato, un arabo che incrocia per strada gli fa una domanda sorprendente. "Come ci si sente ad essere un uomo bianco?".<sup>40</sup> Il romanzo unisce in modo bril-



lante l'Olocausto, la Guerra d'Algeria, le tensioni razziali di Parigi e la lotta per i diritti civili statunitense per articolare il bisogno di azione volto a trasformare un mondo degradato e diviso dalla razza.

Nel 1976, Sam Greenlee pubblicò un romanzo poco noto, intitolato *Baghdad Blues*. La storia riguarda David Burrell, un agente afroamericano dell'Agenzia statunitense per l'Informazione che è assegnato a Baghdad negli anni Cinquanta, quando Abd al-Karim Qasim e i suoi compagni depongono la monarchia irachena. Come in *The Stone Face*, questo romanzo collega lotte nazionali e internazionali. "Avevo iniziato a capire sempre più gli arabi", riflette Burrell, "e mi sono reso conto solo molto dopo che stavo imparando sempre di più su me stesso in quel periodo".<sup>41</sup> In seguito ha una conversazione con Jamil, un amico intellettuale iracheno (a differenza di quella in *The Kingdom*, questa è un'amicizia tra pari). "Faremo i nostri sbagli, risolveremo i nostri problemi, creeremo la nostra nazione. Al diavolo gli americani e gli inglesi", dice Jamil. Burrell racconta:

Lo amavo, lo invidiavo, mi identificavo con lui. Costruire una nazione [...]

"Beh, amico, sai che sono americano".

"Oh, ma tu se diverso; tu capisci".

"Ce ne sono tanti come me in America". Mentre lo dicevo, mi chiedevo se fosse vero.<sup>42</sup>

Chiaramente, questo tipo di identificazione continuò nei decenni successivi. Andrew Young, l'ambasciatore statunitense alle Nazioni Unite, ebbe un incontro con l'Organizzazione per la Liberazione della Palestina verso la fine degli anni Settanta e perse il posto per questo. June Jordan scrisse con forza dell'invasione israeliana del Libano. "Sono nata donna nera/e ora/sono diventata Palestinese", dice una strofa nella sua "Moving Towards Home".<sup>43</sup> Amiri Baraka compose "Somebody Blew Up America".

Il punto è che per molto tempo c'è stata una politica culturale forte e impegnata, nella tradizione afroamericana, che ha cercato di allearsi con il resto del mondo, aree arabe e musulmane incluse, e i termini di tale alleanza erano fondamentalmente basati sulla trasformazione. Trovare una connessione con altri popoli e le loro lotte nel mondo non aveva a che fare con il miglioramento della razza sul territorio nazionale, ma con la trasformazione della natura stessa della società americana – e con essa della cultura politica globale – con l'obiettivo di un mondo libero dall'oppressione razzista e dell'aggressione imperiale.

## Una promozione davvero importante

Tuttavia l'idea di una leadership globale degli afroamericani come segno del successo dei *liberal* non è recente. La sua storia risale almeno alla Seconda guerra mondiale. Robinson ha scritto di come "durante il 'periodo patriottico' della [Seconda guerra mondiale] e per pochi anni a seguire, il liberalismo nero fosse in ascesa, ottenendo una certa presa sull'élite politica ed economica dell'America nera"<sup>44</sup>

(questa élite sarebbe poi stata stroncata dal E. Franklin Frazier nel suo libro del 1957 *Black Bourgeoisie*).<sup>45</sup> In questo periodo, l'immagine del successo nero, più che una reale integrazione, iniziò a indicare l'accettazione (bianca) degli afroamericani nella cultura dominante.

La diplomazia nera fu centrale in questo sforzo. Dopo la Seconda guerra mondiale, i leader della comunità nera spinsero il governo ad assumere afroamericani nei loro corpi diplomatici. Affermavano che sarebbe stato visto come un segno di progresso razziale e sia l'amministrazione di Truman che quella di Eisenhower erano interessate a contrastare la propaganda sovietica che sfruttava il razzismo americano. A. Philip Randolph disse al Dipartimento di Stato che era necessario assumere più persone nere per il servizio nei paesi asiatici, affermando che "il problema della razza in America rappresenta il terreno di prova per le persone di colore nel mondo in merito alla sincerità degli Stati Uniti verso la causa democratica. Il razzismo è la disgrazia nazionale dell'America. La sua esistenza confonde e imbarazza la nostra politica estera".<sup>46</sup>

Adam Clayton Powell, Jr. informò Eisenhower che "una faccia scura dagli Stati Uniti ha lo stesso valore di milioni di dollari in aiuti economici".<sup>47</sup> La vita e la carriera del leader per i diritti civili e diplomatico Ralph Bunche assunsero valore enorme per le relazioni pubbliche. Bunche era anche il più alto ufficiale nero dell'Office of Strategic Services durante la Seconda guerra mondiale, quando compose dei trattati di "guerra psicologica" per influenzare le campagne nell'Africa settentrionale e occidentale e scrisse che la chiave per farsi amica l'"élite africana" era la "leggenda dell'America come forza di liberazione nelle questioni mondiali".<sup>48</sup> Bunche sembra scrivere oggi quando afferma che i "neri ben selezionati potrebbero essere più efficaci dei bianchi [nella diplomazia con il mondo non bianco], grazie alla loro abilità peculiare nel guadagnarsi la fiducia dei locali sulla base del loro diritto a condividere un buon rapporto".<sup>49</sup>

Questa linea argomentativa seguiva l'ortodossia della Guerra fredda relativa alla necessità di riformare la questione dei diritti civili. Così facendo, le connessioni più ampie tra la giustizia globale e l'oppressione domestica furono rimosse e il sostegno dei neri a molte iniziative di politica estera americana fu inteso come un modo per far avanzare la razza.

Il dibattito sulla presenza di una leadership nera che anziché lottare per una trasformazione degli Stati Uniti agisce all'interno degli schemi tradizionali, riappare oggi, portando con sé l'idea che i diritti civili siano una questione del passato e che la leadership globale rappresenti un'opportunità individuale, quel tipo di "mobilità verticale" che, stando a Frazier, ha prodotto "americani esagerati" emersi dalla borghesia nera. Il videoclip della canzone di Rihanna "Hard" ne è un buon esempio. Il video è un'inquietante celebrazione delle vittorie militari americane in Medio Oriente e accompagna un testo che glorifica il successo individuale. In *The Kingdom*, l'amicizia tra il personaggio di Jamie Foxx e al-Ghazi porta il primo a un incontro con un ex membro di al-Qaeda. "Sa dov'è bin Laden?" chiede Fleury ad al-Ghazi affannosamente. "Perché quella sarebbe un successo davvero importante per me, se potessi prendere proprio lui". L'Oriente è nuovamente una carriera.

Razza, nazione e impero. Il loro mescolamento, alla fine, descrive una situazio-

ne complicata, se non confusa. Da un lato, mentre subiscono l'esclusione sociale, gli arabi e i musulmani sono sempre più razzializzati. Eppure proprio questo, nel mondo dell'era post-diritti civili, in qualche modo riesce a renderli più americani. Gli americani arabi e musulmani rappresentano sia l'incompletezza sia il trionfo umano del progetto della nazione americana. Allo stesso tempo agli afroamericani viene attribuito il ruolo di difensori, protettori della nazione, degli arabi e musulmani buoni e vulnerabili e dell'impero. Tali rappresentazioni provano simultaneamente che si è conquistata la vera uguaglianza e che esiste un bisogno costante di pensare ai diritti civili negli Stati Uniti. Ciò che manca è il riconoscimento che l'eroismo nero, per essere davvero nobile, non deve esprimersi ai danni di un altro popolo. Ciò che è necessario è la consapevolezza critica che permetterebbe un'alleanza tra arabi, musulmani e afroamericani contro le aggressioni interne, globali e contro il terrorismo (ad essere onesti, *The Kingdom* accenna a questa consapevolezza alla fine). In assenza di tale idea, queste rappresentazioni di fatto cooptano la lotta per l'uguaglianza razziale al progetto di una nazione ineguale e di un impero in espansione.

Ma è davvero così? Dopotutto, l'analisi offerta qui non è forse fuori luogo o, quantomeno, obsoleta? L'elezione di Obama non mette in evidenza che ormai tutti gli americani vivono in un'era post-razziale? Il paese ha il suo primo presidente afroamericano ed è un ex-leader della comunità, non un generale in pensione. La presidenza di Obama non prova forse che, nonostante abbia aumentato gli attacchi con i droni in Pakistan e Afghanistan, o abbia rivisto la sua posizione sugli accordi con Israele, o il suo fallimento nel condannare la tortura in America, o il suo uso dell'aeroporto di Bagram come terra di nessuno dal punto di vista legale, nonostante tutto questo e altro, la presidenza di Barack Obama non prova forse che gli Stati Uniti sono pronti ad affrontare un dialogo con il resto del mondo che non sia basato sulla conquista ma sul rispetto reciproco, sugli interessi condivisi e sulla dignità umana di base? Non dobbiamo forse aspettarci una trasformazione degli Stati Uniti che si discosti dall'impero e si avvicini alla comunità delle nazioni da parte di un presidente afroamericano che cita pubblicamente il suo debito verso i profondi sacrifici della lunga lotta per i diritti civili e che scrive in modo intelligente e sensibile sulla lotta anticoloniale nelle sue memorie? In altre parole, non è forse lo stesso Obama il culmine dell'opposizione all'ingiustizia che è alla base dell'enorme profondità e ricchezza della storia afroamericana?

A questa domanda non c'è che una risposta: "Arabo, per favore!".

#### NOTE

\* Moustafa Bayoumi è Professor of English al Brooklyn College, City University of New York. È autore di *How Does It Feel To Be a Problem?: Being Young and Arab in America*, Penguin, New York 2008, premiato con l'American Book Award, e di *This Muslim American Life: Dispatches from the War on Terror*, New York University Press, New York 2015, da cui "The Race is On" è tratto. Collabora con *The Guardian* e numerosi suoi contributi sono apparsi in *The New York Times Magazine*, *New York Magazine*, *The National*, *CNN.com*, *The London Review of Books*, *The*

*Nation*. Ringraziamo il *Middle East Report* e l'autore per aver accordato ad *Ácoma* il diritto di riproduzione.

- 1 *The Axis of Evil Comedy Tour*, diretto da Michael Simon, recitato da Ahmed Ahmed, Aaron Kader, Maz Jobrani e Dean Obeidallah (Image Entertainment, 2007).
- 2 Somini Sengupta, "Sept. 11 Attack Narrows the Racial Divide", *New York Times*, 10 ottobre 2001.
- 3 Ishmael Reed, "Civil Rights: Six Six Experts Wight in", *Time*, 7 dicembre 2001.
- 4 Curt Anderson, "U.S. Justice Department Bans Racial Profiling by Federal Agencies", *CBS News/Associated Press*, 18 giugno 2003.
- 5 Vd. UN Committee on the Elimination of Racial Discrimination, "Consideration of Reports Submitted by States' Parties under Article 9 of the Convention: Conclusion Observations of the Committee" (UN doc. CERD/C/USA/CO/6, 8 maggio 2008). Si veda anche quanto detto dall'Alto Commissario per i Diritti Umani delle Nazioni Unite agli Stati Uniti il 28 settembre 2009, [http://www.aclu.org/pdfs/humanrights/uncerdresponse\\_racialdiscrimination.pdf](http://www.aclu.org/pdfs/humanrights/uncerdresponse_racialdiscrimination.pdf).
- 6 Colbert King, "You Can't Fight Terrorism with Racism", *Washington Post*, 30 luglio 2005.
- 7 Joanna Kadi, a cura di, *Food for Our Grandmothers: Writing by Arab-American and Arab-Candian Feminists*, South End, Cambridge (MA) 1994, xix.
- 8 Therese Saliba, "Resisting Invisibility: Arab Americans in Academia and Activism", in Michael Suleiman, a cura di, *Arabs in America: Building a New Future*, Temple University Press, Philadelphia 1999, p. 308.
- 9 Edward W. Said, *Covering Islam*, Vintage, New York 1997, p. 6.
- 10 Orlando Patterson, "The Big Blind", *New York Times*, 10 febbraio 2008.
- 11 John Updike, *Terrorista*, trad. it. Silvia Piraccini, Guanda, Parma 2007, p. 285.
- 12 Ivi, p. 12.
- 13 Ivi, p. 112.
- 14 Ivi, p. 122.
- 15 Steven Pinker, "The Moral Instinct", *New York Times Magazine*, 13 gennaio 2008.
- 16 James Baldwin, *Notes from a Native Son*, Beacon, Boston 1984, p. 25.
- 17 Pew Research Center, *Muslim Americans: Middle Class and Mostly Mainstream*, Pew Research Center, Washington, DC, 22 maggio 2007.
- 18 Mahmood Mamdani, *Good Muslim, Bad Muslim*, Knopf, New York 2004, p. 15.
- 19 Melani McAlister, *Epic Encounters: Culture, Media and US Interests in the Middle East since 1945*, University of California Press, Berkeley 2005, p. 265.
- 20 Questa ambientazione è quasi certamente ispirata all'indagine dell'FBI sull'attacco del 2000 all'USS Cole: l'investigatore capo John O'Neill si era scontrato invano con l'ambasciatore statunitense in Yemen, Barbara Bodine, che gli aveva negato la possibilità di interrogare degli ufficiali del governo yemenita che lui pensava fossero in combutta con al-Qaeda; successivamente O'Neill diventò capo della sicurezza al World Trade Center e fu ucciso l'11 settembre.
- 21 Patton è un generale statunitense che combatté durante la Seconda guerra mondiale, famoso per un suo discorso alle truppe inesperte che animò i soldati a combattere per la patria con coraggio.
- 22 Solo un vero americano può sapere che Jordan ha giocato brevemente con i Wizards e non solo con i Chicago Bulls.
- 23 Benjamin DeMott, *The Trouble with Friendship: Why Americans Can't Think Straight about Race*, Atlantic Monthly Press, New York 2005, pp. 11-12.
- 24 Frederick Douglass, "The War with Mexico", in Howard Zinn e Anthony Arnove, a cura di, *Voices of a People's History of the United States*, Seven Stories Press, New York 2004, pp. 160-164.
- 25 William B. Gatewood, Jr., *Black Americans and the White Man's Burden, 1898-1903*, University of Illinois Press, Urbana 1975, pp. 233-234.
- 26 Ivi, p. 187.
- 27 Ivi, p. 320.
- 28 Paul Robeson, "American Negroes in the War", in Philip Sheldon Foner, a cura di, *Paul Robeson Speaks: Writings, Speeches and Interviews*, Citadel, New York 1998, p. 147.

- 
- 29 Mary Dudziak, *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2000, p. 11.
- 30 Penny von Eschen, *Race Against Empire: Black Americans and Anticolonialism, 1937-1957*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1997, p. 3.
- 31 W. E. B. Du Bois, "Opposition to the Military Assistance Act of 1949", in David Levering Lewis, a cura di, *W. E. B. Du Bois: A Reader*, Henry Holt, New York 1995, p. 746.
- 32 St. Clair Drake, "The International Implications of Race and Race Relations", *Journal of Negro Education*, 20, 3 (Estate 1951), p. 269, cit. in Nikhil Pal Singh, *Black is a Country: Race and the Unfinished Struggle for Democracy*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2004, p. 165.
- 33 Cedric Robinson, *Black Movements in America*, Routledge, New York 1997, p. 138.
- 34 El Hajj Malik el-Shabazz e Alex Haley, *The Autobiography of Malcolm X*, Ballantine, New York 1999, p. 371.
- 35 James Baldwin, *No Name in the Street*, Vintage, New York 2007, p. 178.
- 36 Edward Wilmot Blyden, *Christianity, Islam and the Negro Race*, Black Classic Press, Baltimore 1994, p. 125.
- 37 Ivi, p. 44.
- 38 Vd. C. Eric Lincoln, *The Black Muslims in America*, Eerdmans, Grad Rapids, MI 1994, p. 49.
- 39 William Gardner Smith, *The Stone Face*, Farrar, Straus e Giroux, New York 1963, p. 4.
- 40 Ivi, p. 55.
- 41 Sam Greenlee, *Baghdad Blues*, Bantam, New York 1976, pp. 103-104.
- 42 Ivi, p. 160.
- 43 June Jordan, *Directed by Desire: The Collected Poems of June Jordan*, Copper Canyon Press, Port Townsend, WA 2007, pp. 288-290.
- 44 Robinson, *Black Movements*, cit., p. 123.
- 45 E. Franklin Frazier, *Black Bourgeoisie*, Free Press, New York 1997.
- 46 Michael L. Krenn, *Black Diplomacy: African Americans and the State Department, 1945-1969*, M. E. Sharpe, Armonk, New York 1998, p. 16.
- 47 Von Eschen, *Race Against Empire*, cit., p. 148.
- 48 Singh, *Black is a Country*, cit., p. 148.
- 49 Ivi, pp. 140-141.

### Prima musulmani, poi arabi

Nadine Suleiman Naber\*

Traduzione di Anna Belladelli

Rima: Una delle sorelle arabe che sposò un nero musulmano aprì il Corano sotto il naso di suo padre e gli disse: "Vedi, qui dice che l'importante è che sia un buon musulmano". [Suo padre] non stava praticando il vero Islam. Se lo avesse fatto, le cose sarebbero andate diversamente.

Mohammed: La settimana prossima Hollywood farà uscire un nuovo film [...] dal titolo *Decisione critica*. Si tratta di un chiarissimo tentativo di diffamare i fratelli musulmani in Cecenia. Vi ricordate quante persone morirono quando questo paese aprì il fuoco contro un aereo civile che volava sopra il Golfo Persico?

Khaled: Qualsiasi musulmano che si opponga alle ingiustizie è etichettato come terrorista. Pensiamo al Disegno di legge 21.<sup>1</sup> Soltanto perché al giorno d'oggi ci vestiamo in un certo modo, siamo percepiti come una gang e questo dà loro il diritto di arrestarci!

Quando citi il Disegno di legge 21, devi parlare dei giovani neri in carcere... e cosa dire della legge antiterrorismo, che mette in prigione i musulmani in tutto il paese senza alcuna prova a loro carico... in America! Questa battaglia deve essere gestita su diversi fronti. I musulmani sanno collegare questi vari aspetti grazie alla loro fede nella totalità di Allah.

Alla fine degli anni Novanta, Rima e le sorelle arabe di cui parlava, Mohammed e Khaled, erano impegnati attivamente in alcune organizzazioni studentesche musulmane. Pregavano regolarmente, frequentavano la moschea e partecipavano alle attività delle istituzioni religiose e scolastiche musulmane. Per loro essere musulmani significava portare avanti le pratiche religiose basilari, ovvero la preghiera e la partecipazione attiva alla comunità musulmana così come alla società civile statunitense. Fra di loro, musulmani di svariata provenienza geografica, etnica e di classe, in quegli anni si stava cominciando a scorporare la religione (Islam) dalla cultura (per esempio araba) per arrivare a definirsi per prima cosa musulmani. Rima è una palestinese americana e aveva ventitré anni quando la conobbi. Come Rima, molti giovani adulti con cui ho lavorato usavano il concetto di *Prima musulmani, poi arabi* come alternativa alle idee astratte di matrimonio, di genere e di razza che stavano alla base dell'autenticità culturale araba, ovvero ciò che la classe media dominante intendeva con il termine *arabness*, "arabicità". Molti di questi ragazzi erano attivisti politici che portavano avanti rivendicazioni in ambito globale e nazionale. Facciamo l'esempio di Mohammed. Musulmano dell'Asia meridionale, studente e attivista, Mohammed pronunciò quanto citato poco fa a un raduno politico organizzato nel 2000 per chiedere la fine delle sanzioni comminate dagli Stati Uniti ai danni dell'Iraq. Khaled è un musulmano afroamericano alla guida della sua comunità locale. Le parole qui riportate risalgono a un evento politico tenuto da un'organizzazione studentesca musulmana per denunciare specifiche po-



litiche governative statunitensi, come l'Omnibus Counterterrorism Bill del 1994, che colpiva in modo spropositato gli immigrati musulmani, o come il Disegno di legge 21, che colpiva in modo spropositato gli afroamericani (musulmani e non). Mohammed e Khaled esprimono una delle tesi principali di questo articolo, vale a dire che il concetto di *Prima musulmani*, caro ai miei interlocutori, sia sorto parallelamente alla nascita di una coscienza globale politica musulmana, la quale a sua volta ha avuto origine nella Baia di San Francisco alla fine degli anni Novanta.

Infatti, molti giovani con cui ho lavorato praticano l'Islam perché ci credono, perché si preoccupano delle proprie anime, perché vogliono essere delle brave persone agli occhi di Dio. Il rapporto che ogni individuo ha con Dio e col divino determina in modo cruciale il valore dell'Islam nella sua vita. Tuttavia, le questioni di fede, le pratiche religiose, il come la gente interpreta e vive la devozione, il rapporto con Dio e i diversi livelli di osservanza non sono l'oggetto di questo articolo. In questa sede si parlerà dei modi in cui alcuni giovani stanno articolando una coscienza politica musulmana. Si tratta di persone attive in ambienti musulmani nell'area della Baia, in cui circola un'idea di giustizia sociale globale musulmana. Per "ambienti musulmani" intendo moschee, istituzioni scolastiche islamiche, gruppi studenteschi ed eventi politici in cui i miei interlocutori sono coinvolti attivamente.<sup>2</sup> Questi spazi e le concezioni di Islam che vi circolano sono il prodotto di una serie di condizioni storiche che diedero vita, alla fine degli anni Novanta, a un periodo effervescente in cui nacquero istituzioni create da tipi diversi di musulmani che vivevano nella Baia. Queste condizioni storiche erano, tra le altre, il neoliberalismo economico globale e i relativi cambiamenti subiti dall'immigrazione musulmana verso la Baia, le reazioni dei musulmani a livello globale nei confronti della cristallizzazione dell'impero statunitense in Paesi a maggioranza musulmana e, infine, la relativa impennata islamofoba negli Stati Uniti degli anni Ottanta e Novanta. È stato all'interno di questi contesti storici transnazionali e di questi rapporti di potere, sia in ambienti musulmani sia altrove, e rapportandosi con i testi sacri islamici e con il divino, che i miei interlocutori hanno sviluppato un linguaggio che ridefinisce l'autenticità culturale araba mediante l'espressione *Prima musulmani, poi arabi*.<sup>3</sup> Questa formula serve a questi giovani per attaccare il razzismo, il militarismo e l'assimilazione tarata sulla classe media bianca, così come i limiti della politica culturale degli arabi di classe media e delle comunità musulmane. Discutono di impero, di razzismo, di famiglia e di genere mentre discutono di testi sacri, creando quindi una "coscienza politica religiosamente costituita".<sup>4</sup> Questo articolo intende quindi contestualizzare nozioni e pratiche dell'Islam all'interno delle situazioni storiche e delle relazioni di potere locali e globali che le hanno generate, con l'intento di smantellare l'idea orientalista secondo cui l'Islam esiste al di fuori della storia.

Per i miei interlocutori l'Islam è una cornice entro cui combattere il patriarcato, il capitalismo, l'impero, il razzismo e la guerra.<sup>5</sup> Quindi, seguendo studiosi come Lara Deeb, Minoo Moallem e Victoria Bernal, mi sono tenuta alla larga da espressioni del tipo "revival islamico" o "risurrezione islamica", che secondo loro suggeriscono un ritorno a un modo di vita unico e uguale per tutti.<sup>6</sup> Come vedremo, l'Islam non è una tradizione immutata e senza tempo a cui questi giovani hanno dato "nuova vita"; al contrario, si modifica a seconda delle situazioni locali e globali che via via

si profilano, come l'impegno dei giovani contro la guerra guidata dagli Stati Uniti e le relative manifestazioni nei Paesi a maggioranza musulmana e negli Stati Uniti, le retoriche di genere dell'impero Stati Uniti, i flussi migratori e i cambiamenti politici nelle terre di origine, le lotte contro il razzismo e la guerra, le istanze delle femministe islamiche e i movimenti nati all'inizio del ventunesimo secolo, oltre a una miriade di realtà locali che hanno a che fare con la vita degli arabi musulmani della Baia di San Francisco.

## Da dove nasce *Prima musulmani*

Amina Wadud sostiene che per i migranti avere un'identità musulmana ben distinta stia acquisendo sempre più importanza negli Stati Uniti. Quando arrivano negli Stati Uniti, gli immigrati solitamente hanno un rapporto con l'Islam indefinito, dettato dalla propria esperienza culturale ma non necessariamente ascrivibile a categorie e metodologie specifiche di analisi storica.<sup>7</sup> La studiosa spiega che invece, in Occidente, si richiede che gli immigrati si differenzino gli uni dagli altri e rispondano a domande del tipo: "Sei un musulmano praticante?". Fino a un certo punto, la tesi di Wadud, secondo cui le nuove concezioni di Islam sorte tra gli immigrati sono una conseguenza dell'esperienza migratoria, contribuisce a spiegare i risultati della mia ricerca. Eppure, i miei studi dimostrano anche che c'è bisogno di una tesi più specifica. *Prima musulmani, poi arabi* è una corrente recente tra gli immigrati arabi e i musulmani arabi americani. Come mostrerò qui di seguito, questo nuovo modo di definirsi è stato influenzato dalle migrazioni verso gli Stati Uniti e dai cambiamenti culturali e storici avvenuti nei Paesi di origine. Nel mondo arabo degli anni Cinquanta e Sessanta, in cui crebbero i genitori dei miei interlocutori, predominava un'identità culturale panaraba. Ci si differenziava in base all'affiliazione religiosa, per esempio musulmana o cristiana, alla nazione d'origine e alla città natale. Come vedremo, sono sorte differenze ben più grandi di quelle intergenerazionali quando i musulmani arabi americani di seconda generazione hanno sviluppato un'identità musulmana assai più definita di quella dei loro genitori. Ho lavorato con studenti universitari della Baia, i cui college sono eccezionalmente multietnici. Ciò ha aggravato le differenze tra genitori e figli nel concepire la religione e l'identità. Per quanto alcuni giovani arabi americani con cui ho lavorato frequentassero già moschee multietniche e multirazziali prima dell'università, le comunità musulmane che cominciarono a frequentare dopo l'ingresso al college aprirono loro le porte a una realtà ben più variegata.

Una serie di cambiamenti storici e demografici avvenuti negli anni Ottanta e Novanta a livello globale e locale accelerarono il passaggio verso un'identità distintamente musulmana per questa generazione di giovani. I significati dati all'Islam, appresi nei campus e nelle istituzioni islamiche della Baia, indicavano una nuova era nella politica locale della comunità musulmana, derivante da un periodo contrassegnato da un'enorme crescita dei flussi migratori musulmani verso la Baia e dal moltiplicarsi di organizzazioni musulmane all'interno delle comunità locali. Quando i genitori dei miei intervistati arrivarono in California e fondarono i loro centri di aggregazione, negli anni Sessanta e Settanta, gli arabi cristiani erano molti di più degli



arabi musulmani. In quel periodo il concetto di arabicità che dominava nel mondo arabo non metteva in primo piano la religiosità e vigeva un senso generale di panarabismo, dal quale si articolavano soltanto in un secondo momento le sfaccettature ulteriori, incluse le differenze religiose e di altro genere. È importante comunque sottolineare che il nazionalismo arabo, dai suoi albori, ha sempre attinto da storie e idee islamiche. Nell'era coloniale e post-coloniale ci si concentrò meno sull'Islam e più sullo sviluppo di un nazionalismo ispirato, in un certo senso, al secolarismo e alla modernità dell'Occidente. Tuttavia, secondo lo studioso Hatem Bazian, il nazionalismo arabo, nella sua espressione migliore che fu il panarabismo anticoloniale, non rappresentò un allontanamento dalla religiosità o dall'Islam, quanto piuttosto un momento storico in cui gli aspetti secolari del nazionalismo arabo ebbero la precedenza su altri. I Paesi arabi sono diventati, nell'insieme, più concentrati sulla religione negli ultimi trent'anni, in seguito a svariati eventi storici. Tra di essi ricordiamo la rivoluzione iraniana e i suoi contraccolpi, i cambiamenti nei rapporti tra Stati Uniti e Medio Oriente a partire dagli anni Settanta, la gestione politica del conflitto israelo-palestinese, i movimenti di rinascita religiosa nel mondo musulmano e in quello cristiano e un aumento generale dell'attaccamento religioso a livello globale. Il fallimento dei regimi arabi e del nazionalismo arabo, dei movimenti di sinistra in quell'area del mondo e la caduta del comunismo in generale sono fattori aggiuntivi. Il sorgere di contraddizioni tra partecipanti statali e non-statali nelle istituzioni degli Stati-nazione arabi hanno contribuito significativamente alla nascita di questa coscienza musulmana globale. Per esempio, la crescita di potere nelle mani dei dittatori appoggiati dagli Stati Uniti, che hanno governato gli Stati arabi portando alla rovina la maggioranza dei loro cittadini, ha causato un crescente scollamento tra partecipanti statali e non statali. Tutto ciò è avvenuto nel contesto di un impero statunitense in espansione nei Paesi a maggioranza musulmana. Secondo Mahmood Mamdani, i movimenti islamici nati alla fine del ventesimo secolo non scaturirono da dentro le nazioni a maggioranza musulmana. Gli Stati Uniti, zelanti nell'impegno a contrastare il comunismo dell'Unione Sovietica, contribuirono alla loro nascita.

Nel 1979, durante la Guerra fredda, Jimmy Carter diede inizio a un programma di operazioni segrete contro le forze sovietiche in Afghanistan.<sup>8</sup> Ronald Reagan si limitò a intensificarlo negli anni successivi. Nel corso della Guerra in Afghanistan gli Stati Uniti riversarono più di tre miliardi di dollari nelle casse dei combattenti afgani conosciuti col nome di *mujahidin*. La CIA reclutò attivamente anche estremisti islamici da tutto il mondo, specialmente da nazioni arabe, facendoli addestrare in Pakistan e combattere in Afghanistan contro le forze sovietiche.<sup>9</sup> Gli Stati Uniti incoraggiarono attivamente la natura radicale di questi gruppi, dal momento che radicalizzarli significava trasformarli in strumenti più efficaci nella lotta antisovietica. Riassumendo, l'influenza principale che gli Stati Uniti ebbero sulla nascita dell'estremismo islamico fu proprio il reclutamento e l'addestramento da parte della CIA di questi individui dalle più svariate provenienze geografiche. Questo contesto più ampio contribuì all'enunciazione di diverse ideologie, che vedono l'Islam come un'alternativa al fallimento del nazionalismo arabo come mezzo per l'indipendenza dall'imperialismo occidentale.

Questi eventi precedettero la crescita esponenziale della migrazione di musul-

mani verso gli Stati Uniti e in particolare la Baia di San Francisco, con un picco alla fine degli anni Novanta. Tra il 1985 e il 2010 il numero delle moschee nella regione della Baia salì da tre a 48.<sup>10</sup> Questa crescita fu dovuta in parte ad alcuni cambiamenti nelle politiche statunitensi sull'immigrazione, che aprirono le porte a più migranti dai Paesi a maggioranza musulmana e a un gran numero di arabi da impiegare nell'industria informatica della Silicon Valley. Venivano da Egitto, Giordania, Siria, Iraq, Palestina, Marocco, Pakistan, Bangladesh e Malesia. Lo studioso e attivista locale Hatem Bazian afferma che il 90 per cento di quanti arrivarono in quel periodo andarono a lavorare nella Silicon Valley.<sup>11</sup> Inoltre, molti migranti degli ultimi anni erano arrivati a causa delle crisi politiche dei loro Paesi d'origine – crisi in cui gli Stati Uniti sono stati pesantemente coinvolti: la rivoluzione iraniana, l'invasione sovietica dell'Afghanistan, l'invasione del Libano meridionale, la guerra in Bosnia e quella in Iraq. Molti migranti erano irritati da quanto stava accadendo nelle loro terre o in altri Paesi a maggioranza musulmana prima del loro arrivo in California, in particolare perché molti sentivano che stava nascendo una guerra globale contro i musulmani e che i movimenti nazionalisti stavano diventando sempre meno efficaci come mezzi di resistenza all'intervento occidentale.

Queste condizioni transnazionali contribuirono a modificare il modo in cui la gente si identificava col concetto di arabità e di Islam, sia nel mondo arabo sia nella Baia, negli anni in cui i miei interlocutori entravano al college. I dibattiti politici nel mondo arabo si concentravano sulla *débâcle* del nazionalismo arabo e sulla crescente possibilità di un Islam come alternativa all'identità panaraba utilizzata dai nazionalisti.<sup>12</sup> Da un punto di vista intellettuale, il panarabismo stava perdendo di significato, specialmente alla luce di ciò che molti vedevano come catastrofi, ovvero la Guerra del Golfo degli anni Novanta, la fine della prima *intifada* (cioè ribellione) e il fallimento dei processi di pace nel Medio Oriente negli stessi anni.<sup>13</sup> L'Islam stava riempiendo un vuoto morale, spirituale, sociale e politico creato dalla crisi del nazionalismo arabo. Emerse quindi il desiderio impellente di porsi dei nuovi obiettivi sociali nel mondo arabo e nella diaspora.<sup>14</sup> In Medio Oriente, in Asia meridionale e altrove, come sostiene Mandaville, i giovani si posero in prima linea nei movimenti islamici degli anni Ottanta e Novanta; si trattava di gruppi assai diversi tra loro per ideologia, intenti, portata e posizioni espresse. Si andava dai pluralisti, ai comunitari, fino ai radicali: lo spettro delle affiliazioni politiche tra gli attivisti musulmani era eterogeneo.<sup>15</sup> Queste correnti avevano una dimensione locale nell'area della Baia e contribuirono alla formulazione di una coscienza musulmana globale. Come spiega Bazian,

Specialmente a partire dalla prima Guerra del Golfo, la gente ha cominciato a rendersi conto che le strutture politiche ed economiche esistenti sono usate per dividerci e per controllarci maggiormente. Molti di noi [musulmani] non vogliono cadere vittime di questa dinamica. Si è sviluppata una coscienza che vede la diversità come arricchimento e non come limite. I sunniti, per esempio, possono riconoscere le differenze con i musulmani sciiti senza dovere fare proprie le loro interpretazioni religiose.

Quindi, l'enorme quantità di musulmani arrivati nell'area della Baia tra gli anni Ottanta e Novanta aveva un'identità islamica distinta rispetto agli immigrati del

passato. Inoltre, condividevano la convinzione che i musulmani stessero subendo un attacco globale e che fossero marginalizzati negli Stati Uniti. Riva Kastoryano spiega che "quando si denuncia l'Islam, si rafforza l'identificazione con la comunità islamica da parte dei migranti musulmani".<sup>16</sup> Le posizioni socioeconomiche di questi stranieri negli anni Ottanta e Novanta permisero loro di creare istituzioni con un livello di attivismo e di impegno civico molto superiore rispetto alla generazione dei loro genitori, arrivata negli Stati Uniti negli anni Cinquanta e Sessanta, e di portare le proprie scuole di pensiero, ideologie e concetti di identità nella vita pubblica statunitense.

Un'altra differenza tra queste due generazioni è che gli arabi della migrazione precedente arrivarono negli Stati Uniti con poca istruzione formale, al massimo una laurea di primo livello; i loro figli erano alle superiori o al college al tempo in cui arrivarono i nuovi immigrati esperti di informatica negli anni Ottanta e Novanta, che diedero un grande contributo alla creazione di organizzazioni musulmane. Questi migranti avevano per la maggior parte lauree specialistiche e in molti casi persino un dottorato di ricerca. Secondo Hatem Bazian, "una moschea nella South Bay contava 600 dottori di ricerca". Questa massa critica di immigrati musulmani, con facile accesso a risorse sociali ed economiche, ebbe modo di istituire organizzazioni di larga scala, come il Council of American Islamic Institutions, fondato nell'area della Baia nel 1994 e divenuto ora un'istituzione nazionale con sedi in più di trenta città negli Stati Uniti.<sup>17</sup> Gli studenti svolsero un ruolo importante in questo periodo di crescita. Alla University of California-Berkeley, per esempio, si formarono gruppi che coinvolgevano addirittura tre diverse moschee. L'organizzazione studentesca della University of San Francisco arrivò fino alla moschea di Jones Street, una delle più grandi della città. Hatem considera i gruppi universitari il nucleo di quella comunità emergente. Questa tendenza verso una crescita massiccia di istituzioni islamiche nell'area della Baia dopo il 1980, evento che vedeva gli studenti in prima linea, andava di pari passo con un processo simile verificatosi in tutti gli Stati Uniti.<sup>18</sup> Emersero in quegli anni svariate opinioni, idee, dibattiti e discussioni sull'Islam e sull'identità musulmana, e la gente assunse posizioni differenti riguardo ai problemi politici e sociali statunitensi. La proliferazione di un senso identitario distintamente musulmano post-anni Ottanta si può spiegare in quanto formazione di un'immaginaria comunità diasporica i cui membri si possono identificare con uno stato-nazione territoriale e al contempo con una comunità musulmana globale costituita da "un senso di nazionalismo extraterritoriale".<sup>19</sup>

I miei interlocutori, musulmani arabi americani di seconda generazione, mi hanno detto che la generazione dei loro genitori, principalmente immigrati e proprietari di ditte ed esercizi commerciali di piccole dimensioni, erano dell'idea che un'educazione islamica non fosse essenziale per essere musulmani. Si trattava di una grande differenza rispetto agli immigrati musulmani successivi, molti dei quali possedevano alti livelli di istruzione. Le diversità di classe e di livello di istruzione ebbero un impatto enorme sulla crescita delle istituzioni musulmane nell'area della Baia. I ragazzi di seconda generazione che frequentavano il college negli anni Novanta videro crescere queste organizzazioni e molti di loro si tuffarono a capofitto nei corsi di istruzione islamica e nello studio dell'arabo, la lingua del

Corano. Questo fu essenziale alla formazione di una nuova identità musulmana e ispirò la creazione di molti corsi di studi islamici in quel decennio, come per esempio quelli offerti presso il Zaytuna Institute e il Qalam Institute of Islamic Sciences.

Sebbene questi due istituti non condividessero obiettivi e ideologie, facevano entrambi parte di un'ampia tendenza intellettuale emersa negli ultimi decenni, ovvero negli anni della diffusione della corrente islamista negli stati a maggioranza musulmana.<sup>20</sup> Mandaville descrive questo movimento intellettuale in Egitto, per esempio, come un gruppo di persone dotate di coscienza sociale che invocano riforme e trasformazione, che privilegiano la causa dei poveri e che si basano sui principi islamici di giustizia sociale per raggiungere un ordine sociale che abbracci lo spirito della *sharia*. Nell'area della Baia si può trovare questa corrente nell'opera dello Zaytuna Institute e del Qalam Institute of Islamic Sciences. L'obiettivo principale dello Zaytuna è insegnare l'Islam tradizionale e tradurlo nei contesti contemporanei. Al Qalam fu creato per riempire un vuoto per gli studenti universitari che non conoscevano le tradizioni islamiche né ne sapevano leggere i testi e che non avevano gli strumenti necessari per tenere testa alla retorica dominante statunitense sull'Islam nelle discussioni in classe. Le persone affiliate con questi istituti utilizzano il termine "Islam tradizionale" per riferirsi alle pratiche che sopravvivono da secoli e che sono state accettate come normative dagli intellettuali islamici. Con l'andare degli anni, il lavoro di questi due istituti cominciò a coincidere, dal momento che molti giovani attivi in organizzazioni musulmane presero a frequentare entrambe le scuole, in misura variabile, contribuendo alla formazione di una nuova coscienza musulmana.

Come in molti Paesi a maggioranza musulmana, i dibattiti intellettuali nelle istituzioni islamiche frequentate dai miei interlocutori nell'area della Baia si incentravano su problemi della famiglia e del matrimonio, l'autodisciplina religiosa, il fare comunità e la preghiera.<sup>21</sup> Alcuni dibattiti, per esempio quelli nelle lezioni di dottrina islamica e nelle moschee, erano rivolti esclusivamente ai musulmani. Altri invece erano pensati per l'esterno e spesso avevano come scopo l'educazione dei non credenti e la correzione degli stereotipi negativi legati ai musulmani. Le rappresentazioni orientaliste e razziste delle donne nella società statunitense – nei media, in ambito scolastico e governativo, nonché nella cultura popolare – erano al centro di molti dibattiti su come gli islamici vedono la famiglia, i rapporti di genere, i diritti delle donne e le responsabilità tra musulmani. Si parlava di questo argomento sia in forma intrareligiosa, sia coinvolgendo l'esterno. I giovani musulmani che affrontavano questi stereotipi orientalisti nella vita di tutti i giorni cercavano di trarre dagli insegnamenti religiosi le opinioni islamiche su questi temi, per poi usarle per contrastare le critiche ricevute. Sui banchi dell'università giravano pieghevoli informativi sulle donne e l'Islam; le conferenze degli studenti musulmani, che attiravano anche giovani di altre religioni, includevano seminari sulle donne e l'Islam. Poiché i ragazzi e le ragazze prendevano seriamente la questione dell'Islam e del genere, ritenevano loro dovere e parte del loro impegno pubblico contrastare la retorica negativa che circolava e sottolineare le prospettive di uguaglianza di genere che esistevano all'interno dell'Islam.

Queste discussioni su genere e Islam si basavano su strutture concettuali sviluppate da studiose e attiviste musulmane e ritenute dagli addetti ai lavori la base del movimento femminista islamico.<sup>22</sup> Tale movimento si è formato negli Stati Uni-

ti in concomitanza con altre realtà crescenti di femminismo islamico in Medio Oriente, Asia meridionale, Europa, Canada e altrove.<sup>23</sup> Gisela Webb delinea la storia del femminismo islamico negli Stati Uniti descrivendolo come “un emergere graduale ma costante di un movimento [...] una massa critica di donne musulmane le quali insistono nel dire che la loro autoidentità religiosa si debba affermare in un contesto di riconoscimento e di lotta volta a risolvere i problemi seri che hanno dovuto e devono tuttora affrontare come donne in società musulmane e non”.<sup>24</sup> Webb sostiene che “questa trasformazione necessaria debba avvenire all’interno dell’Islam e si debba basare sui testi coranici, mezzo fondamentale per detta trasformazione”.<sup>25</sup> Questo movimento, che lei definisce *scholarship activism* (attivismo svolto da studiosi di professione), è il risultato di reti di donne musulmane impegnate in azioni dal basso e sul territorio in materia di giurisprudenza, teologia, ermeneutica, educazione femminile e diritti delle donne”.<sup>26</sup> Ciò ha favorito vari fenomeni: un’educazione religiosa di livello superiore per le donne e la loro partecipazione attiva nella “lettura” e interpretazione contemporanea del Corano;<sup>27</sup> la *ijtihad* delle donne, ovvero una loro interpretazione delle leggi per ritrovare la flessibilità originale e l’equilibrio che esisteva nella *sharia*; una metodologia per gestire questioni familiari e di pianificazione delle nascite in una prospettiva islamica; infine, un’interpretazione alternativa del Corano da un punto di vista inclusivo per le donne.<sup>28</sup>

I materiali che gli studenti musulmani attivisti e le organizzazioni locali facevano circolare nelle aule, durante le conferenze e nelle loro pubblicazioni non erano sempre in linea con il pensiero di questo movimento. Eppure, era chiaro che queste femministe avevano posto un fondamento intellettuale, specialmente per i giovani pieni di domande sulle donne e sulle questioni di genere nelle loro famiglie e tra i coetanei. Al contempo, questi ragazzi sentivano la responsabilità di contrastare gli stereotipi orientalisti e islamofobi circa il trattamento delle donne da parte dei musulmani a livello individuale e sociale, poiché secondo molti erano quelli i temi che caratterizzavano il razzismo di cui erano vittime negli spazi pubblici nelle istituzioni statunitensi.

## Portare l’idea di *Prima musulmani* nell’ambito domestico

I principi di uguaglianza di genere che circolavano negli ambienti musulmani hanno fornito ai miei interlocutori una base teorica per contestare il mito dell’autenticità culturale araba, quel mito identitario diffuso in maniera predominante fra la generazione dei loro genitori.<sup>29</sup> Questa politica di autenticità culturale, condivisa dagli immigrati arabi di classe media, si basava sull’idea arabista secondo cui la religione è parte della cultura.<sup>30</sup> Per i giovani attivi negli spazi musulmani, l’intreccio di religione e cultura apre nuove possibilità. Se da un lato gli ideali legati al genere e al matrimonio sono il cuore del mito dell’autenticità culturale araba, dall’altro i giovani che si identificano con l’espressione *Prima musulmani* vogliono mettere in discussione tali ideali.

Alla base della loro critica sta la separazione tra “religione” (Islam) e “cultura” (araba), considerate invece un tutt’uno dai loro genitori. Chiedono ai loro coetanei

arabi e ai loro genitori: “Quali sono le nostre caratteristiche ‘arabe’ e quelle specificamente ‘musulmane’?” Il loro studio dell’Islam al college, nelle moschee e nei centri di istruzione islamica muove in loro l’interesse a differenziare tra “cultura” e “religione”, e sta alla base della loro critica selettiva verso i principi patriarcali tipici dell’autenticità culturale araba. Secondo loro, il patriarcato è un prodotto della cultura araba più che della religione dell’Islam. Essi ridefiniscono l’idea di essere “culturalmente musulmani” o “musulmani arabi” utilizzando il concetto di *Prima musulmani, poi arabi*.

Zina, che viene dalla Giordania, era all’ultimo anno di college quando l’ho conosciuta. Era attiva nelle organizzazioni studentesche musulmane e frequentava corsi di educazione islamica dopo la scuola e nel fine settimana. La intervistai nel distretto finanziario di San Francisco, dove lavorava per un’agenzia di lavoro interinale. Mi disse che l’Islam le forniva uno spazio per porsi delle domande, cercare spiegazioni e interpretare il Corano nel contesto dell’ambiente in cui viveva.

Tala aveva ventotto anni quando ci siamo incontrate. A differenza di sua madre e delle sue sorelle, leggeva il Corano con regolarità, frequentava corsi di educazione islamica e studiava l’arabo perché è la lingua dei testi sacri. Secondo lei, più diventava religiosa, più acquisiva voce in capitolo in famiglia. Raccontava che suo padre era rigido, ma che ciò era dovuto “più alla cultura che alla religione”. L’essere divenuta più religiosa le aveva anche fatto sviluppare una nuova consapevolezza circa le donne e il lavoro.

Zina e Tala sfidavano l’autorità patriarcale utilizzando argomentazioni provenienti dall’Islam. Condividevano l’analisi secondo cui i loro genitori erano aperti a queste discussioni perché si citava il Corano e ci si basava sulla dottrina religiosa. In questo caso l’Islam è un congegno che permette di criticare i propri genitori senza distruggere la stabilità dei rapporti familiari. Anzi, mi dissero che grazie alla loro dedizione all’Islam si erano guadagnate un rinnovato rispetto da parte dei loro padri e delle loro madri. Non si trattava di rifiutare in blocco le regole e le richieste dei genitori, bensì di rifiutare alcune situazioni, per esempio la disuguaglianza tra uomini e donne nel mondo della scuola e del lavoro, e di ridefinirne altre, per esempio la norma del matrimonio eterosessuale, mediante l’Islam.<sup>31</sup>

Dal punto di vista di Zina, di Tala e di molti giovani che si riconoscono nel *Prima musulmani*, l’Islam è più aperto a interpretazioni rispetto a quanto non lo sia l’arabicità. Secondo loro la religione lascia più spazio a letture contrastanti, mentre la cultura araba è più statica. Sicuramente alcune interpretazioni dell’Islam sostengono una visione del mondo statica e patriarcale, così come esistono interpretazioni diverse della cultura araba.

Molti uomini spiegano la propria affiliazione con l’idea di *Prima musulmani, poi arabi* sulla base di una critica simile a quella delle attiviste donne. Tawfiq, palestinese, è cresciuto nella East Bay all’interno di una famiglia allargata. All’epoca del nostro incontro era all’ultimo anno di college e sperava di potersi iscrivere a Medicina. In una discussione sulla differenza tra la sua idea di genere e quella dei suoi genitori, mi disse:

[...] Nella cultura araba, le ragazze hanno mille regole da rispettare mentre i maschi



fanno quello che vogliono. Questo mi rattrista molto. Maschi e femmine devono essere trattati secondo le stesse regole nell'Islam. Nella cultura araba, le ragazze si deprimono perché se la passano male mentre i fratelli diventano viziati e finiscono per sprecare la loro vita. Io amo tantissimo l'Islam. Non puoi dare a un figlio di più che a un altro. Entrambi hanno gli stessi diritti.

L'impianto teorico che sta dietro al concetto di *Prima musulmani* apre nuove possibilità per giovani come Zina, Tala e Tawfiq di destabilizzare le norme dell'autenticità culturale araba, per metterle in questione e per creare nuove forme di socialità. Questi ragazzi sostengono che sia impossibile vivere sopportando una simile rigidità e che ci sia poco spazio per la flessibilità, la negoziazione e l'interpretazione. Ecco perché, quando si parla di genere, affermano che l'Islam fornisce loro una base ideologica più ampia rispetto alla cultura araba. Al contempo, concordano nel dire che i ruoli di genere debbano essere organizzati all'interno di una struttura eterosessuale, se non patriarcale.

Se scegliere l'Islam permette a donne come Zina e Tala di trasformare le gerarchie familiari salvando i rapporti umani al loro interno, per altre persone questo percorso inasprisce il conflitto intergenerazionale e le tensioni che ne derivano, specialmente quando i genitori non praticano l'Islam con la stessa costanza dei figli. Iman, una palestinese, frequentava il college quando la conobbi. Lì cominciò a trovare la sua identità di musulmana, cominciò a indossare l'*hijab* e a studiare l'Islam con rigore. Mi raccontò che suo padre si sentiva minacciato dalla sua consapevolezza musulmana. Considerava le organizzazioni e gli istituti musulmani una specie di setta. Giustificava la propria disapprovazione adducendo argomentazioni orientaliste, come quella secondo cui le congregazioni di musulmani devoti sono socialmente retrograde e dedite al lavaggio del cervello. Al contempo, però, trovava difficile negarle quei diritti che lei definiva come musulmani, specialmente tra parenti. Iman reclamava alcuni diritti in quanto propriamente islamici e i suoi genitori parevano appoggiarla in questo. Aveva autorità nel negoziare con loro. Forse la sua autorità aveva a che fare con il suo accesso a istituzioni educative che le permettevano di vedersi come una persona che sapeva più cose della religione rispetto ai propri genitori.

I giovani che si riconoscono nell'idea di *Prima musulmani* vedono che la generazione precedente tende ad articolare la "cultura araba" come un'entità statica e immutabile. Secondo Tawfiq, l'arabismo è retrogrado e patriarcale, mentre l'Islam è moderno e liberatorio. Questa formulazione mette in crisi la lettura tipica degli studi sull'immigrazione, secondo cui la differenza intergenerazionale è un processo verticale dalla "tradizione" all'"americanizzazione". I giovani prendono spunto da concetti normativi statunitensi, come l'uguaglianza dei diritti e la libertà, ma poi li inseriscono nel contesto della loro affiliazione con l'Islam e del legame tra Islam, modernità e uguaglianza. L'interpretazione dominante del concetto di americanizzazione si ispira spesso a idee eurocentriche secondo cui le identità basate sulla religione – particolarmente quelle costituitesi attraverso l'Islam – sono in opposizione con l'americanizzazione, l'assimilazione e la modernità. L'idea di un Islam come alternativa alle "tradizioni culturali" dei genitori migranti rompe

quei binari, pur continuando a considerare validi gli stereotipi orientalisti circa la cultura araba e lo scontro tra modernità e tradizione.

## Dibattere di genere

Molti dei miei interlocutori tendevano a idealizzare il concetto di genere nell'Islam. Si trattava di una tematica che ispirava accesi dibattiti all'interno dell'Islam. Diversi giovani e attivisti locali con cui ho lavorato erano in prima linea nella promozione del femminismo islamico. Questo tipo di politica mette alla prova la discrepanza tra idee astratte di giustizia di genere e fino a che punto gli altri musulmani sono disposti a metterle in pratica nella vita quotidiana. Chi stava lavorando da una prospettiva islamica femminista concentrava il proprio impegno su tre principi: (1) criticare l'idea essenzialista di donna musulmana e le visioni che circolano tra i musulmani e che rafforzano il patriarcato; (2) sviluppare interpretazioni alternative ed egalarie circa la posizione delle donne nell'Islam; (3) mettere in evidenza le contraddizioni tra queste interpretazioni egalarie astratte e la loro realizzazione nella vita di tutti i giorni.

Alcuni giovani osservano come questa idea essenzialista di donna crei due pesi e due misure per i ragazzi e le ragazze nei circoli musulmani. Secondo loro, questa differenza di trattamento è dovuta al sistema patriarcale e a un modello normativo di interazione eterosessuale. Rana, una giordana attiva nell'associazione studentesca musulmana della sua università, mi aveva raccontato che alcuni dei suoi colleghi maschi non interagivano con lei nel campus per proteggere la sua reputazione, mentre parlavano tranquillamente con donne non musulmane. Secondo Rana, "se le donne interagissero in pubblico con degli uomini, specialmente non musulmani, guadagnerebbero una cattiva reputazione". Basim, un attivista libanese che lavorava con Rana, mi spiegò: "Due pesi e due misure si hanno quando [gli uomini musulmani] non parlano con le ragazze musulmane ma non si fanno alcun problema a parlare con quelle americane".

Secondo Rana e Basim, la retorica dominante negli ambienti musulmani reifica l'idea secondo cui la donna è colei che marca i confini di una comunità. Questa visione pone le donne come simboli dell'identità musulmana, da proteggere con lo scopo di proteggere l'intero gruppo. Di conseguenza, il rischio per chi trasgredisce le regole è più alto per le femmine che per i maschi, i quali hanno più margine di movimento in materia di norme sulla vita sociale e di interazione con gente esterna alla loro "comunità".

Secondo diversi studiosi, il fatto che le donne musulmane in Nord America diventino rappresentanti dei musulmani in pubblico ha un'influenza polarizzante sulla vita di queste ultime.<sup>32</sup> Un comportamento appropriato da parte loro demarca la comunità dall'esterno e reifica il controllo della comunità sulle donne in generale.<sup>33</sup> In questo senso, l'Islam opera in modi simili rispetto all'utilizzo dell'arabicità come marcatore dei confini comunitari.

Alcuni leader di comunità musulmane che collaboravano con gli studenti attivisti mi avevano parlato dell'esistenza di concetti idealizzati di matrimonio tra i giovani. Asma è cofondatrice di un'organizzazione che si occupa di educare il

pubblico riguardo all'Islam ed è anche una figura di spicco in alcuni ambienti musulmani frequentati da molti giovani.

Asma mi ha riferito che, sebbene molte ragazze vogliano fare propri gli aspetti del femminismo islamico contemporaneo, nella vita di tutti i giorni si prestano a essere ridotte, in quanto donne, al ruolo di mogli e madri. Nelle interviste, alcuni musulmani maschi hanno riconosciuto quanto siano responsabili del rafforzamento di questo problema. Per esempio, per quanto Tawfiq sottolinei come i suoi genitori trattino in modo ingiusto sua sorella, sostenendo che maschi e femmine hanno gli stessi diritti secondo l'Islam, poi fa affermazioni del genere:

Come donna hai certe responsabilità verso la tua famiglia, se vuoi onorare la tua religione. Mi sta bene che tu abbia i tuoi obiettivi e che studi. Se vuoi lavorare, bene, ma *Insha Allah*, se Dio vuole che ci nasca un figlio, mi aspetto che tu metta questa roba da parte per un po'. Io ti posso anche dare una mano ma la mamma è tutto per un bambino.

Mentre Abdul, studente di origini siriane, mi dice che sostiene l'educazione delle donne, che appoggia il loro bisogno di avere una carriera propria e che vuole sposare qualcuno che sappia conversare bene. Ecco però come descrive la sua futura moglie:

Quando mi troverò una moglie, *Insha Allah*, [...] sarà per me come uno scrigno prezioso [...], come un tesoro senza prezzo, e non mi impegnerò soltanto a renderla felice, bensì farò in modo che anche Allah sia felice di lei. Una moglie è come un tesoro infinito e senza prezzo. È questo il messaggio che mi arriva dai miei fratelli musulmani, che la moglie sia la cosa più preziosa e impagabile che avrai mai nella vita.

I commenti di Tawfiq e di Abdul, insieme alla critica di Asma verso chi non ha ambizioni oltre alla maternità, riflettono una realtà sottolineata dalle femministe musulmane, e cioè che le donne "siano inserite in una retorica maschile predeterminata".<sup>34</sup>

Amina Wadud fornisce un impianto teorico per comprendere le convinzioni di Asma, suggerendo che le interpretazioni dei precetti religiosi dominate dal pensiero maschile creano certi ideali sul genere e sulla famiglia che poi impediscono la possibilità di immaginare l'Islam in un altro modo.<sup>35</sup> Wadud sostiene che "soltanto in una struttura patriarcale l'unico potere sociale accessibile alle donne è la maternità".<sup>36</sup> Aggiunge che questa visione ideale essenzialista di donna come buona madre implica una componente morale secondo cui è legittimo ritenere che la sessualità e il potenziale procreativo delle donne siano stati creati per servire la casa o il marito. Wadud suggerisce la necessità di lavorare maggiormente su "come adempiere alle necessità della famiglia senza il patriarcato".<sup>37</sup> Ciò richiederà un ripensamento dei principi e della mentalità patriarcale nelle fonti primarie, nonché del concetto di famiglia presente nella *sharia*<sup>38</sup> – nello specifico, l'idea dell'uomo al di sopra la donna, dell'uomo che mantiene e provvede alla donna e il fatto che

questi ruoli provengano da fonti sacre. La studiosa crede che esistano altre possibilità, necessarie e appropriate, e che si possa leggere il Corano con una visione egualitaria della vita sociale, politica, economica e domestica.<sup>39</sup> Le affermazioni di Wadud fanno eco a un dibattito molto presente tra le femministe musulmane circa l'inclusione delle donne come partecipanti alla pari della sfera politica. Sostiene che queste richieste di inclusione siano condizionate da un'aspettativa meno esplicita di accettazione, da parte delle donne, dei concetti di identità islamica o di virtù femminile islamica creati dai maschi.

Quando Abdul descrive la sua futura moglie come un tesoro, esemplifica questa riduzione delle donne a oggetti. Se da un lato ridefinisce l'autenticità culturale araba attraverso l'Islam, dall'altra trasforma le donne in un simbolo, in un'astrazione, al pari della retorica orientalista. La sua visione assomiglia alla logica patriarcale secondo cui si deve reagire alle rappresentazioni negative della mascolinità musulmana "con un'ansia difensiva legata a un concetto di mascolinità che insiste nel subordinare le donne".<sup>40</sup> Mentre l'essenzialismo orientalista svaluta la femminilità musulmana, il commento di Abdul fa l'opposto, ovvero la celebra. Asma, tuttavia, rivela le possibilità alternative con cui si può concettualizzare l'essere donna al di là delle icone di vittima o di buona moglie/madre, e al di là di definizioni patriarcali e classiche di che cosa le donne dovrebbero essere o fare. Per Asma non basta quello che le persone dicono; è quello che fanno, precisa, che fa capire quanto l'autorità dei maschi rimanga invariata nella vita pratica. Come rivelano i racconti delle persone che ho intervistato, *Prima musulmani* non è un movimento sempre coeso e unito; Tawfiq e Abdul reificano nozioni astratte "maschiocentriche" sulla figura della donna, mentre Asma chiede che si provi a immaginare l'essere femmina al di là di questi stereotipi.<sup>41</sup> In questo senso, l'identità musulmana emerge attraverso frasi in costruzione, riferimenti ai testi sacri e a pensieri formulati da altri.<sup>42</sup>

L'idea di *Prima musulmani* emerge anche attraverso discussioni sull'impegno delle donne contro il sessismo negli ambienti pubblici statunitensi e contro gli stereotipi dominanti riguardo all'Islam.

Indossare l'*hijab* dà alle ragazze un senso di autonomia in pubblico. Come spiega Hiba, "ti permette di essere rispettata come donna. Non mi bisbigliano commenti volgari per strada". Nora invece aggiunge che "non sono giudicata per il mio corpo ma per il mio cervello".

Ibtisam scrive in una poesia, intitolata "Donne musulmane svelate": "Il mio corpo non è fatto per essere guardato dai tuoi occhi, devi parlare al mio cervello, non alle mie forme femminili".

Per queste donne essere musulmane dà un senso di potere nei confronti del sessismo negli ambienti pubblici. Nei commenti appena citati, queste giovani esprimono la propria identità religiosa attraverso la pratica dell'*hijab*, parlando delle proprie esperienze di sessismo al lavoro e per strada. La loro idea di donna implica un rapporto col divino e un'affermazione dei principi musulmani legati al velo. Formulano un modo di essere donna che non privilegia il femminismo occidentale normativo come meccanismo ideale di autonomia e di agentività.<sup>43</sup> Se le mettiamo insieme al dibattito esistente sul matrimonio e le donne, queste affermazioni rappresentano una visione di genere che è in conflitto con le idee dominanti di donna

e di genere negli ambienti musulmani, con l'idea di musulmana presente nella retorica orientalista dominante e con l'ideologia di genere dominante negli Stati Uniti, che conduce alla mercificazione del corpo delle donne. Questi nuovi punti di vista attaccano diversi capisaldi patriarcali: insistono sull'uguaglianza tra musulmani non soltanto nell'esegesi dei testi sacri, ma anche nella pratica, e rifiutano di sottomettersi al patriarcato statunitense. Inoltre, scardinano le strutture teoriche dominanti negli Stati Uniti, che riducono la trattazione del genere tra i musulmani a questioni astratte e storiche di cultura o di religione. Come abbiamo visto, le idee e le pratiche che ruotano attorno alla figura della donna per i musulmani sono in qualche misura questioni religiose, che pertanto dipendono dal rapporto dei singoli con Dio e col divino. Ma non solo. Esse cambiano in base alle dinamiche intergenerazionali e ai cambiamenti storici. Sono calate nella relazione con il sentire dominante statunitense circa il genere e le donne musulmane. E c'è da dire che gli stessi musulmani non hanno un unico punto di vista su questi temi. Inoltre, chi si espone contro gli stereotipi parla, seppur indirettamente, di come la sessualità viene immaginata in tutti questi dibattiti, dal momento che generalmente ci si concentra sui rapporti tra maschi e femmine, dando per scontato che tutte le relazioni funzionino all'interno della famiglia eterosessuale.

## **Dibattere di politiche sulla razza: multiculturalismo neoliberale e giustizia razziale**

I giovani articolano il concetto di *Prima musulmani, poi arabi* anche attraverso discussioni sulla razza. Una visione condivisa dai ragazzi con cui ho lavorato era che "la cultura araba si basa sul razzismo, mentre l'Islam si basa sull'uguaglianza tra razze". Come per il genere, fanno affidamento su un insieme di nozioni sociali legate alla razza che sono pesantemente influenzate dal loro impegno nella realtà storica statunitense e che si collocano a metà strada tra l'ideale e la pratica. Ecco che cosa dice Nada, universitaria palestinese:

Gli arabi, soprattutto perché possiedono negozi in quartieri poveri a maggioranza nera, asiatica o latina, finiscono per pensare che i bianchi siano molto gentili e per incolpare le altre razze dei problemi sociali esistenti. Ma nei circoli musulmani impariamo il Corano, in cui si dice che, benché Allah ci abbia creati da diversi popoli e tribù affinché ci conosciamo gli uni gli altri, noi siamo ciechi davanti al colore della pelle. L'unico individuo perfetto è Allah. Noi siamo umani e la nostra pelle non c'entra nulla con il trattamento che meritiamo di ricevere. Molti sceicchi stanno predicando questa cosa, quando ci sono molti immigrati, e cioè che noi non giudichiamo in base al colore e che non dovremmo trattare un nero diversamente da un bianco.

Khaldoun, riferendosi alle moschee durante il Ramadan, afferma: "Ci sono persone di tutte le provenienze – indopakistani e arabi di tutti i tipi, cingalesi, bosniaci, un sacco di gente – e tutti si incontrano nello stesso luogo perché facciamo tutti parte di questa comunità locale".

Hussein, riferendosi allo stesso versetto citato da Nada, dichiara:

Non c'è colore nell'Islam [...]. Nelle moschee ce lo ripetono un milione di volte, perché ci entri in testa: "Noi vi abbiamo creati e organizzati in popoli e tribù perché vi conosciate gli uni gli altri, ma i più nobili tra voi sono coloro che più temono Allah". Non dipende dal colore o da altro. E più leggo questo *aya* [versetto], più cerco di allontanare da me la mentalità araba.

Questi tre giovani fanno notare come la politica di assimilazione dei migranti appartenenti alla classe media esiga di distanziarsi dagli Altri (quando questi appartengono a minoranze razziali) per aspirare all'assimilazione e all'americanizzazione. Ragazzi come Nada, Khaldoun e Hussein invocano invece un atteggiamento tipico degli ambienti musulmani dell'area della Baia, che partiva da un determinato *aya* del Corano e che la gente interpreta così: "Non esiste il colore nell'Islam". Questo *aya* critica le categorie razziali statunitensi, condivise dalla generazione precedente di immigrati, attraverso una logica di multiculturalismo razziale neoliberale che ebbe il suo picco negli anni Novanta e che voleva "non occuparsi più del concetto di razza". Il multiculturalismo neoliberale, la cui nascita coincise con la prima amministrazione Clinton, "condannava il razzismo e lo faceva sembrare un problema ormai in procinto di scomparire".<sup>44</sup> Questo tipo di politica "riconosceva che la disuguaglianza tra razze era problema e creava un impianto simbolico liberale per attuare riforme fondate su un'idea astratta di uguaglianza [...]. L'antirazzismo diventò un valore sociale riconosciuto a livello nazionale e, per la prima volta, fu assorbito dalla mentalità di governo statunitense".<sup>45</sup> In una certa misura, le istituzioni dominanti musulmane frequentate da Nada e Tawfiq riconoscono le politiche di razza e, grazie a una logica simile, si rendono conto dell'esistenza di un razzismo strutturale che, a parer loro, le nuove comunità di migranti stanno facendo proprio. Eppure idealizzano gli ambienti musulmani, sostenendo che siano spazi in cui la razza sparisce. Non tutti, comunque, sono d'accordo nel dire che questo ideale di neutralità rispetto al colore abbia mai fatto realmente parte degli ambienti musulmani. Diversi miei interlocutori definiscono le politiche di razza presenti in molte moschee della Baia come una cecità verso il colore che ignora le gerarchie tra razze esistenti fra i musulmani. I ragazzi con cui ho lavorato si sono impegnati attivamente per prendere sul serio le disuguaglianze tra razze.

Tuttavia, ciò che spesso emerge è una tensione tra due diversi atteggiamenti tra i musulmani, o tra il multiculturalismo neoliberale e l'antirazzismo/giustizia razziale. Hatem, attivista antirazzista, riassume questa distinzione nel seguente modo:

Sento ancora che la razza è un territorio tabù nella comunità musulmana. La gente cita quel famoso *aya* [Non esiste il colore nell'Islam]. Magari hanno le conoscenze teologiche ma non sanno che cosa significhi veramente essere antirazzisti. Anche se sanno analizzare bene i problemi esistenti, non significa che siano stati capaci di superare il concetto di razza. La gente evita ancora di socializzare con gli afroamericani



convertiti e ci sono differenze strutturali nel modo in cui si distribuiscono le risorse. Per esempio, i fondi mobilitati per una moschea di afroamericani sono minori di quelli spesi per un luogo di culto per immigrati o addirittura per bianchi convertiti, sebbene il 20 per cento dei musulmani negli Stati Uniti siano afroamericani. Queste persone non sono incluse nell'immaginario comune, né si rispecchiano nei rappresentanti musulmani. Alcuni studenti sono riusciti a superare o almeno a lavorare su questo problema perché, frequentando college multietnici, hanno potuto vedere questo fenomeno con i propri occhi nelle organizzazioni studentesche.

Diversi miei interlocutori ricorrono a concetti simili – che fondono la religione con le retoriche statunitensi in materia di razza – come strategia per cercare di guadagnare autorità agli occhi dei propri genitori, specialmente quando si parla di matrimoni interrazziali. Dal momento che i genitori migranti tendono a spingere le figlie a sposare un arabo, la lotta per il matrimonio interrazziale coinvolge maggiormente le donne. Basem si descrive come “Prima di tutto musulmano, ma di lingua araba”. Come molti giovani che si rispecchiano nel concetto di *Prima musulmani*, Basem crede che la religione di una donna sia più importante di quello che si dice della sua razza o etnia. Spiega: “Voglio amarla per il suo Islam. Sposare una siriana o un'irachena non fa differenza per me”. Asma, che lavora a stretto contatto con i giovani, dice che le ragazze musulmane hanno conservato nel tempo l'ideale astratto di dovere sposare un musulmano devoto, cosa che mette in secondo piano altri aspetti (razza, etnia, ecc.).

Le donne mi hanno letteralmente sommerso di racconti su come si siano aggrappate al Corano per convincere i genitori ad approvare il matrimonio oltre i confini segnati dalla razza. Rania, di origini giordane, era fidanzata con un musulmano indonesiano. Mi raccontò: “I miei genitori stavano zitti perché si sentivano in colpa. Probabilmente pensavano: ‘Un giorno verrà Allah e ci dirà: Era un brav'uomo, come avete fatto a dirgli di no? Lo dice anche uno degli *hadith* [le parole e le azioni del Profeta Maometto]’”.

Secondo Jamila, figura di spicco di una comunità locale,

Questa generazione non è veramente razzista ma è resa razzista dai genitori, che provano ad accoppiare questi ragazzi tra simili. Il razzismo prende forma all'interno del matrimonio e tra genitori e figli si dibatte di razza a colpi di Corano. I ragazzi sono furbi, conoscono l'Islam. I genitori non possono dire di no al matrimonio interrazziale. Non possono averla vinta.

Trattandosi di studenti principalmente di classe media, che hanno accesso all'istruzione superiore offerta dagli Stati Uniti e ai corsi di educazione islamica, è facile per loro utilizzare degli *aya* del Corano per difendere una politica giusta in materia di razza e di genere. Le donne in particolare acquisiscono potere grazie a questo nuovo multiculturalismo liberale all'interno dell'Islam, poiché vengono a rompersi le categorie razziali tradizionali (“i neri”, “i cinesi” e così via) utilizzate dai loro genitori immigrati.

## L'islamofobia come retorica dell'impero

All'inizio del saggio abbiamo visto come gli eventi locali e globali – le tendenze migratorie dei musulmani alla luce della fiorente industria informatica nell'area della Baia, nonché degli interventi imperialistici statunitensi in diversi Paesi musulmani – abbiano contribuito all'emergenza di un'identità distintamente musulmana nella Baia di San Francisco negli anni Ottanta e Novanta. In questa sezione mi occuperò di come gli arabi americani di seconda generazione si rapportano alla retorica islamofoba che era in voga gli anni Ottanta e Novanta nel contesto dell'espansionismo degli Stati Uniti in Paesi a maggioranza musulmana. Nel loro insieme, gli episodi raccontati dai miei interlocutori si possono leggere come un campionario di manifestazioni di islamofobia; inoltre, mostrano che questa forma di intolleranza ha un peso nella formulazione del concetto di *Prima musulmani, poi arabi*. Come vedrete dagli esempi, l'islamofobia è una forma di razzismo imperialista e un meccanismo che alimenta l'attaccamento di molti giovani a un'identità distintamente musulmana – e, nel caso di alcuni, che porta alla scelta di diventare attivisti di giustizia sociale. Lo studioso e attivista Hatem Bazian, che faceva da mentore a studenti musulmani alla University of California-Berkeley, mi disse che lo scontro quotidiano con chi associava i musulmani al terrorismo aveva catalizzato tutto l'impegno degli attivisti. Ecco le parole di Hatem:

In aula, lo studente musulmano si vede trasformato in terrorista. C'è una strategia politica volta a creare sostegno popolare intorno alla politica estera statunitense. Arriva direttamente dagli insegnanti. Ogni giorno gli studenti mi chiedono: "Che cosa dovrei dire ai miei professori?" Questi ultimi dicono frasi razziste come la seguente: "I musulmani sono più inclini a diventare terroristi perché quando muoiono vanno in paradiso e il terrorismo non è motivo di punizione e di sofferenza per i musulmani come lo è per altre culture".

Quasi tutti gli studenti con cui ho lavorato ricordavano almeno un episodio spiacevole in cui loro stessi o qualche parente o amico, a causa del proprio nome, delle caratteristiche fisiche o dell'abbigliamento, erano stati percepiti dagli altri come "musulmani" e quindi come stranieri e potenziali minacce per l'"America".

Maysoun, una palestinese, ha condiviso come me un ricordo di quando frequentava le superiori durante la Prima guerra del Golfo: "Ero iscritta a una scuola privata e il mio insegnante era texano. Alzai la mano e lui mi disse: 'Alza anche quell'altra. Ecco come tutti quelli come te devono venire qui: con le mani in alto'". Mazen, studente universitario, mi ha raccontato un episodio successo nella mensa delle scuole superiori: "Era dopo l'attentato a Oklahoma City. Anche se le persone accusate di quei crimini non erano arabe né musulmane, venne da me il rappresentante degli studenti del terzo anno e mi disse: 'Anche le donne e i bambini?'"

Nei fatti appena citati l'islamofobia opera come forma di razzismo imperialista. I miei interlocutori si sono trovati in mezzo a una retorica dura a morire, creata dall'Europa e dagli Stati Uniti, che fa coincidere Islam, violenza e terrorismo per

giustificare la guerra.<sup>46</sup> Nello specifico, il razzismo imperialista si muove seguendo due filoni logici interconnessi: il razzismo culturale e quello basato sulla nazionalità. Il primo, come l'orientalismo, "è un processo di 'alterizzazione' che descrive le differenze percepite a livello culturale (per esempio, l'essere arabo), religioso (l'essere musulmano) o di civiltà in generale (l'essere arabo e/o musulmano) come caratteristiche naturali e insormontabili.<sup>47</sup> Mi baso sull'analisi di Mino Moallem dei contesti in cui la religione può essere considerata "un fattore determinante nella retorica dell'inferiorità di certe razze"<sup>48</sup> e sul ragionamento di Balibar secondo cui il concetto di razza, quando è codificato come cultura, è frutto di un processo che non chiama a sostegno teorie di superiorità biologica ma piuttosto associa la differenza e l'inferiorità a una sorta di eredità spirituale.<sup>49</sup> Partendo da queste premesse, "la cultura può anche funzionare come natura e, in particolare, anche come un modo di incatenare i singoli e i gruppi a priori a una genealogia, a una determinazione atavica, immutabile e intangibile della loro esistenza".<sup>50</sup> Così come accadde nei fenomeni storici di antisemitismo in Europa, l'islamofobia ha utilizzato le caratteristiche biologiche nel processo di razzializzazione, pur "mantenendosi all'interno di un discorso di razzismo culturale".<sup>51</sup> In altri termini, i segni fisici distintivi diventano significanti di un'eredità spirituale invece che biologica.<sup>52</sup> Uso l'espressione "razzismo culturale" nei casi in cui la violenza o le molestie sono state motivate spiegando che le vittime erano state percepite come musulmani e implicitamente collegate a una cultura o civiltà islamica retrograda, inferiore e potenzialmente minacciosa. Quando parlo di "razzismo basato sulla nazionalità", faccio mie sia la teoria della razzializzazione della categoria "terroristi potenziali", formulata da Kent Ono,<sup>53</sup> sia l'idea di David Theo Goldberg secondo cui nelle retoriche occidentali si razzializza per riuscire a rappresentare alcune categorie di immigrati come diversi e inferiori rispetto ai bianchi, basandosi sull'idea che "loro" sono stranieri e quindi incarnano un potenziale di criminalità e/o di immoralità tale da rendere necessario "cacciarli, eliminarli o controllarli".<sup>54</sup>

L'interazione tra razzismo culturale e nazionale spiega il processo secondo cui i miei interlocutori sono stati percepiti non soltanto come una minaccia morale, culturale e civile per gli Stati Uniti, ma anche come un problema per la sicurezza. Sovrapporre il razzismo culturale a quello nazionale è servito a sostenere l'idea popolare che andare in guerra "laggiù" e mettere in pratica il razzismo e l'esclusione degli migranti "laggiù" siano azioni necessarie per proteggere la sicurezza interna. La storia delle azioni imperialiste statunitensi nelle nazioni a maggioranza musulmana mostra come il razzismo culturale e nazionale abbia operato a livello transnazionale per giustificare le ambizioni imperialistiche degli Stati Uniti e la presa di mira simultanea delle persone percepite nella diaspora come arabe, mediorientali o musulmane.<sup>55</sup>

Il genere degli interlocutori incide sul modo in cui hanno fatto fronte all'islamofobia. Che le donne avessero così tanti episodi da raccontarmi sul fatto di essere state percepite come straniere o come vittime dei maschi misogini musulmani dipende dal fatto che indossavano l'*hijab*. La retorica statunitense dominante sull'*hijab* è radicata nelle logiche islamofobe e orientaliste presenti da lunga data in Europa e negli Stati Uniti. Le retoriche orientaliste europee interpretano da tanto tempo

la pratica del velarsi, che può andare dall'avvolgersi una sciarpa morbida attorno alla testa fino al coprirsi del tutto a esclusione delle mani, dei piedi e di una fessura per gli occhi, come segno di arretratezza dei musulmani. Sia che dipingano il velo come segnale della misoginia musulmana o come simbolo di una sessualità esotica e misteriosa, le retoriche europee hanno marchiato l'Islam come un modo premoderno, immutato e non sofisticato di stare al mondo, finendo quindi per etichettare i musulmani come popoli selvaggi, barbari e non civilizzati. Gli stereotipi sul velo creati dagli europei sono stati caricati di ulteriori significati durante le azioni coloniali e belliche perpetrate dall'Europa nei Paesi a maggioranza musulmana, in diversi periodi storici. Durante il periodo del colonialismo britannico in Egitto, per esempio, il governo e gli ufficiali inglesi usavano il velo – simbolo dell'arretratezza egiziana – come pretesto per giustificare l'occupazione.<sup>56</sup> In quel caso, associare il velo a una sessualità repressa e a una religione retrograda finì per diventare parte integrante di quella pratica; quelle argomentazioni coloniali servirono a colpire le nazioni colonizzate e quegli stereotipi furono nel tempo interiorizzati da chi subiva l'occupazione. Leila Ahmed spiega come in Egitto approvare il velo arrivò a essere interpretato come resistere al colonialismo, mentre rifiutarlo voleva dire abbracciare la modernità occidentale. Abbiamo visto la persistenza delle retoriche europee sul velo, in cui quest'ultimo si ritrova intrappolato nella lotta totalizzante tra tradizione e modernità o tra oppressione e liberazione, per esempio nel divieto francese del 1994 di portare l'*hijab* nei luoghi pubblici. Banu Gökarişel e Katharyne Mitchell osservano che in Francia usare il velo o meno era diventata un'indicazione della capacità di "avanzare" culturalmente come cittadina, di scegliere non soltanto di liberarsi dalla tirannia ma anche di partecipare alla vita di una nazione moderna e civile.<sup>57</sup> Il tentativo di costringere le donne a togliere il velo, secondo le due studiose, spinge a conformarsi all'interno di uno stato secolare idealizzato, in cui l'espressione religiosa pare contraddire la separazione tra chiesa e stato e addirittura danneggiare potenzialmente la democrazia. In questo caso, il velo assume un significato iperbolico, arrivando a indicare non soltanto l'impegno religioso personale, la capacità di modernizzarsi, di farsi assimilare o comunque di progredire, ma anche l'appartenenza o meno della singola donna (e, per estensione, del "suo popolo") al mondo civilizzato. Controversie simili e divieti ci sono stati anche negli Stati Uniti, dove le rappresentazioni del velo sono diventate il fiore all'occhiello della distinzione popolare tra Occidente, Europa, America e "gli orientali", "l'Oriente", gli arabi o i musulmani.<sup>58</sup> Velarsi è stato ed è un fondamentale motivo di contesa e di dibattito nelle formulazioni artificiali di Oriente e Occidente, Islam e democrazia, musulmani e America. Di conseguenza, e talvolta a malincuore, molte femministe musulmane e chi appoggia le loro lotte hanno parlato apertamente della problematica del velo. Una corrente è del parere che le donne musulmane non siano più di tanto in conflitto su questo tema e che la maggior parte di loro abbia già deciso che cosa il velo rappresenti nella propria vita. Se queste donne, afferma Abu-Lughod, non vedono il velo come una questione di uguaglianza o di diritti, forse non dovrebbe farlo nemmeno "l'Occidente". Sarebbe più utile parlare di quei problemi che le musulmane descrivono davvero come violazioni o pressioni. Nella vita quotidiana di queste giovani attiviste, i loro

*hijab* le hanno trascinate dentro discorsi retorici totalizzanti sul velo, sui musulmani e sull'America.

Secondo questa teoria, l'*hijab* rende le donne che lo indossano non agenti attivi ma estensioni dei loro maschi violenti e misogini. Le musulmane sono trasformate in "proprietà" e in "armoniosa estensione"<sup>59</sup> del nemico della nazione, oppure in simboli che rimandano ai "veri partecipanti" o ai "violenti maschi musulmani", insomma, in donne che non sono capaci di reggersi in piedi da sole (e che mancano di agentività). In questo senso, la retorica che va per la maggiore negli Stati Uniti condanna le musulmane che scelgono il velo. Si reifica così la logica del razzismo nazionale, che passa attraverso il genere per costruire una dicotomia tra noi e loro, tra americani buoni e morali e musulmani cattivi. Lasciano alle donne due sole opzioni, cioè togliere il velo oppure allearsi con gli stranieri, con l'arretratezza, con la violenza: le musulmane sono a capo scoperto, cioè con noi, oppure a capo coperto, cioè con gli Altri, con i musulmani stranieri, arretrati e potenzialmente violenti. In questo caso, il velo funge da confine tra "noi" e "loro".<sup>60</sup>

Questo saggio si è occupato di come molti giovani si siano avvicinati alla politica di *Prima musulmani* e a una coscienza globale musulmana. Ho delineato la nascita di *Prima musulmani* come movimento sorto dopo gli anni Ottanta, in un'epoca di grandi flussi umani all'interno del mondo arabo e musulmano e di una massiccia migrazione di musulmani verso la Baia di San Francisco. Inoltre, ho sottolineato come l'espansionismo dell'impero Stati Uniti in Paesi a maggioranza musulmana, l'islamofobia e la nascita di movimenti politici musulmani globali abbiano contribuito a costruire quella piattaforma teorica per organizzare l'identità, la comunità e l'appartenenza che prende il nome di *Prima musulmani*. Secondo i miei interlocutori, questo approccio è un meccanismo per sfidare le gerarchie basate sulla razza e sul genere che caratterizzano il concetto di identità culturale accettato dalla generazione dei loro genitori; finora, questa sfida era stata letta dagli esperti di studi migratori semplicemente come una tensione tra le tradizioni degli immigrati di prima generazione e l'assimilazione dei figli di seconda. *Prima musulmani* rimanda alle vere radici storiche arabe e musulmane di questo conflitto e arriva al cuore di ciò che i giovani percepiscono come limite nell'idea astratta che i loro genitori hanno dell'autenticità culturale araba. *Prima musulmani* fornisce ai miei interlocutori le basi per superare queste diverse lotte di potere e per immaginare un mondo nuovo oltre le costrizioni che si trovano ad affrontare. Invece di limitarmi a valutare se la giustizia sociale musulmana sia progressista o conservatrice, oppressiva o liberatoria, "americana" o "antiamericana", ho preferito interessarmi ai parametri concettuali secondo cui i miei interlocutori interpretano questo dibattito, a che cosa significa per loro essere arabi, musulmani e americani, alle retoriche transnazionali e alle circostanze storiche da cui prende vita il loro pensiero.

Infatti, *Prima musulmani* emerge dall'interazione tra la politica globale, la gestione dei problemi razziali negli Stati Uniti, la giustizia razziale progressista dell'area della Baia e la politica antibellica. Idee e pratiche legate al genere permeano tutti questi ambiti e generano una serie di opinioni diverse negli ambienti musulmani.

I racconti di vita che analizzo aprono nuove possibilità per pensare al di là delle classiche dicotomie popolari che dividono i musulmani in due gruppi a quanto pare separati: da una parte i bravi cittadini musulmani che partecipano al *melting pot* americano, dall'altra i musulmani cattivi che sono coinvolti attivamente nella politica dei loro Paesi di origine.<sup>61</sup> Nessuna di queste letture binarie, che distinguono tra gli "immigrati musulmani" e gli "americani musulmani", tra "i musulmani a cui interessa la politica interna" e quelli "a cui interessa la politica estera", riesce a spiegare questo modo di pensare.<sup>62</sup> *Prima musulmani*, in quanto nuova retorica politica transnazionale, emerge non come rimpasto nostalgico o semplicemente tradizionalista, bensì come conversazione aperta su una serie di problematiche di giustizia sociale esistenti tra i musulmani e i non musulmani a livello locale e globale. Su questo punto mi sono affidata alla critica di Anouar Majid, che fa due affermazioni importanti: la prima è che gli intellettuali di sinistra non riescono ad accettare e non vogliono imparare niente sull'Islam al di fuori delle loro analisi culturaliste e incentrate sul concetto di civilizzazione;<sup>63</sup> l'altra è che, secondo una visione tipicamente eurocentrica, i musulmani riescono a credere nelle virtù della giustizia sociale e dell'inviolabilità della dignità umana soltanto se diventano secolari.<sup>64</sup> Come abbiamo visto, in alcuni casi la politica di *Prima musulmani* dà corpo a concetti essenzialisti di identità religiosa o culturale. In altri, invece, i miei interlocutori sanno arrivare al cuore dei problemi veri, cioè l'idea astratta di autenticità culturale araba, l'orientalismo statunitense, l'islamofobia e le autorappresentazioni rigide dell'Islam. I concetti che questi giovani hanno di cultura, religione, famiglia, genere e sessualità sono mediate dal loro impegno e dalla loro comprensione dei problemi legati alla razza, all'immigrazione e all'imperialismo.

#### NOTE

\* Nadine Suleiman Naber dirige l'Arab American Cultural Center alla University of Illinois di Chicago. Insieme ad *Arab America: Gender, Cultural Politics, and Activism*, New York University Press, New York 2012, da cui il presente contributo è tratto, ha co-curato *Race and Arab Americans*, Syracuse University Press, Syracuse 2008; *Arab and Arab American Feminisms*, Syracuse University Press, Syracuse 2010; e *The Color of Violence*, South End Press, New York 2006. Ringraziamo la New York University Press e l'autrice per aver accordato ad *Ácoma* il diritto di riproduzione.

1 Le misure principali proposte da questo disegno di legge sono le seguenti: inasprimento della pena in caso di reati commessi da membri di una gang; pena di morte per omicidi commessi da membri di una gang; istituzione del reato di reclutamento di individui all'interno di una gang; procedura processuale identica a quella riservata agli adulti per gli individui sopra i 14 anni accusati di omicidio o di determinati crimini sessuali. Questo disegno di legge istituisce inoltre nuove categorie per i crimini violenti e gravi, per cui sono previste pene più lunghe (Secretary of the State of California, *Juvenile Crime. Initiative Statute. 2000 California Primary Election Voter Information Guide/Ballot Pamphlet*, 2000).

2 Barbara Daly Metcalf, *Making Muslim Space in North America and Europe: Comparative Studies on Muslim Societies*, University of California Press, Berkeley 1996.

3 Ho lavorato con leader di comunità e persone di spicco che operano all'interno delle seguenti istituzioni musulmane: l'Al Qalam Institute of Islamic Sciences e lo Zaytuna Institute; varie organizzazioni studentesche musulmane; gruppi che si occupano di giustizia politica e sociale e



attività di patrocinio, tra cui l'Islamic Networks Group e il Muslim Institute for Global Peace and Justice; varie moschee.

4 Pnina Werbner, *Imagined Diasporas among Manchester Muslims*, SAR Press, Santa Fe 2002.

5 Diversi studiosi hanno criticato la logica modernista dello stato-nazione come pretesto per delegittimizzare la possibilità che identità connotate religiosamente funzionino come luogo di partecipazione e di critica. Si vedano Anouar Majid, *Unveiling Traditions: Postcolonial Islam in a Polycentric World*, Duke University Press, Durham, NC, 2000; Talal Asad, "Modern Power and the Reconfiguration of Religious Traditions. Interview with Saba Mahmood", *Stanford Humanities Review*, Special Issue: Contested Politics, V, 1 (1995), pp. 1-18.

6 Lara Deeb, *An Enchanted Modern: Gender and Public Piety in Shi'i Lebanon*, Princeton University Press, Princeton 2006; Minoo Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister: Islamic Fundamentalism and the Politics of Patriarchy in Iran*, University of California Press, Berkeley 2005; Victoria Bernal, "Gender, Culture, and Capitalism: Women and the Remaking of Islamic Tradition in a Sudanese Village", *Comparative Studies in Society and History*, XXXVI, 1 (1994), pp. 36-67.

7 Amina Wadud, *Inside the Gender Jihad: Women's Reform in Islam*, Oneworld, Oxford 2006, p. 20.

8 Charles Hirschkind e Saba Mahmood, "Feminism, the Taliban, and Politics of Counter-Insurgency", *Anthropological Quarterly*, LXXV, 2 (2002), pp. 339-54, p. 342.

9 Mahmood Mamdani, *Good Muslim, Bad Muslim: America, the Cold War, and the Roots of Terror*, Three Leave Press/Doubleday, New York 2005, pp. 131, 155.

10 Hatem Bazian, un attivista locale che da anni documenta la storia dei musulmani nell'area della Baia, mi ha detto: "Questo calcolo non include le organizzazioni studentesche musulmane che ci sono in tutte le università". Bazian spiega che questa crescita continuò fino al 2000, anno della crisi del settore informatico. Attualmente, dice, ci sono più di 150 scuole islamiche aperte a tempo pieno, insieme a decine di organizzazioni. Inoltre, "più di sedicimila organizzazioni musulmane e centri islamici costellano il paesaggio americano", come si dichiara in Zahid H. Bukhari, Sulayman S. Nyang, Mumtaz Ahmad e John L. Esposito, "Introduction: Hope, Fears, and Aspirations: Muslims in the American Public Square", in Zahid H. Bukhari, Sulayman S. Nyang, Mumtaz Ahmad e John L. Esposito, a cura di, *Muslims' Place in the American Public Square: Hope, Fears, and Aspirations*, Alta Mira Press, Walnut Creek, CA 2004, pp. xiv-xlii.

11 Due organizzazioni musulmane fondamentali furono create negli anni Cinquanta e Sessanta: nel 1952 gli immigrati siriani e libanesi fondarono la International Muslim Society, più tardi conosciuta come Federation of Islamic Associations of U.S. and Canada (FIA), mentre nel 1963 nacque la Muslim Student Association. Da allora fino agli anni Novanta, nell'area della Baia ci fu una crescita massiccia di organizzazioni che si occupavano delle istanze musulmane, come l'Arab Muslim Council (AMC) e il Council on American Islamic Relations (CAIR) (*Ibidem*).

12 Majid, *Unveiling Traditions*, cit., p. 21.

13 Louise Cainkar, "Islamic Revival among Second-Generation Arab Muslims in Chicago: The American Experience and Globalization Intersect", *Bulletin of the Royal Institute for Interfaith Studies*, VI, 2 (autunno/inverno 2004), pp. 99-120.

14 Si veda l'analisi dei fattori che spiegano la crescita di una presenza islamista nei Paesi a maggioranza musulmana in Abubaker A. Bagader, "Contemporary Islamic Movements in the Arab World", in Akbar S. Ahmed e Hastings Donnan, a cura di, *Islam, Globalization, and Postmodernity*, Routledge, New York 1994, pp. 111-22, in particolare pp. 118-19.

15 Peter Mandaville, *Global Political Islam*, Routledge, New York 2007, p. 294.

16 Riva Kastoryano, "Muslim Diaspora(s) in Western Europe", *South Atlantic Quarterly*, XCVIII, 1-2 (1999), pp. 191-202, in particolare p. 195.

17 La Muslim Community Association of the San Francisco Bay Area, organizzazione no profit e apolitica fondata nel 1983, è il più grande centro islamico della California settentrionale; offre lezioni sul Corano, corsi di lingua araba, *halaqa* (incontri religiosi), una scuola a tempo pieno e altre attività.

18 Shahnaz Khan, *Muslim Women: Crafting a North American Identity*, University Press of Florida, Gainesville 2000.

19 Kastoryano, "Muslim Diaspora(s) in Western Europe", cit., p. 192.

20 Ray Baker utilizza il termine "nuovi islamisti" per descrivere diverse realtà: le nuove correnti intellettuali tra i musulmani del Medio Oriente, inclusi i precedenti gruppi di sinistra che negli ultimi anni hanno adottato un orientamento più islamista; le persone la cui coscienza sociale si è formata grazie alla partecipazione ad associazioni civiche e di volontariato; infine, intellettuali religiosi che enfatizzano l'utilità della saggezza tradizionale dell'Islam per i problemi contemporanei e che danno consigli non autoritari per cercare di risolverli (Raymond William Baker, *Islam without Fear: Egypt and the New Islamists*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2003). Questa tendenza, presente nel mondo islamico *mainstream*, parte dal presupposto che il Corano sia una fonte di principi generali e che la religione debba essere vista in rapporto agli interessi nazionali, alle realtà economiche e alle tradizioni culturali, considerando al proprio pari anche i non musulmani e chi ha idee politiche diverse (Mandaville, *Global Political Islam*, cit., pp. 114, 316-19).

21 Ci sono svariate opinioni intellettuali su questi temi, a seconda della persona e delle scuole di pensiero.

22 Questo termine non si usa molto spesso a causa della sua forte connotazione.

23 Gisela Webb, "May Muslim Women Speak for Themselves, Please?", in Gisela Webb, a cura di, *Windows of Faith: Muslim Women Scholar-Activists in North America*, Syracuse University Press, Syracuse NY 2000; Mandaville, *Global Political Islam*, cit.; Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister*, cit.

24 Webb, *ivi*, p. xi.

25 *Ibidem*.

26 *Ivi*, pp. xii-xiii.

27 Nimat Hafez Barazangi, "Muslim Women's Islamic Higher Learning as a Human Right: Theory and Practice", in Webb, *Windows of Faith*, cit., pp. 22-50.

28 Riffat Hassan, "Human Rights in the Qur'anic Perspective", in Webb, a cura di, *Windows of Faith*, cit., pp. 241-48. È fondamentale osservare che determinate questioni, termini e idee che ruotano attorno all'attivismo di genere variano da luogo a luogo e da regione a regione del mondo, e che dipendono in parte dai contesti nazionali, legali e culturali in cui le persone operano (Deeb, *An Enchanted Modern*, cit.). Amina Wadud descrive l'attivismo di genere tra le musulmane come "un'ermeneutica del Corano da una prospettiva di genere" (Wadud, *Inside the Gender Jihad*, cit.). Barazangi spiega che partecipare all'attuale "lettura" e interpretazione del Corano fornisce una solida base affinché la donna diventi una persona spiritualmente e intellettualmente autonoma, forte del fatto che il Corano considera ciascun individuo, maschio o femmina, degno della fiducia di Dio (Baraganzi, "Muslim Women's Islamic Higher Learning as a Human Right", cit.). Per le femministe islamiche, lo scopo è trasformare alcuni punti della legge islamica, che ritengono sia stata concepita all'interno di strutture patriarcali del passato e che influenzi pesantemente la vita delle donne (Aziza Al-Hibri, "An Introduction to Muslim Women's Rights", in Webb, a cura di, *Windows of Faith*, cit., pp. 51-71).

29 Si stanno moltiplicando gli studi su come i giovani di seconda generazione usino l'Islam per gestire le tensioni intergenerazionali. Si vedano per esempio Yvonne Yazbeck Haddad e John L. Esposito, *Muslims on the Americanization Path?* Scholars Press, Atlanta 1998; Khan, *Muslim Women*, cit.; Cankar, "Islamic Revival among Second-Generation Arab Muslims in Chicago", cit..

30 Molti studiosi sostengono che l'inseparabilità tra Islam e cultura araba risalga all'Arabia del sesto secolo, dal momento che le prime forme di cultura musulmana erano prevalentemente arabe. Nel suo saggio in tre volumi intitolato *The Venture of Islam*, Marshall Hodgson osserva che è difficile, nel linguaggio accademico, fare una distinzione tra il significato religioso e quello secolare dei termini "islamico" e "musulmano". La letteratura musulmana antica è in arabo, poiché era quella la lingua parlata dalle comunità create da Maometto alla Mecca e a Medina. Si può risalire all'origine dei movimenti panarabi arrivando fino alla fondazione dell'Islam da parte del Profeta Maometto. Inoltre, si possono trovare tracce di panarabismo nella collettivizzazione del mondo arabo messa in atto dall'Impero ottomano.

31 Per un'ulteriore analisi della riformulazione delle norme di genere mediante l'uso dell'Islam, si veda Lila Abu-Lughod, "The Marriage of Feminism and Islamism in Egypt: Selective Repudiation as a Dynamic of Postcolonial Cultural Politics", in Lila Abu-Lughod, a cura di, *Remaking*

*Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 243-69.

32 Khan, *Muslim Women*, cit., p. 20; Huma Hoodfar, *Between Marriage and the Market: Intimate Politics and Survival in Cairo*, University of California Press, Berkeley 1997.

33 Leila Ahmed, *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, New Haven 1992.

34 Khan, *Muslim Women*, cit., p. 20.

35 Wadud, *Inside the Gender Jihad*, cit., pp. 42, 190. La critica espressa da Wadud riguardo al concetto di "ciò che è personale è politico" riguarda soprattutto il matrimonio e il fatto che i ruoli domestici delle donne abbiano permesso ai maschi di avere una posizione privilegiata nelle arene pubbliche di discussione intellettuale e filosofica.

36 Ivi, p. 126.

37 *Ibidem*.

38 Ivi, p. 152.

39 Ivi, p. 153.

40 Fischer e Abedi (1990) citati in Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister*, cit., p. 24.

41 Wadud, *Inside the Gender Jihad*, cit., pp. 21, 37, 42.

42 Secondo Wadud, questo approccio vede i testi islamici come frasi in evoluzione. L'idea centrale è lo sviluppo di una pratica metodologica che aiuti a dialogare con tali testi (Ivi, p. 192).

43 Deeb, *An Enchanted Modern*, cit.; Saba Mahmood, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton University Press, Princeton 2005.

44 Jodi Melamed, "The Spirit of Neoliberalism: From Racial Liberalism to Neoliberal Multiculturalism", *Social Text*, XXIV, 4 (inverno 2006), pp. 1-24.

45 Ivi, p. 20.

46 Evelyn Alsultany, *Arabs and Muslims in the U.S. Media Post-9/11*, New York University Press, New York 2012; Kent Ono, "Asian American Studies after 9/11", in Cameron McCarthy, Warren C. Richlow, Greg Dimitriadis e Nadine Dolby Race, a cura di, *Identity and Representation in Education*, Vol. 2. Routledge, New York 2005, pp. 439-52; Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister*, cit.; Junaid Rana, "The Story of Islamophobia", *Souls*, IX, 2 (2007), pp. 148-61; Leti Volpp, "The Citizen and the Terrorist", in Mary L. Dudziak, a cura di, *September 11th in History: A Watershed Moment?*, Duke University Press, Durham, NC, 2003, pp. 147-62; Nadine Naber, "The Rules of Forced Engagement: Race, Gender, and the Culture of Fear among Arab Immigrants in San Francisco Post-9/11", *Cultural Dynamics*, XVIII, 3 (2006), pp. 235-67.

47 Etienne Balibar, "Is There a 'Neo-Racism'?", in Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, a cura di, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Verso, Brooklyn 1991, pp. 17-28; David Theo Goldberg, *Racist Culture*, Blackwell, Oxford 1993; Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister*, cit.

48 Moallem, Ivi, p. 10.

49 Balibar, "Is There a 'Neo-Racism'?", cit., p. 25.

50 Ivi, p. 22.

51 *Ibidem*. Per un'ulteriore analisi del razzismo culturale e del rapporto tra antisemitismo e islamofobia, si vedano Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister*, cit.; Junaid Rana e Gilberto Rosas, "Managing Crisis", *Cultural Dynamics*, XVIII, 3 (2006), pp. 219-34; Ronald Stockton, "Ethnic Archetype and the Arab Image", in Ernest McCarus, a cura di, *The Development of Arab American Identity*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

52 *Ibidem*.

53 Ono, "Asian American Studies after 9/11", cit.

54 Goldberg, *Racist Culture*, cit.

55 Moallem, *Between Warrior Brother and Veiled Sister*, cit., p. 8; Robert Young, *Postcolonialism: A Historical Introduction*, Blackwell, Oxford 2001, pp. 25-44.

56 Ahmed, *Women and Gender in Islam*, cit.

57 Banu Gökarıksel e Katharyne Mitchell, "Veiling, Secularism, and the Neoliberal Subject: Na-

tional Narratives and Supranational Desires in Turkey and France", *Global Networks*, V, 2 (2005), pp. 147-65.

58 Aminah Beverly McCloud, "The Scholar and the Fatwa: Legal Issues Facing African American and Immigrant Muslim Communities in the United States", in Webb, *Windows of Faith*, cit., pp. 136-44; Mervat Hatem, "The Political and Cultural Representations of Arabs, Arab Americans, and Arab American Feminisms after September 11, 2001", in Rabab Abdulhadi, Evelyn Alsultany e Nadine Naber, a cura di, *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence, and Belonging*, Syracuse University Press, Syracuse 2011, pp. 10-28; Amira Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood: The Cultural Mythology of Veils, Harems, and Belly Dancers in the U.S.*, Palgrave Macmillan, New York 2008; Lila Abu-Lughod, "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others", *American Anthropologist*, CIV, 3 (2002); Therese Saliba, "Sittee (Or Phantom Appearances of a Lebanese Grandmother)", in Joanna Kadi, a cura di, *Food for Our Grandmothers: Writings by Arab American and Arab Canadian Feminists*, South End Press, Boston 2003, pp. 7-17; Jack Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, Olive Branch Press, New York 2001; Linda Street, *Veils and Daggers: A Century of National Geographic's Representation of the Arab World*, Temple University Press, Philadelphia 2000.

59 Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York 1994.

60 Lila Abu-Lughod, *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in Bedouin Society*, University of California Press, Berkeley 1986; Sherene H. Razack, *Casting Out: The Eviction of Muslims from Western Law and Politics*, University of Toronto Press, Toronto 2008; Jarmakani, *Imagining Arab Womanhood*, cit.

61 Evelyn Alsultany, "Selling American Diversity and Muslim American Identity through Non-profit Advertising Post-9/11", *American Quarterly*, LIX, 3 (2007), pp. 593-622; Mamdani, *Good Muslim, Bad Muslim*, cit.

62 Khan, *Muslim Women*, cit.

63 Majid, *Unveiling Traditions*, cit., pp. 31-32.

64 Ivi, pp. 2, 7, 21, 41; Mandaville, *Global Political Islam*, cit.

## La scrittura etnica americana e la sfida della tradizione

Khaled Mattawa\*

Traduzione di Dora Renna

Sebbene il titolo di questo saggio faccia riferimento alla scrittura in senso lato, mi concentrerò soprattutto sulla poesia. Che differenza fa soffermarsi proprio sulla poesia e non su un altro genere? Credo abbia a che vedere con ciò che il critico John Reilly ha chiamato "il materiale grezzo" della letteratura, o con la possibilità di accedere facilmente all'elemento "etnico" di un'opera letteraria etnica. L'altro motivo è che ha qualcosa a che vedere anche con la poesia come genere, perché quando si legge una poesia emergono così tanti aspetti artistici, che non si può parlare di un testo poetico senza affrontare – o desiderare di affrontare – i suoi aspetti formali. Se un testo poetico non contiene poesia a sufficienza per essere un testo poetico, perché è considerato poesia? E se di poesia si tratta, che fanno gli elementi poetici per trasmettere il contenuto, se i due possono essere presi separatamente? Dato che la poesia esprime la sua artisticità, forse è corretto pensare che non si possa suddividere una poesia in parti etniche.

Lo stesso avviene con il teatro. Scrivere e mettere in scena quel che si è scritto implica un processo talmente articolato che la forma prevale sull'etichetta etnica. Forse è per questa ragione che non riesco a pensare che August Wilson appartenga al teatro afroamericano. E neanche *A Raisin in the Sun*, il celebre *play* di Lorraine Hansberry. So che entrambi gli autori sono afroamericani, e che le loro opere sono messe in scena da attori afroamericani ma, a mio vedere, non appartengono soltanto al teatro afroamericano.

Stessa cosa si può dire del jazz, un ambito in cui gli artisti afroamericani probabilmente sono ancora la maggioranza. Ma quella forma artistica in quanto tale è ancora afroamericana? Direi che a questo punto il jazz è jazz e basta e che non ci sia un jazz nero diverso da uno bianco, polacco o svedese. Il jazz è jazz e basta.

E allora la poesia è soltanto poesia o è anche etnica? Non risponderò a questa domanda né ora né probabilmente mai. Se mi chiedessero se esista una poesia afroamericana, risponderei "sì, certamente". Ma etnica nel senso che si tratta di una letteratura a parte, scritta e letta dai membri di una determinata comunità? No di certo. In effetti, dato che molti poeti africani sono stati accettati sia dall'*establishment* della poesia sia da quello accademico, è difficile pensare alla poesia afroamericana come a un ambito separato da quello della poesia americana. Non saprei individuare il preciso momento storico in cui si è verificato il passaggio, ma potremmo dire che c'è stato un allontanamento dall'etnicità, coinciso con il momento in cui questa poesia è diventata *mainstream*.

Ho l'impressione che "etnico" sia un'etichetta temporanea, attribuita a un gruppo dall'esterno o anche dai suoi stessi membri, via via che si fanno avanti

e si coalizzano al fine di ottenere un riconoscimento. Ma questa etichetta è forse qualcosa a cui vogliono restare attaccati escludendo qualsiasi altra possibilità? Probabilmente no. Assumere un'identità etnica americana può essere un primo passo, un grande passo, sulla strada dell'assimilazione, come sostiene l'antropologo Andrew Shryock. Ovviamente la realtà del razzismo rende l'identità etnica un luogo di affermazione e al contempo una specie di rifugio per i tempi di crisi. E dunque nessuno scrittore etnico che si sia identificato come tale desidera diventare non etnico, ma è altrettanto probabile che nessuno scrittore voglia scrivere soltanto letteratura etnica.

## 1.

Che cos'è in ogni caso la letteratura etnica? Nel lontano 1978, in uno dei primi numeri di *MELUS*, la rivista della Società per lo Studio della Letteratura Multietnica degli Stati Uniti, il critico John M. Reilly ha definito letteratura etnica "una letteratura come qualsiasi altra, a eccezione del fatto che contiene dei riferimenti etnici".<sup>1</sup> Niente male! E allora dov'è il problema? Il problema è ciò che accade alla letterarietà della letteratura etnica. Il problema è che spesso la letteratura etnica non è affatto letta in quanto letteratura. Chi ha poca familiarità con la letteratura etnica può essere attirato dalla "verosimiglianza della narrazione al punto da prendere la letteratura come equivalente della vita", che porta a considerare le scelte artistiche quali "presunti riferimenti alla realtà oggettiva". In quest'ottica, piuttosto che a una forma d'arte la letteratura etnica si vede paragonata a una specie di antropologia. Anche i "lettori più esperti [...] che reagiscono alla 'etnicità'" come elemento dinamico, spesso "cercano di separare il *materiale grezzo*<sup>2</sup> della biografia di un autore dalla deformazione creativa che ha subito per diventare trama, caratterizzazione e stile".<sup>3</sup>

Quando leggono in questi termini la letteratura etnica i lettori finiscono per considerare lo scrittore etnico come uno che non si sforza, che racconta semplicemente la propria storia, che non possiede né immaginazione né capacità di creare. E di questo errore di percezione esistono numerosissimi esempi. Nel racconto meta-narrativo di Nam Le intitolato "Love and Honour and Pity and Pride and Compassion and Sacrifice", il protagonista (ironicamente e meta-narrativamente chiamato Nam Le) viene informato dai compagni di classe che a loro parere "la letteratura etnica" è disgustosa perché "è piena di descrizioni di cibo esotico", o che la qualità della scrittura potrebbe essere "bassa perché l'autore [...] non padroneggia il vocabolario".<sup>4</sup> Un altro amico dice che la letteratura etnica ha "licenza di annoiare".<sup>5</sup>

Se considerata semplicemente per il contenuto, la letteratura "etnica" è deprivata dello status di arte e classificata come propaganda per cause contingenti, non come forma artistica duratura. Quando è vista come qualcosa cui le persone si dedicano per ragioni politiche, perde il legame con l'immaginazione e con gli eterni conflitti dell'umanità, che non sono etnici. L'implicazione qui è che le questioni "universali" del genere "umano" sia meglio affidarle alla letteratura *tout-court*.



Eppure, nonostante tanti aspetti problematici, la letteratura etnica esercita un suo fascino. Al personaggio di nome Nam, nel racconto di Nam Le, viene consigliato di sfruttare al massimo il proprio retaggio etnico. L'insegnante gli dice: "La letteratura etnica va di moda. Ed è anche importante". Gli viene anche detto di utilizzare a fondo il materiale vietnamita, perché così si fa con i materiali insoliti.

Il successo della "letteratura etnica", il fatto che vada di moda, può avere effetti negativi sullo scrittore anche in altri modi. Persuaso della propria "autenticità", lo scrittore etnico potrebbe trasformarsi in un commerciante di materiali grezzi e abbandonare ogni pretesa artistica. La comunità cui appartiene potrebbe essere talmente vessata da non lasciargli né il tempo né la voglia di scrivere letteratura "letteraria". Da questo punto di vista la comunità arabo-musulmana degli Stati Uniti è un caso da manuale, essendo segnata dalla crisi fin dalle origini. Qui le questioni di sopravvivenza devono essere discusse e affrontate nell'immediato. Ma le risposte a questi eventi potrebbero essere, per quanto efficaci dal punto di vista politico, molto limitate sul piano letterario.

Spinto da un bisogno reale, da un'identità nata in una situazione di crisi, un giovane scrittore arabo/musulmano americano potrebbe esordire in letteratura affidandosi a una serie di temi già ben definiti. Prima di tutto c'è la sensazione di sentirsi fuori dal gregge. Un poeta può scrivere, "Sono approdato in America / Potrei dire sulla luna". E la sua poesia potrebbe essere imbevuta di una sensazione di perdita e del desiderio di un mondo più giusto. Nell'affrontare il consumismo americano, un personaggio di un'opera arabo-americana preferirà "il sapone Shaka prodotto a Nablus [...] / piuttosto che i tipici prodotti da supermercato, come l'Ivory, il Dove o il Dial".<sup>6</sup> Una tale alienazione e senso di sradicamento generano una sensazione di mancanza e, in alcuni casi, anche di odio verso se stessi. Trasformato in mostro dalla cultura dell'*establishment*, la voce narrante di una poesia arabo-americana immagina di essere stata assemblata da un imbalsamatore che "ha fatto un lavoro eccellente [...] / Così eccellente che la mia bocca riesce a parlare".<sup>7</sup> Nei versi che seguono, un incontro con l'autorità, con un capo o collega razzista o con la polizia genera una specie di riduzionismo manicheo:

Noi – sin dall'infanzia – siamo al bivio tra due strade:  
una lastricata di lattine di Coca Cola,  
l'altra misteriosa come le gobbe di un cammello al chiaro di luna.  
E poi lo scontro,  
tra il Rababa e il rock'n'roll.<sup>8</sup>

Presentando se stessa o se stesso come arabo-americano, un giovane poeta non riuscirebbe ad allontanarsi di molto dal ghetto della letteratura dei materiali grezzi in cui il tema è preconfezionato e pronto per essere affrontato in classe.

Un altro aspetto della letteratura ghettizzata, oltre all'enfasi sui materiali grezzi, è il senso di protezione nei riguardi del proprio gruppo che informa l'opera. Quando ho curato *Post Gibran: An Anthology of Arab American Writing* ho ricevuto molte proposte di contributo interessanti ma ho subito notato che ben poche po-

tevano essere considerate ardite o rischiose. A infrangere alcuni tabù o a sfidare i preconcetti più diffusi sulla comunità arabo-americana erano appena una manciata. Forse noi scrittori arabo-americani tendiamo a evitare la controversia perché temiamo la possibilità, certo non inverosimile, che ciò che diciamo potrà essere usato contro di noi, e che potrebbe rafforzare gli stereotipi che già ci sono stati imposti. Allo stato attuale, permane la tendenza a scrivere in modalità di sopravvivenza. Una letteratura che si fa portavoce di una comunità e al contempo la protegge smette di dialogare con i modelli letterari o con una qualsiasi tradizione, rinunciando così a ogni possibilità di rinnovamento. Il fascino di scrivere utilizzando materiali grezzi, combinato a un atteggiamento protettivo, finisce per scoraggiare artisticità e complessità e da questo punto di vista conferma alcuni degli stereotipi sulla letteratura etnica.

## 2.

Uno scrittore etnico ambizioso, ovvero uno scrittore che conosca la storia della letteratura e che desideri assumere una posizione rivoluzionaria non solo nei riguardi della politica, ma anche dell'arte, potrebbe unirsi all'avanguardia poiché questa promette un grande cambiamento. L'avanguardia sostiene di volere ristrutturare "la società nella sua interezza con tutte le sue istituzioni [...] la vita quotidiana, artistica e politica; tutto deve essere abbattuto così che una nuova società, un nuovo modo di vivere che integri tutti questi aspetti, possano essere costruiti da zero".<sup>9</sup> Poiché l'arte *mainstream* non si propone di cambiare la società, risulta non solo "inutile, ma effettivamente dannosa poiché riproduce strutture preesistenti della società e del potere".<sup>10</sup> In linea teorica, l'avanguardia offre la possibilità di liberarsi dalle inibizioni, di avere un confronto diretto, di confidare nell'intuizione e nella trasformazione completa della società e delle coscienze. In questo senso esercita un forte richiamo per i membri di una minoranza vessata. Fin qui tutto bene. Storicamente però l'avanguardia, sia essa futurismo europeo all'inizio del Ventesimo secolo o la più innocua Beat Generation negli Stati Uniti, non è mai stata un luogo ospitale per le minoranze e, a dirla tutta, neanche per le donne.

In un saggio recente, la poetessa sperimentale coreana-americana Cathy Park Hong, acclamata dalla critica, offre una testimonianza straordinaria dell'intolleranza senza tregua che vige nell'avanguardia. In "Delusions of Whiteness in the Avant-Garde", l'autrice afferma senza mezzi termini che "avvicinarsi alla storia della poesia d'avanguardia significa avvicinarsi a una tradizione razzista".<sup>11</sup> Hong sfida il concetto di "post-identità", principio base dell'avanguardia americana e che ignora le battaglie e gli interessi degli scrittori di colore. Gli scrittori non possono permettersi "il lusso di sostenere che chiunque può essere post-identitario, in grado di entrare e uscire da una data identità con leggerezza, come si fa con gli avatar di un videogioco".<sup>12</sup> La poetessa rifiuta "la convinzione ingannevole [tipica dell'avanguardia] secondo cui rinunciare alla soggettività e alla voce sia antiautoritario, quando in realtà tali affermazioni grossolane ignorano che chi non gode dei diritti civili ha un estremo bisogno di orpelli borghesi come la voce per cambiare

condizioni storicamente determinate".<sup>13</sup> Hong considera questo assunto illusorio, poiché nega agli scrittori di colore la possibilità di resistere a pratiche autoritarie della società americana su questioni che li riguardano direttamente. L'autrice denuncia il fatto che la razza e le politiche razziali non trovino spazio nei circoli dell'avanguardia. Come nel racconto di Nam Le, affrontare il razzismo (e il dibattito intorno all'identità) restando all'interno dell'attuale estetica avanguardistica della post-identità nega allo scrittore etnico ogni tentativo di essere innovativo. Hong afferma l'impossibilità di essere post-razziali o post-identitari e di ignorare la poetica, soprattutto se si è puntualmente visti come poeti di colore, e quindi come poeti dagli interessi limitati.

Hong ritiene inoltre preoccupante che molte di quelle che sono ritenute innovazioni dell'attuale avanguardia siano in realtà dei prestiti da poeti di colore:

Se dobbiamo riconoscere l'esistenza di scelte formali che definiscono la poesia d'avanguardia, quali la polivocalità, l'ibridismo, il collage, il flusso di coscienza e l'improvvisazione, dobbiamo aggiungere che queste tecniche erano non soltanto già state usate bensì inventate da scrittori di origine africana e asiatica come Jean Toomer, Aimé Césaire, Leopold Senghor e Theresa Hak Kyung Cha [...] La reputazione di molti di questi poeti è stata a lungo offuscata sotto la bandiera degli studi etnici. È raro che questi autori siano considerati come figure chiave della poesia sperimentale.<sup>14</sup>

Si potrebbero aggiungere molti nomi all'elenco di Hong. Aggiungo che ho già affrontato il discorso dell'esclusione dall'ambito della sperimentazione discutendo di vari poeti arabo-americani, i quali sentono che, nonostante il carattere innovativo della loro scrittura, sia loro negata l'etichetta di "sperimentali". Li si invita a parlare esclusivamente degli aspetti politici o comunque tematici del loro lavoro, del materiale grezzo insomma, e non delle invenzioni formali.

Dato che il ghetto etnico è un luogo infelice, che il mercato letterario *mainstream* è problematico e che l'élite avanguardista è inospitale, non c'è di che sorprendersi se molti giovani poeti, una volta esauriti i temi sopraelencati con i quali avevano esordito, non abbiano altro da dire e abbandonino la scrittura.

Fin qui concordo con Hong, la quale però afferma anche: "Quindi che cosa dovrebbe fare un poeta di colore?" mentre io ho iniziato queste riflessioni dicendo: "Dove dovrebbe andare un poeta di colore?". Ed è qui che le nostre strade si dividono.

In un crescendo dai toni quasi magici, Hong afferma che lo spirito di sperimentazione mantiene una sua vitalità nelle opere dei poeti di colore. La nuova arte etnica attraversa generi diversi e infrange tutte le barriere tra le discipline artistiche.

Le voci sono tornate e diventate voci di menestrello, voci digitalizzate o artifici teatralizzati e parlano in un miscuglio di spunti diversi [...] la forma è il *code-switching* - tra lingue, tra varianti di inglese, tra generi, tra razze, tra corpi. I nuovi artisti etnici americani stanno "costruendo un futurismo nuovo, dissonante, trattando la poesia

come un elemento di crescita inarrestabile che travalica la stampa, mezzo ormai morante, ricorrendo a performance, video e audio".<sup>15</sup>

I nuovi poeti vogliono assicurarsi che "la poesia possa continuare a essere un luogo di agitazione, da cui [...] incitare il pubblico a rispondere con partecipazione". "Ma questi poeti saranno mai accettati come nuova avanguardia?" si chiede Hong in chiusura. La risposta è semplicemente "No!" e conclude: "Vaffanculo l'avanguardia. Dobbiamo tracciare un nostro percorso".<sup>16</sup>

### 3.

Concordo con l'invito di Hong a dire vaffanculo all'avanguardia, ma credo che per i poeti etnici la sfida consista nella capacità di studiare la loro tradizione letteraria. Prima di tutto, però, deve essere chiaro che, se studiamo i nostri retaggi culturali per ripetere quanto è avvenuto in epoche passate, siamo destinati a fallire. Come osservò Ezra Pound, che accoglieva l'eredità dei suoi predecessori letterari, leggiamo i nostri predecessori per scoprire "che cosa è già stato fatto una volta per tutte, che meglio non si potrebbe rifare, e scoprire che cosa ci resta da fare".<sup>17</sup> In effetti proviamo le stesse emozioni dei nostri predecessori, ma "ci arriviamo in modo diverso, attraverso sfumature diverse, con tonalità intellettuali diverse". In termini di forma, ripetere come pappagalli quanto già detto da chi ci ha preceduti danneggia il nostro rapporto con i testi antichi, oscurando la loro impronta nella nostra memoria, poiché si sa che quando il nuovo ripete il vecchio "lo fa con minore destrezza e convinzione". Chi di noi conosce la poesia araba classica avverte un senso di nausea di fronte a un poeta nuovo che suona simile a quelli antichi. Vi cogliamo un elemento dissacrante, un'imitazione minacciosa nella sua vacuità.

Nel proporre di mantenere un rapporto con la tradizione, riconosco che possa essere conflittuale: se intendiamo prenderla sul serio, dobbiamo confrontarci con la tradizione. Ci si rivolge a una tradizione poiché in essa si trovano una serie di idee a cui siamo inevitabilmente legati e perché fornisce ai giovani scrittori un tramite per negoziare le loro esperienze attuali. Ci rivolgiamo all'antico affinché ci aiuti a immaginare altre sfaccettature possibili della nostra contemporaneità.

Questa è la mia idea di tradizione (e di storia) perché non mi lascio ingannare dal momento presente e dalle sue rivendicazioni di progresso. Sono in sintonia con il poeta siriano/libanese Adonis, secondo cui "l'essenza del progresso è [...] qualitativa, non quantitativa".<sup>18</sup> Inoltre, secondo questo autore, "l'occidentale, che vive circondato dai computer ed esposto ai più recenti viaggi spaziali, non è necessariamente più avanzato o né più libero",<sup>19</sup> in virtù del suo progresso tecnologico. Desidero inoltre citare lo studioso brasiliano Oswald de Andrade che spiega così il suo interesse nei confronti degli indigeni dell'Amazzonia: "Gli indiani non avevano polizia né repressione, né disordini psicologici, né vergogna della nudità, né lotte di classe, né schiavitù".<sup>20</sup> Non intendo certamente suggerire a voi o a me stesso di darci all'agricoltura o di vivere come aborigeni dell'Amazzonia, se non altro per non disonorare la loro autenticità con la nostra goffaggine. Eppure tutte le epoche di grandi conquiste per l'umanità, ovunque siano state vissute, meritano la nostra

attenzione se vogliamo affrontare i paradigmi dominanti che hanno esasperato le divisioni di classe, istituzionalizzato la povertà e sfruttato le differenze razziali. In senso letterario, il passato merita la nostra attenzione come fonte di riferimenti e di miti condivisi, come testimonianza di quanto fossimo diversi rispetto ad ora. Senza questa consapevolezza non troveremo il coraggio indispensabile per un cambiamento reale.

Torniamo alla figura dello scrittore arabo-americano. Esplorare la tradizione potrebbe anche rivelarsi una fonte preziosa di innovazioni formali. Sono convinto che le innovazioni formali sfocino necessariamente in innovazioni di tono e di contenuto. Per questa ragione, studiare la tradizione del *Qassida* e la sua complicata ma affascinante struttura epico/lirica potrebbe davvero fare la differenza per un poeta arabo-americano. I poeti *sa'aluk* erano ribelli almeno quanto Baudelaire e Villon. Lo scrittore arabo-americano trarrebbe linfa vitale dalla lettura di Abu Nawwas, poeta dichiaratamente omosessuale del decimo secolo che, declamando i suoi versi alla corte del califfo a Baghdad, compì un'impresa mai ripetuta. Il capitolo dedicato alla poesia nel *Muqadimma* di Ibn Khaldun contiene un affascinante discorso sulla poetica, che si può leggere in parallelo alla *Poetica* di Aristotele. L'unione di amore erotico e spirituale negli scritti di Rabi'a al-'Adawiya è tuttora attuale rispetto al rapporto conflittuale che stiamo vivendo tra corpo e spirito. Il giovane poeta arabo-americano, studiando queste fonti alla luce della sua comprensione delle odierne crisi sociopolitiche e spirituali, accanto alla consapevolezza dei ritmi e della lingua americana, potrebbe riuscire a sviluppare una visione o un atteggiamento critico ricco di sfumature e utile a tutti. Non voglio dire che allo scrittore etnico spetti risolvere tutti i problemi della società, ma almeno ha la consapevolezza del fatto che intorno a lui esistono altre persone.

#### 4.

La mia ipotesi è che un arabo-americano abbia soprattutto bisogno di una sensazione di libertà e di affermazione, di un'esperienza di lettura che possa incoraggiare non solo il suo diritto a ottenere la piena libertà di cui ha bisogno, ma anche quello di esplorare il mondo intero e di vederlo in modo nuovo. Ritengo dunque che un testo etnico/multiculturale sia riuscito quando fa riferimento alla propria tradizione per definire il nostro contesto attuale da un punto di vista cosmologico, ontologico ed epistemologico. In altre parole, testi così non possono essere ridotti a una letteratura di materiali grezzi. Alcuni poeti etnici americani sono effettivamente riusciti nell'impresa. Il poeta Arthur Sze si è ritagliato un posto unico nella poesia americana portando all'interno dei paesaggi western americani lo zen e i canti taoisti che da sempre hanno influenzano la lunga tradizione poetica dei suoi antenati cinesi. Come il poeta antico Wang Wei nei suoi viaggi a piedi, assorbiti con il e nel paesaggio, Sze ci offre l'Ovest americano in un inedito stato di quiete. Il poeta sembra scomparire in una fusione totale con la natura, diventando una tra le tante figure di un dipinto. La poesia funziona come uno specchio in cui si riflettono la natura e l'esistenza e la natura è a sua volta uno specchio in cui il anche il poeta è riflesso. Ascoltate con me questi versi:

“Mangia”, disse un uomo afghano  
e indicò le mele marce nel bagagliaio aperto.  
Vedo una fila di uomini in una danza di nuvole;  
due donne danzano intricati passi di lampo  
ai due estremi. Errori e i fallimenti  
pulsano in me quasi come momenti di gioia,  
ma voglio che i momenti felici risuonino all’esterno  
come il gong in un gamelan. Voglio fare  
degli intricati e combacianti attimi delle nostre vite  
un pavimento di giada, ossidiana, turchese, ebano e lapislazuli.<sup>21</sup>

Qui si ritrovano geografie diverse: un uomo afghano, nativi americani intenti in una danza rituale e i manufatti cinesi. In questo poema sulla creazione dell’arte l’autore, che vuole rendere duraturi alcuni momenti della propria vita, sceglie due simboli cinesi: il gong del gamelan e i materiali tipici della gioielleria e dell’antiquariato cinesi. Per molti versi, questa poesia condensa quello che Stuart Hall teorizzava sull’identità come luogo da cui parlare. Sze contempla due facce dell’America, quella dei nuovi immigrati e quella dei nativi e le intreccia l’una con l’altra collocandosi come artigiano che raffigura la scena. Se non avesse fatto riferimento alla tradizione, Sze non avrebbe avuto una posizione specifica da cui esprimersi. La sua tradizione, e il suo senso di avere storicamente diritto di appartenenza all’arte cinese, gli conferiscono qui una sua voce, una voce unica con la quale rivolgersi al mondo.

La tradizione cinese ha un ruolo importante anche nell’opera di Li-Young Lee. Nelle poesie della sua raccolta *Rose*, Lee delinea con sottigliezza nuove articolazioni del senso di appartenenza nonché dei nostri concetti di luogo in America. La scena della visita alla tomba di suo padre ritorna in più poesie all’interno del volume, fungendo così da cruciale rito di posizionamento per la famiglia in esilio. Nel riconoscere la sua ancestrale venerazione dei defunti, la voce in “Rain Diary” racconta:

Una volta chiesi, Dove stiamo andando?  
La mia domanda avrebbe potuto essere, In quale stato  
potrà finalmente posarsi il tuo cuscino [...]  
Da ragazzino me ne stavo disteso in silenzio accanto a lui che riposava.  
Mi esercitavo a distendermi  
Accanto alla sua tomba.<sup>22</sup>

Il vagare dell’esule termina dov’è sepolto il padre. La voce narrante suggerisce che quella da noi chiamata casa è il luogo in cui seppelliamo gli antenati, perché effettivamente è quello il momento in cui si mettono le radici. L’immagine del ragazzino che dorme accanto al padre ritorna in un altro componimento in cui il poeta, ora adulto, si addormenta accanto alla tomba di suo padre con il proprio figlio disteso accanto. Oltre a essere un’occasione per riunire i membri della famiglia, la visita



alla tomba del padre serve come fondamentale riconcettualizzazione ontologica del tempo. Essa dissolve la tensione binaria tra passato e futuro e, così facendo, espande la nostra percezione del momento presente. Durante l'esilio, la casa non è il posto in cui sono nati i nostri figli o dove concepiamo i progetti futuri, ma il luogo dove risiede il nostro passato. Colmi del "cordoglio a lungo elaborato" dal poeta, questi momenti risuonano anche di una nota di redenzione che segna per il poeta l'inizio di una sensazione di radicamento.

A ulteriore esempio di come i poeti etnici americani abbiano incorporato le proprie tradizioni per offrire visioni radicali, vorrei citare "Long Time Ago", una poesia di Leslie Marmon Silko contenuta nel suo eccezionale romanzo *Ceremony*. La poesia è un'interpretazione storica della storia americana, presentata sotto forma di leggenda della tradizione dei Laguna Pueblo, antenati dell'autrice. Come espediente poetico, il componimento inizia con una gara di stregoneria di un tempo in cui:

non c'erano bianchi a questo mondo  
 non c'era niente di europeo [...]  
 Il mondo era già completo [...]  
 C'era ogni cosa  
 inclusa la stregoneria.<sup>23</sup>

Silko è un'artista sufficientemente sincera da non dipingere il mondo dei suoi antenati come un paradiso di innocenza. Ognuna delle streghe si impegna per surclassare le altre, e le più esperte sollevano "i coperchi / dei loro enormi calderoni [...] / bambini morti bolliti a fuoco lento nel sangue / incisioni circolari su teschi / da cui i cervelli erano stati estratti".<sup>24</sup> Sono esperte di arti maligne, e vogliono dimostrare la loro superiorità sulle altre. Silko ammette che presso la sua gente il male certamente esisteva e infatti alla gara partecipano streghe di lignaggio Navajo, Hopi, Zuni, Sioux ed Eskimo. Ma una di loro avrebbe saputo fare meglio di tutte le altre. Una strega "che non aveva ancora fatto sfoggio dei suoi incantesimi e dei suoi poteri" rivela alle altre il trucco in assoluto più distruttivo: l'arrivo degli invasori europei in America. E li descrive con le seguenti parole:

Dovunque guardino  
 non vedono che oggetti.  
 Il mondo è per loro cosa morta  
 alberi e fiumi non vivono  
 montagne e pietre non vivono.  
 Il cervo e l'orso sono oggetti  
 Non vedono vita [...]  
 Uccideranno ciò che temono  
 Tutti gli animali  
 la gente morirà di fame.  
 Avveleneranno l'acqua

risucchieranno l'acqua  
e ci sarà siccità  
la gente morirà di fame.<sup>25</sup>

La visione devastante della strega continua, preannunciando anche conflitti tra gli invasori, una sottile allusione alle guerre europee e americane combattute sul continente americano. Le altre streghe riconoscono prontamente la vittoria della rivale, ma subito le chiedono di ritirare l'incantesimo. "Stiamo bene senza / viviamo bene senza una cosa del genere", le dicono. Ma lei risponde che "è già stato liberato / Sta già arrivando".<sup>26</sup>

Come per sottolineare la profondità dell'inconscio collettivo da cui deriva la sua visione, Silko incorpora nel componimento il racconto biblico di Mosè e dei maghi e cita anche gli orrori descritti nell'Apocalisse. Per quanto terrificante possa risultare la lettura, questa poesia ci fornisce una comprensione più profonda dell'eredità della nostra nazione. Non si tratta semplicemente di una poesia nativa americana, ma di una poesia americana straordinaria e sconvolgente, la cui ricchezza deriva da una tradizione di lunga data che ha messo a fuoco i suoi occhi penetranti sulla nostra storia. Per pura ambizione, voglio porre l'attenzione su una formidabile poesia di Jay Wright che occupa un intero libro, *The Double Invention of Komo*. Nella postfazione esplicativa Wright scrive:

*The Double Invention of Komo* cerca di scoprire e di riscattare dimensioni sociali, storiche, culturali, intellettuali ed emotive ormai oscurate nel mondo africano e in quello afroamericano e di rendere queste dimensioni accessibili per intervenire in modo creativo nella trasformazione necessaria di un mondo sempre più colmo di gesti intransigenti.<sup>27</sup>

Non riesco a pensare a una descrizione più calzante della visione multiculturale che mi auguro di essere riuscito ad articolare dal punto di vista dello scrittore arabo-americano. *The Double Invention of Komo*, impossibile da parafrasare e difficile da stralciare senza abbondanti contestualizzazioni, inizia con il rituale di iniziazione Bambara, punto di partenza per guardare alla storia. È implicita nella poesia la sovrapposizione delle ambizioni dei riti di iniziazione e delle circostanze sociali di un rinascimento storico. Il viaggio interiore dei Komo verso l'iniziazione è affiancato in tutta la poesia da parti in cui vari artisti e autori europei prendono la parola da Londra, Parigi, Venezia, Roma, Firenze e altre culle della civiltà euro-americana. Uno degli assunti da cui prende l'avvio l'opera di Wright è la nozione tipicamente Bambara della società come "corpo vivente, articolato, in cui tutte le parti hanno ruoli complementari e sono costantemente in relazione".<sup>28</sup> Lo sforzo dell'iniziato di negoziare i segni delle azioni rituali per inventarsi un suo io è elogiato da un coro di artisti già iniziati a visioni del mondo alternative, talvolta anche controverse. Tutti si devono battere con l'ideale posto dalla tradizione Bambara. Per i personaggi Komo così come per gli europei, la conoscenza della storia e della cosmologia si fondono nel bisogno impellente di una visione del futuro, di una guarigione del corpo e della società.

## 5.

Il libro di Wright è uno scritto profondamente personale, un poema concettualmente complesso composto in un linguaggio arduo ed estremamente lirico. L'invenzione poetica dell'iniziato, e il fatto che sia questi a declamare la poesia, serve per rivolgersi al "mondo a cui parla la poesia", in altre parole il mondo di Jay Wright. La duplicità a cui fa riferimento il titolo allude anche alla doppia eredità di Wright, una storia africana che l'autore riporta in superficie e la storia della civiltà occidentale, che Wright deve conoscere se vuole parlare della sua situazione difficile di discendente di africani resi schiavi per costruire l'egemonia europea. Il tentativo di Wright di riscattare "dimensioni sociali, storiche, culturali, intellettuali ed emotive ormai oscurate nel mondo africano e in quello afroamericano"<sup>29</sup> non si colloca come progetto nazionalista o razzista, mirante all'obiettivo unico di un orgoglio etnico, né ambisce a individuare un dogma "autentico" per sostituirlo ad altri presi a prestito o imposti. La molteplicità di voci che attraversa tempo e spazio nella poesia suggerisce inclusione più che esclusione. Wright indica anche il dialogo che deve avere luogo "nella trasformazione necessaria in un mondo sempre più colmo di gesti intransigenti".<sup>30</sup>

Se gli ultimi due testi qui discussi condividono una qualità che ha portato entrambi al successo, si tratta senz'altro di una reinvenzione del rituale per affrontare le sfide del presente. Questo approccio esiste da tempo nell'esperienza americana. Nel 1925, l'autore e storico afro-latino-americano Arturo Schomburg scrisse: "Il Nero americano deve *ricreare* il suo passato per potere creare il suo futuro".<sup>31</sup> Sostituirei in questa frase "suo" con "nostro". Ricreare il passato di una persona significa creare il *nostro* futuro. In un mondo di razzismo ambientale, di demonizzazione di ogni forma di alterità, di guerre inutili e ingiuste nonché di oppressione esercitata in modo incessante su donne, bambini e persone di colore, ovunque nel mondo, esplorare il passato in quanto eredità storica e letteraria può a mio avviso allargare l'invito aperto a cambiare rotta e aprire la possibilità di ridefinire la destinazione. Il mondo ha bisogno del nostro pensare e ripensare, delle vecchie storie ripetutamente e ingegnosamente raccontate e delle storie ancora inascoltate.

## NOTE

\* Khaled Mattawa è poeta, saggista e traduttore di origine libica e insegna Creative Writing alla University of Michigan di Ann Harbor. Fra le sue raccolte di poesia segnaliamo *Ismailia Eclipse* (1995), *Zodiac of Echoes* (2003), *Amorisco* (2008), *Tocqueville* (2010); e come saggista, *How Long Have You Been with Us?: Essays on Poetry*, University of Michigan Press, Ann Harbor, 2016, da cui è tratto il contributo qui incluso. Ha co-curato *Dinarzad's Children: An Anthology of Arab American Fiction* (2004) e *Post Gibran: Anthology of New Arab American Writing* (1999). Ringraziamo l'autore e la University of Michigan Press per aver accordato ad Ácoma il diritto di riproduzione.

1 John M. Reilly, "Criticism of Ethnic Literature", *MELUS* V, 1 (1978), pp. 2-13, p. 2.

2 Corsivo dell'autore.

3 *Ibidem*.

- 4 Nam Le, "Love and Honour and Pity and Pride and Compassion and Sacrifice", [http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show\\_story&story\\_id=305](http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=305).
- 5 *Ibidem*.
- 6 Aida Hasan, "Everything", <http://www.mizna.org/vol2issue2/vol2issue2.html>.
- 7 Hassan Mekrouar, *Mizna*. <http://www.mizna.org/vol2issue2/recipe.html>.
- 8 Shareef Riad, "Xenogenesis", <http://www.mizna.org/vol2issue1/Xenogenesis.html>.
- 9 Nanna Katrine Bisberg e Jan Nejd Rasmussen, "The Manifesto: Text and Praxis", <http://www.avantgardenet.eu/HAC/student/manifesto.pdf>.
- 10 *Ibidem*.
- 11 <http://www.lanaturnerjournal.com/print-issue-7-contents/delusions-of-whiteness-in-the-avant-garde>.
- 12 [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/pound/retrospect.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm).
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, Saqi Book, London 1990, p. 96.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Cit. in Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992.
- 21 Arthur Sze, *The Red Shifting Web: New & Selected Poems*, Copper Canyon Press, Port Townsend, WA 2013, p. 124.
- 22 Li-Young Le, *Rose*, BOA Editions, Rochester 1986, p. 60.
- 23 Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, Penguin Books, New York 1977, p. 122.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*.
- 27 Jay Wright, *The Double Invention of Komo*, University of Texas Press, Austin, TX 1980, p. xi.
- 28 *Ibidem*.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Arthur Schomburg, "The Negro Digs Up His Past", in Alain Locke, a cura di, *Harlem, Mecca of the New Negro*, Black Classic Press, New York 1925, p. 231.

## **Memorie contese, identità frammentarie. La letteratura della diaspora libanese negli Stati Uniti**

*Alessia Carnevale\**

*L'esilio è singolarmente stimolante a pensarsi, ma terribile da sperimentare. È la frattura insanabile che si impone tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa: la sua intrinseca tristezza non può essere sormontata.*  
(Edward Said, *Riflessioni sull'esilio*)

La guerra civile del 1975-1990 ha avuto un effetto catastrofico sulla demografia del Libano: migliaia di vittime, centinaia di migliaia di sfollati, e l'emigrazione in massa di circa un terzo della popolazione. La comunità della diaspora libanese sarebbe così diventata una nazione più popolosa di quella esistente all'interno dei confini territoriali. Quando si parla di arte libanese, e in particolare di letteratura libanese, ci si riferisce quasi automaticamente a un corpus di creazioni sparse per i cinque continenti. La questione identitaria è evidentemente una tematica di primo piano nella letteratura di una nazione stravolta da una guerra settaria. Negli Stati Uniti, gli autori di origine libanese hanno trovato un terreno particolarmente fertile dove sperimentare ed esplorare la loro condizione di esiliati attraverso la letteratura.

Il presente saggio prende in esame tre figure, tra le più rappresentative della letteratura libanese americana post-guerra civile: Etel Adnan, Patricia Sarrafian Ward, e Rabih Alameddine, soffermandosi in particolar modo su quest'ultimo, per la ricchezza tematica e la complessità testuale della sua opera. Il saggio si propone di far emergere le modalità con cui questi autori esplorano temi quali memoria e trauma, patria e dislocazione, identità e ibridità. Immersi nell'intricato contesto storico e sociale libanese, questi concetti chiave delle letterature diasporiche, etniche e postcoloniali, prendono qui nuove significazioni e nuove forme. In particolare, ci si concentrerà sull'utilizzo degli artifici narrativi attraverso i quali vengono messi in discussione l'unitarietà e l'univocità del soggetto, della memoria e della verità storica. Tutti e tre emigrati di prima generazione e testimoni della guerra civile, tutti e tre portatori di biografie personali e familiari complesse, Sarrafian Ward, Adnan e Alameddine vivisezionano il concetto di Libano e di identità libanese, proiettandolo su scala globale e decostruendo categorie interpretative rigide quali etnia, religione e genere.

### **Il Libano al caleidoscopio**

Come il resto dei paesi del Levante arabo, il Libano è un prodotto delle politiche coloniali europee seguite al progressivo smantellamento dell'Impero ottomano.<sup>1</sup> Ritagliato appositamente per creare uno stato a maggioranza cristiana, potenzialmente favorevole alle politiche europee nella regione, la storia contemporanea del

Libano è segnata da sanguinosi conflitti etnici e religiosi. Quello che si è protratto dal 1975 al 1990 è stato sicuramente il più devastante: una guerra civile interconfessionale, esacerbata dall'intervento, più o meno diretto, delle potenze straniere (soprattutto Israele, Siria, Iran). In Libano si giocavano infatti le sorti dell'assetto geopolitico del Medio Oriente. Ma per i libanesi, la posta in gioco, perlomeno quella dichiarata, era la definizione stessa dell'identità etnica e culturale della nazione. Il conflitto era combattuto su due fronti contrapposti, a grandi linee così schierati: da una parte il Fronte libanese composto da partiti cristiani di ispirazione falangista, anti-arabi, rivendicanti una discendenza mediterranea e fenicia; dall'altra il Movimento nazionale di ispirazione prevalentemente socialista e pan-arabista, a cui aderivano partiti e milizie sunnite, sciite, druse, e palestinesi (questi ultimi, esuli delle guerre arabo-israeliane del 1948 e del 1967, proseguivano dal Libano la loro lotta di liberazione).

Le politiche interne seguite alla quindicennale guerra civile non hanno certo contribuito a risolvere il profondo conflitto identitario che dilania il paese. L'amnistia generale dei crimini di guerra, la totale mancanza di un processo di riconciliazione nazionale, l'omissione della guerra civile nei libri di scuola, hanno generato un clima che alcuni critici hanno definito di *state-sponsored amnesia*.<sup>2</sup> Dopo quasi trent'anni dalla fine della guerra civile, la società libanese è ancora priva di una narrazione comune e condivisa sulla guerra; la mancanza di un'interazione fra memoria pubblica e memoria privata fa sì che la popolazione libanese sia tuttora vittima del divario tra memoria personale e negazione collettiva.<sup>3</sup>

La letteratura è solo una delle varie forme attraverso cui un'intera generazione ha cercato di "rispondere artisticamente alla distruzione di vite, famiglie, istituzioni, e infrastrutture" e di rielaborare una memoria collettiva altrimenti negata.<sup>4</sup> Mosaico non sempre pacifico di culture, etnie, religioni, il Libano è raccontato da una letteratura che rispecchia il suo carattere frammentario, multiculturale, paralizzato da conflitti fratricidi. Ma a intensificare l'urgenza di una riflessione sull'identità e l'appartenenza, è sicuramente una migrazione di massa, una purga demografica che ha interessato, durante la guerra civile, quasi un milione di individui, circa un terzo dell'esigua popolazione libanese.<sup>5</sup> La letteratura libanese contemporanea è in larga parte una letteratura diasporica, una letteratura che quindi parla non solo arabo, ma anche francese e inglese, spagnolo e portoghese, generata e diffusa al di fuori dei confini nazionali e regionali. Essa è una letteratura a cavallo fra più mondi e più popoli, una letteratura de-territorializzata, (e ri-territorializzata), come lo sono, fisicamente, gli autori e i personaggi che la animano. La letteratura libanese si apre a nuove esperienze, allarga il suo raggio di azione, si contamina e si trasforma, scavalca i tabù e le censure che spesso affliggono gli autori arabofoni nei paesi di origine. Il concetto stesso di Libano si complica e si espande, in quanto rappresentato, ricordato, evocato in terre straniere. L'esperienza dello sradicamento, il trauma della guerra e i ricordi della patria perduta, accomunano autori emigrati e naturalizzati in Australia, come Jad el-Hage (*The Last Migration: A Novel of Diaspora and Love*, 2002) e Nada Awar Jarrar (*Somewhere, Home*, 2003); in Francia, come Amin Maalouf (autore di svariati romanzi e di saggi come *Les Identités Meurtrières*, 1998); nel Regno Unito, come Tony Hanania, (*Unreal City*, 1999); in Canada, come



Rawi Hage (*De Niro's Game*, 2006); e negli Stati Uniti, come Patricia Sarrafian Ward, Etel Adnan, e Rabih Alameddine.

Identità, ibridità, dislocazione, sono temi che tradizionalmente impegnano le letterature diasporiche e postcoloniali. Se la definizione di "libanese" è già di per sé causa di conflitto, l'esilio da quella *uncomfortable home* costringe il soggetto a confrontarsi con la propria identità da una prospettiva ancora più ampia, ancora più straniante. All'orrore causato dall'odio interetnico si mescolano riflessioni e sentimenti dell'esilio: nostalgia e rigetto di casa, alienazione e assimilazione in terra straniera. Nonostante la sua assoluta eterogeneità (spaziale, linguistica, culturale, etnica) la letteratura libanese della diaspora si presenta quindi come un fenomeno unitario e coerente. La molteplice dislocazione del sé è il comune denominatore di questa letteratura, che fa della scrittura una cura, una sistematizzazione del trauma in logica narrativa. Essa è difatti una scrittura spesso sperimentale, influenzata da un'estetica postmoderna che mira a infrangere l'unitarietà del soggetto, della narrazione, e della Storia stessa. La dislocazione del libanese in esilio fa eco, si approfondisce, si moltiplica, come in un caleidoscopio, nella dislocazione dell'armeno, del palestinese, del cristiano, del druso, della donna, dell'omosessuale – di tutte quelle identità liminali che compongono l'intricata società libanese. È il caso dei tre autori oggetto d'esame nel presente saggio.

Etel Adnan, Patricia Sarrafian Ward, e Rabih Alameddine sono i principali esponenti della letteratura Lebanese American – e tra i principali nella più ampia letteratura Arab American – della seconda metà del Novecento. Sono figure che potremmo definire liminali, che sfuggono a ogni tentativo di congelamento in categorie identitarie fisse. Figlia di un funzionario ottomano musulmano e di una greca-ortodossa, Etel Adnan, femminista e lesbica, ha vissuto tra Beirut, Parigi e la California. Patricia Sarrafian Ward è figlia di madre libanese di origine armena/danese, e di padre americano Gay, druso, autore di romanzi che esplorano la sessualità, l'AIDS, l'omofobia, i legami famigliari, Alameddine vive tra gli Stati Uniti e Beirut.

Discostandosi dalla *rag to riches narrative* appartenente a una più classica letteratura dell'emigrazione, questi autori sfruttano la condizione dell'esilio come punto di vista privilegiato, di consapevolezza e di distacco critico e autocritico. "Vedere 'il mondo intero come terra straniera' rende possibile un'originalità di prospettiva", scrive Edward Said.<sup>6</sup> Questa "pluralità di prospettiva" promuove una narrazione polimorfica, polisemantica, "contrappuntuale". L'espatrio, la vita transnazionale, a cavallo di due o più paesi, culture e lingue, è un'angolazione che permette a questi autori di demistificare le mitologie della madrepatria e, allo stesso tempo, le aspettative nella "terra della libertà". L'utilizzo sperimentale della lingua e della struttura narrativa fa emergere la psicologia complessa dei personaggi, e comunica l'azione decostruttiva delle loro storie, nonché la funzione salvifica e palliativa del racconto.

## Una casa è una gabbia: Etel Adnan

Nata nel 1925, Etel Adnan intraprende il suo percorso migratorio ben prima dell'inizio della guerra civile, percorrendo un cammino quasi inverso a quello degli

altri autori della diaspora contemporanea. Studia a Parigi, poi negli Stati Uniti, e alcuni anni prima della guerra ritorna a Beirut, dove resta fino al 1976; in seguito si trasferisce nuovamente negli Stati Uniti e fa della California la sua principale dimora. La sua produzione letteraria è scritta principalmente in inglese, anche se vi sono importanti incursioni nella lingua francese, e in minima parte, in quella araba; nonostante il suo trilinguismo, Adnan è generalmente considerata parte del panorama artistico arabo americano. Ma è nel breve periodo del ritorno a Beirut a ridosso della guerra civile che vengono concepite le due opere in prosa più interessanti dell'eccentrico artista, la quale oltre a scrivere (principalmente poesie) è anche un'affermata pittrice. Una è *Sitt Marie Rose*, pubblicato a Parigi nel 1977 e suo unico romanzo, dove condanna la violenza della guerra fratricida attraverso la storia di una giovane donna cristiana torturata e uccisa da miliziani della sua stessa comunità.<sup>7</sup> Scritta in francese, *Sitt Marie Rose* è l'opera che ha fatto conoscere Adnan al grande pubblico, oltre a essere quella che ha maggiormente interessato gli studi letterari sull'autrice. L'altra, di particolare interesse ai fini di questo saggio, è *In the Heart of the Heart of Another Country*.<sup>8</sup>

Pubblicato nella sua interezza solo nel 2005, *In the Heart of the Heart of Another Country* è una raccolta di aneddoti e riflessioni composta da sette sezioni scritte in modo saltuario, in un arco di tempo che va dal 1972 al 2003. La prima, che dà il titolo e l'impronta alla raccolta, viene composta in una Beirut già carica della tensione violenta che si scatenerà da lì a breve e appare singolarmente nel 1977 in una rivista americana (*Mundus Artium*, della University of Texas Press). L'ultima segue invece lo shock di una nuova guerra in Medio Oriente, l'invasione americana dell'Iraq. A eccezione di quest'ultimo capitolo e di un altro in cui Adnan si abbandona a delle riflessioni sulla figura di Lawrence d'Arabia e sullo spazio simbolico del deserto, le sezioni che compongono la raccolta sono organizzate in brevi paragrafi, compartimentalizzati secondo titoli tematici che si ripetono a distanza di pagine, di anni, e di luoghi geografici. Il risultato è un'opera caleidoscopica, dove Adnan si racconta in aneddoti sparsi, esplorando concetti quali l'identità, la casa, l'esilio, il Libano, se stessi e gli altri, la memoria, la guerra; non come categorie fisse, ma piuttosto nel loro evolversi, nel loro ripetersi mutati, permeabili al tempo, allo spazio, e ai cambiamenti climatici. Non è un'autobiografia quindi, né un *memoire*, ma piuttosto una raccolta di frammenti, che segue in modo forse più naturale il meccanismo del ricordo: un meccanismo episodico, guidato dall'istinto e dalla suggestione, piuttosto che dalla scansione cronologica. La frammentarietà del racconto riflette quella di una personalità soggetta a continui spostamenti, sradicamenti, dislocazioni. *Home*, che in inglese indica la casa, ma anche la patria, la terra natia come posto dove ci si sente *a casa*, è un concetto mobile, costantemente da ridefinire; è il Libano, ma è anche la California, segue il fluire degli eventi e degli spostamenti.

Ero centrale e sono diventata periferica. I miei piedi erano ben poggiati a terra [...] Portavo con me il mio proprio spazio e guardavo al di fuori di esso senza paura. E poi cosa è successo? [...] Mi sono spostata da una città all'altra, ho viaggiato da una persona all'altra, e poi ho cercato di definire me stessa attraverso la scrittura, ma non ha funzionato.<sup>9</sup>

Rifiutando la centralità e l'immobilità, abitando una casa fatta di finestre piuttosto che di muri, Adnan fa della sua posizione marginale un punto di vista privilegiato da cui guardare il mondo e se stessa.

L'attitudine transnazionale, la permeabilità a una dimensione globale dell'esistenza, non significa assenza di un passato traumatico da digerire. Nonostante si allontani dalla tragicità di *Sitt Marie Rose, In the Heart of the Heart of Another Country* è ancora un'opera permeata dalla violenza e dal dolore causati dalla guerra. L'ultima sezione, intitolata "To Be in a Time of War" è la più esplicita in questo senso: una lunghissima ed estenuante lista di azioni inutili, ossessive, che fa emergere la paralisi e l'impotenza dell'individuo intrappolato in un conflitto. La sensibilità panarabista e anti-imperialista dell'autrice, che appare a più riprese nel suo lavoro, emerge in modo evidente in questo poema in prosa dedicato all'Iraq: un altro paese arabo vittima dell'ennesima e sanguinosa impresa neocoloniale americana ed europea.

Adnan sistematizza e metabolizza i molteplici spostamenti – non solo quelli da un luogo all'altro, da una cultura all'altra, ma anche quelli relativi a una sessualità anticonvenzionale – attraverso la scrittura e il racconto. La questione femminile riveste un ruolo importante nella sua opera. Il romanzo *Sitt Marie Rose* è sicuramente l'esempio più noto dell'impegno dell'autrice nella critica al sistema patriarcale del suo Libano, nell'esplorare le relazioni di genere e il loro intersecarsi e collidere con gli altri livelli identitari della popolazione libanese. Adnan ha esplorato la questione di genere anche in diversi saggi e racconti, come gli articoli di viaggio raccolti nel volume *Of Cities and Women (Letters to Fawwaz)* del 1993. I paragrafi di *In the Heart of the Heart of Another Country* sono altrettanto costellati di aforismi e riflessioni sul corpo della donna e sulla questione femminile nel mondo arabo.

Adnan è senza dubbio l'autrice libanese della sua generazione che ha avuto maggiore successo e riconoscimenti al di fuori del mondo arabo. Considerata una delle più importanti voci della letteratura Arab American, studiata e accreditata nel campo delle letterature femministe e postcoloniali, Adnan si situa però anche in una prospettiva di letteratura femminile nazionale. L'irruzione della guerra civile e delle sue dinamiche disgreganti nella quotidianità della popolazione libanese, ha provocato uno scombussolamento sociale senza precedenti, spesso corrodendo la rigidità delle norme e dei comportamenti sociali. Paradossalmente quindi, la guerra civile avrebbe aperto nuove possibilità e nuovi orizzonti, avrebbe permesso l'espressione di nuove criticità e voci altre. È il caso anche delle voci femminili. In un saggio del 1987, Miriam Cooke esamina il lavoro di alcune autrici libanesi, tra cui Etel Adnan, che in quegli anni raccontano la guerra civile "dal cuore del paese, ma ai margini della sua tradizione letteraria" Cooke definisce queste autrici "Beirut Decentrists".<sup>10</sup> La loro posizione periferica ha conferito a queste donne, secondo Cooke, la capacità di mettere in questione e stravolgere comportamenti sedimentati nella società beirutina, permettendo l'emergere di un nuovo ordine sociale. Seppure la maggior parte di queste autrici rimangano a Beirut e non sperimentino l'esilio cosmopolita di Adnan, con lei condividono l'esperienza di un esilio interiore, della perdita di coordinate emozionali e identitarie causato dalla distruzione della città e dal suo smembramento in sezioni amministrative da fazioni

rivali. “Non una singola voce si alza per conto dei muscoli strappati, degli occhi accecati, delle facce bruciate dalle sigarette, delle vertebre spezzate da un’ascia”, scrive Adnan. “È come se Beirut fosse diventata un trattato di anatomia da leggere in qualche angolo buio dell’inferno”.<sup>11</sup>

La perdita della centralità del sé, la distruzione e rielaborazione delle dinamiche sociali, rende paradossalmente possibile lo sviluppo di una coscienza femminista e della consapevolezza della propria subalternità. Adnan guarda con pessimismo, e a volte essenzialismo, alla donna araba, intrappolata negli schemi patriarcali di una società che non la tiene ai margini: “Le donne arabe formano un popolo a parte”.<sup>12</sup> Un popolo a parte che però, come lei stessa dimostra, saprà essere elemento fondamentale di rinnovamento della scena artistica e culturale delle società arabe, e non solo.

## Nostalgia di casa: Patricia Sarrafian Ward

Estremamente diverso è l’approccio di Patricia Sarrafian Ward, che mette in scena personaggi ossessionati dai ricordi della terra natia, straziati e paralizzati dal dolore della perdita e dell’esilio. *The Bullet Collection* (2003)<sup>13</sup> è il romanzo di ispirazione autobiografica della *book artist* e scrittrice armena/libanese/americana, autrice di due romanzi, vari racconti brevi, poesie e saggi.

Narrato in prima persona dalla piccola Marianna, *The Bullet Collection* è un *memoire* dai toni spesso cupi, dove gli eventi e i ricordi emergono a più riprese, senza nessun apparente ordine cronologico o tematico, in maniera frammentaria e ossessiva. Sia Marianna che la sorella Alaine, di due anni più grande, presentano una psiche devastata dalla guerra, dalla perdita insensata di persone care e, in seguito, dallo sradicamento dell’esilio. Entrambe soffrono di forme diverse di autismo e depressione, entrambe tentano il suicidio, gettando nello sconforto le due figure genitoriali, che appaiono comprensive ma allo stesso tempo impotenti. Entrambe falliscono nei loro tentativi di raccontare. “La nostalgia non ha un ordine. Le immagini mi assalgono [...] Non sono solo i morti e i dispersi a perseguitarmi: a ogni passo, bramo un paese che non è mio, dove il mare si infrange sulle rocce coperte di muschio, le montagne si innalzano dalle vallate, i fiumi scorrono dalla loro fonte”.<sup>14</sup>

I ricordi della “patria perduta” emergono filtrati ed edulcorati non solo dal velo della nostalgia, tipica dell’esiliato, ma soprattutto dalla volontà di recuperare e riassembleare i frammenti di un’infanzia spezzata, di quell’età della spensieratezza e della felicità negata alle due protagoniste. Syrine Hout suggerisce come un discrimine importante nel diverso atteggiamento degli autori della diaspora libanese verso la questione dell’identità e dell’esilio, sia il fattore generazionale.<sup>15</sup> Si è visto come un’autrice quale Etel Adnan, che ha sperimentato la guerra da adulta, riesca a ricucire da una posizione decentrata e lucida i pezzi sparsi delle sue identità, a crearne una nuova, ibrida, più confortevole?. Adnan serba intatti i ricordi di un’infanzia e di un passato libanese, non corrotti dall’orrore e dalla perdita. Il suo sguardo sul Libano sa essere critico, spietato a volte, ma riesce a scendere a patti con il proprio attaccamento e affetto verso la terra natia. Al contrario, Sarra-

fian Ward mette in scena un personaggio – chiaramente autobiografico – che non riconosce se stessa in nessuno spazio nel mondo. Per Sarrafian Ward, nata nella seconda metà degli anni Sessanta, la guerra non ha semplicemente segnato un discrimine fra un “prima” armonioso e un “poi” terribile. La guerra irrompe durante l’infanzia, facendo sì che il “prima” non esista se non nei racconti degli altri o nelle immagini sfocate del bambino. Dovendo affrontare la guerra da bambini, in mancanza di quelle strategie di adattamento, tra cui la scrittura, a cui possono far affidamento gli adulti, la generazione di cui Sarrafian Ward fa parte, mette in scena, secondo Hout, personaggi caratterizzati da un persistente senso di *belatedness*: quel senso ineluttabile e ineludibile di essere “arrivati tardi”, quell’incapacità di capire e ricordare gli eventi dovuta a una “immaturità cognitiva”, quella frustrazione per non aver avuto il tempo di immagazzinare una memoria coerente, positiva, accessibile della propria infanzia e della propria terra d’origine, ovvero della propria identità e soggettività. Da qui, la produzione di un testo come *The Bullet Collection* che “imita i sintomi stessi dell’esperienza traumatica”.<sup>16</sup> Questo sentimento di “tardività” spiegherebbe anche il rancore e il risentimento profondi e apparentemente insensati che Marianna cova verso i propri genitori, colpevoli non soltanto di non aver portato via in tempo le loro figlie da una Beirut selvaggia (il trasferimento negli Stati Uniti avverrà un anno prima della fine della guerra, dopo quattordici anni di tentennamenti e ripensamenti) per strapparle poi alla loro casa e alla loro quotidianità nella delicata età dell’adolescenza, ma anche di aver goduto di un “magico” Libano pre-bellico che Marianna può solo idealizzare rubando pezzi di ricordi altrui, figurandoselo idillico, fantastico, armonioso. È l’impossibilità di accedere a questo passato, alla memoria dell’infanzia come momento formativo della soggettività – il cui posto è occupato da un’ingombrante memoria traumatica –, che impedisce uno sviluppo sereno della personalità delle protagoniste.

La struttura (anti-)narrativa di *The Bullet Collection*, nonché l’incapacità narrativa delle due protagoniste, sono dunque la messa in scena, rispettivamente formale e tematica, di quel tipo di memoria cosiddetta traumatica. Da una prospettiva che tenga presente gli studi sulla memoria culturale, la trasposizione disordinata e ossessiva dei ricordi traumatici di Marianna appare quindi come una risposta a quella “impossibilità di esperire, e, di conseguenza, di memorizzare, un evento”.<sup>17</sup> Il trauma si distingue infatti dalla “memoria narrativa”, ovvero dal ricordo fluido di eventi passati, sul quale il soggetto detiene il controllo e la capacità di comunicarlo in forma di racconto, sia esso veritiero o alterato, sia esso espressione di nostalgia per un momento felice o testimonianza di un passato doloroso. Il soggetto non ha invece alcun controllo sugli eventi traumatici: impossibili da integrare nella normale e cosciente memoria del passato, essi sono repressi nel subconscio, affiorano in modo doloroso a livello sia psicologico che fisiologico e costituiscono una presenza persistente.<sup>18</sup> Se il sé di ogni individuo si dipana infatti come un racconto lineare e continuo, il trauma scompone il sé, irrompendo in questa linearità e sconvolgendo le connessioni tra passato, presente e futuro.<sup>19</sup> Da qui dunque l’incapacità di produrre racconto, di integrare gli eventi traumatici nella consecutiva e coerente trama narrativa dell’esperienza. È chiaro in questo testo che il Libano, la

patria perduta, non è l'oggetto di una comune nostalgia, bensì una presenza ossessiva. La nuova vita, in un anonimo sobborgo del New England, è percepita come un esilio inaccettabile e doloroso. "America: questa è la terra dove tutti vogliono stare, questo è quello che mamma mi ha detto una volta [...] Ma se mi piace stare qui, se accetto le strade nere luccicanti, l'odore dell'erba la mattina presto, l'assenza di sporcizia, rinuncio alla mia speranza di tornare".<sup>20</sup>

È interessante notare come l'origine ibrida della protagonista, di padre americano e madre armena, complichino e approfondisca le nozioni di identità e appartenenza. Discendenti dei profughi sfuggiti al genocidio turco di inizio Novecento, gli armeni rappresentano una minoranza etnica in vari paesi del Medio Oriente, e all'epoca del racconto sono una nazione diasporica senza stato.

– Casa? Disse Vartan. Gli armeni non hanno una casa.

[...] Non avevo mai pensato a me stessa come un'armena.

– Noi siamo profughi, annunciò. Non sai proprio niente della storia armena? [...]

Alzai le spalle incerta. Il concetto di essere senza dimora, di avere questa cosa nel mio sangue, mi sembrava attraente. Ma non aveva senso. Noi una casa l'avevamo.

– Il passato non sarà mai cancellato.<sup>21</sup>

Nonostante rivendichi con forza la sua identità libanese e la sua appartenenza a quella terra, Marianna sembra portare sulle sue spalle una maledizione ereditaria e secolare. Una *uprootedness* ineluttabile, che ha la sua matrice nell'ascendenza armena della sua famiglia materna, come pure in quella americana di suo padre, libanese di adozione che, di ritorno negli Stati Uniti, si sentirà a sua volta un esiliato, un *outsider* nel suo paese natio.

## Riscrivere storie, riscrivere la storia: Rabih Alameddine

*"Non ha senso," dissi. "Una famiglia ha un'unica storia"*  
(Rabih Alameddine, *The Hakawati*)

Abbiamo esaminato due autrici che affrontano in maniera antitetica la questione dell'identità e dell'appartenenza, convogliandola comunque attraverso una particolare scelta narrativa e stilistica. Si potrebbero sintetizzare questi due approcci con le definizioni proposte da Syrine Hout, le cui ricerche si concentrano in particolar modo sulla letteratura libanese anglofona. Secondo Hout, l'identità diasporica si distingue dall'identità relativa all'esilio (*exilic identity*).<sup>22</sup> La condizione dell'esilio sarebbe caratterizzata da sofferenza, esclusione e desiderio di "casa". Al contrario, l'identità diasporica sarebbe contraddistinta dall'elasticità, dall'atteggiamento anti-nostalgico, dalla propensione a cercare uno spazio creativo di negoziazione e ibridazione, dalla maggiore capacità di stare a cavallo tra due paesi diversi. Essa è dinamica e pone i discorsi di patria e dispersione in tensione creativa, sviluppando un senso di appartenenza verso una più comoda *portable home*. Gli studi sulla diaspora, in consonanza con le teorie postcoloniali, post-strutturaliste e postmoderne, e inserendosi nel contesto della globalizzazione, tendono quindi a slegare il sog-



getto diasporico dalle rigide definizioni di “qui e ora” (il luogo e il tempo dell’esilio), e di “là e allora” (il passato e la patria abbandonata), complicando i concetti di nazione, luogo, identità. Questi temi sono esplorati in modo particolarmente vario e complesso in tre romanzi di Rabih Alameddine: *The Hakawati* (2008),<sup>23</sup> *I, the Divine: A Novel in First Chapters* (2001),<sup>24</sup> e *Koolaid: The Art of War* (1998).<sup>25</sup>

Hout tende a collocare Alameddine nella categoria dell’esilio, in quanto i suoi romanzi pongono enfasi sull’alienazione, sulla sofferenza, sull’angosciosa condizione dei suoi personaggi emarginati e reiitti (sospesi come un pendolo che oscilla tra due poli opposti), sulla loro incapacità di creare una sintesi tra le due culture. Carol Fadda-Conrey, che pure utilizza una concettualizzazione di diaspora simile a quella di Hout, nella sua analisi di *I, the Divine* arriva a conclusioni molto divergenti. Infatti, Fadda-Conrey rintraccia nella protagonista del romanzo proprio quelle caratteristiche che la rendono epitome del soggetto diasporico transnazionale:<sup>26</sup> la facilità con cui si sposta da un continente all’altro le offre una prospettiva critica anti-nostalgica, permettendole una continua messa in gioco delle nozioni di identità e appartenenza. Vediamo dunque che una definizione troppo stretta del concetto di diaspora non riuscirebbe a contenere le molteplici anime che fanno indubbiamente parte di questo movimento, sia esso “transnazionale” o “pendolare”. La letteratura di Alameddine di certo non corrisponde a quella mitologia della diaspora descritta per esempio da William Safran, che si basa sull’archetipica diaspora ebraica: alienati ed emarginati nel paese di accoglienza, i soggetti che fanno parte del popolo diasporico sentono come unica vera casa la terra dei propri antenati; spinti da una forte consapevolezza comunitaria essi perseguono il sogno di ritornare nella terra d’origine e restaurare la patria perduta.<sup>27</sup> Essa è, al contrario, demistificatoria nei confronti di ogni mitologia e retorica nazionalista. Allo stesso tempo, è però intrisa di sentimenti come nostalgia, alienazione, *uprootedness*.

Rabih Alameddine nasce in Giordania nel 1959, da genitori drusi libanesi.<sup>28</sup> Quasi immediatamente la famiglia si trasferisce in Kuwait, e in seguito in Libano. All’età di diciassette anni Alameddine lascia la famiglia per studiare prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti. Conseguisce una laurea in ingegneria alla University of California di Los Angeles e un master a San Francisco. La carriera artistica di Alameddine inizia con la pittura, ed esordisce come scrittore solo nel 1998 con la pubblicazione del romanzo *Koolaid: The Art of War*. I romanzi di Alameddine, che, come i suoi protagonisti, vive tra Libano e Stati Uniti, sono sopraffatti dal Libano e dalle sue tragedie.

I personaggi di *Koolaid* e *I, The Divine*, non trovano un equilibrio nelle loro esistenze divise fra due mondi, non riescono a creare una sintesi delle loro identità frammentate, non riescono a trovare uno spazio neutro, confortevole, che possa chiamarsi “casa”. La *homeland* e tutto ciò che essa rappresenta incombe su di loro, li inchioda anche da lontano, nei loro esili nel paese della libertà e dell’individualismo. Il Libano li respinge e loro respingono il Libano, ma una volta fuggiti lo anelano; cercano il loro posto negli Stati Uniti, ma non vi si adatteranno mai veramente. Al pari dell’autore, i protagonisti di Alameddine sono di estrazione sociale medio-alta: questo permette loro di essere più o meno liberi di muoversi, di condurre vite più o meno agiate e, nel caso di Sarah, protagonista di *I, the Divine*,

di spostarsi continuamente da un paese all'altro, come fa l'autore stesso. Cresciuta a Beirut, figlia di padre libanese druso e di madre americana, Sarah fugge negli Stati Uniti a vent'anni, per vivere la prima di una serie di disastrose relazioni amorose. Per quanto insista, Sarah non si sentirà mai veramente parte della società americana, è perennemente divisa, sia fisicamente che psicologicamente, tra Beirut e New York. È sempre in fuga: dalla famiglia, da Beirut, dagli amanti, dalla metropoli dell'anonimato, ma soprattutto dal trauma dello stupro subito in un Libano, dove la violenza prende aspetti molteplici. L'unico spazio di negoziazione che Sarah può trovare tra le sue identità in conflitto è ciò che Fadda-Conrey definisce "non-appartenenza diasporica transnazionale": le componenti libanese e americana sono separate ma interagiscono creando "un'identità nuova, che abbraccia entrambe le culture senza però adattarsi perfettamente a nessuna delle due".<sup>29</sup> "Può esserci un qualche *qui*? No. Lei capisce *lì*", scrive Sarah di se stessa. "Ogni volta che è a Beirut, casa è New York. Ogni volta che è a New York, casa è Beirut. La casa non è mai dov'è lei, ma sempre dove lei non è".<sup>30</sup>

Al contrario di Sarah, Mohammad, protagonista di *Koolaid's*, è immobile fisicamente a causa della malattia causata dall'AIDS. Nonostante questo, i due condividono un'identica attitudine verso la patria. Mo, come lo chiamano negli Stati Uniti, è infatti ossessionato dal Libano, unico soggetto dei suoi quadri, che indicano la fallita metabolizzazione dei suoi ricordi traumatici. È straziato dalla nostalgia e insieme dall'odio verso il proprio paese, simboleggiato da immagini, odori, sensazioni a lui sconosciute – almeno secondo Mohammad –, così come dall'ingenuo e gretto americano medio: "Mi manca il profumo degli alberi di pino. Che, contrariamente a ciò che la maggior parte degli americani credono, non è quello dei detergenti per la casa".<sup>31</sup> Ma allo stesso tempo vorrebbe conformarsi, scrollarsi di dosso la propria diversità, uniformarsi alla società in cui è immerso: "Ho provato in ogni modo a liberarmi da tutto ciò che di libanese c'è in me. Odio tutto ciò che è libanese. Ma non ci sono mai riuscito. Penetra in tutto me stesso".<sup>32</sup>

*Koolaid's* è il romanzo in cui più esplicitamente si evincono i conflitti interetnici alla base della guerra civile libanese. La guerra, di cui Alameddine ha vissuto solo gli inizi, prima di trasferirsi, adolescente, in Inghilterra, è ossessivamente presente nella sua scrittura e nella sua vita: "Permea ogni angolo della mia vita. Non riesco a scrivere di nient'altro".<sup>33</sup> La guerra non solo incombe sui testi di Alameddine; essa sembra esserne l'origine, o comunque il filtro attraverso il quale ogni aspetto della vita è costretto a passare, uscendone fuori irrimediabilmente alterato, accentuato o distorto. *Koolaid's* è composto da frammenti di lettere, diari, comunicati, articoli di giornale che offrono sprazzi di informazioni e di sentimenti divergenti sulla situazione politica libanese. Questi frammenti riflettono l'atteggiamento delle diverse anime del paese nei confronti della propria identità etnica e culturale; dimostrano come le autorappresentazioni di ogni comunità crollino e vadano in frantumi non appena vengono messe a confronto le une con le altre. L'esempio forse più didascalico di questa satira è rappresentato dalla lettera aperta di un tale Roger Dabbas "ai [suoi] fratelli cristiani":

Abbiamo donato al mondo l'alfabeto. Abbiamo donato al mondo il colore porpora. I fenici erano il popolo più rispettabile della loro epoca [...] Sin dal 623, il Libano è stato suo malgrado parte dei vari imperi islamici fino al 1918, quando fu liberato dai francesi. [...] In conclusione, i maroniti NON sono arabi, non lo sono mai stati, e mai lo saranno. Noi siamo siro-aramaici. Noi siamo fenici. [...] Il Libano è la patria dei cristiani. Ci rifiutiamo di vivere sotto occupazione [...] Come nostro Signore Gesù Cristo, risorgeremo nuovamente.<sup>34</sup>

A tutto questo risponde una voce altrettanto razzista di un non identificato personaggio musulmano: "Riscrivere la storia è una passione per la maggior parte dei libanesi [...] Che diamine, anche un idiota sa che Adriano e Marco Aurelio stavano ancora uccidendo cristiani ed ebrei nel secondo secolo. Quelli sì che erano bei tempi".<sup>35</sup>

E mentre in patria ci si ammazza tra vicini di casa, negli Stati Uniti non si va tanto per il sottile, e le differenze che in Libano costituiscono un abisso e causano guerre, vengono qui completamente neutralizzate in un'approssimativa e onni-comprendensiva categoria di arabo: "Mio marito non ne può più qui a Washington. Il direttore del dipartimento a Georgetown lo ha chiamato cammelliere. Presumo che una persona istruita dovrebbe sapere che non ci sono cammelli in Libano."<sup>36</sup>

La sessualità, e in particolare una sessualità destabilizzante, è un elemento onnipresente nell'opera di Alameddine. La marginalità dei protagonisti di *Koolaid*s è esacerbata dalla loro omosessualità e dalla malattia a essa convenzionalmente associata. L'identità *queer* apporta un'ulteriore profondità alla singolarità dei personaggi, li rende diversi anche in patria, non adattabili in nessun posto. L'orrore della guerra civile è costantemente messo in parallelo con quello dell'AIDS: se a Beirut la lista di amici e parenti viene decimata dalle bombe e dai proiettili vaganti, a San Francisco è il virus che fa strage di civili.

Questi primi due romanzi di Alameddine hanno in comune un altro elemento: l'impossibilità di scrivere, e di conseguenza, di guarire, di esorcizzare il trauma. I narratori di Alameddine sono intrappolati nella loro memoria, nei loro ricordi sconnessi, nell'allucinazione, nell'impossibilità di dare un senso, un ordine alle proprie vite. Mo, narratore principale di *Koolaid*s, è un pittore di successo. Ma la sua ambizione è quella di scrivere un romanzo: sparsi nel testo troviamo abbozzi di trame, incipit che non vanno da nessuna parte, brevi aneddoti; tentativi che svaniscono nell'impossibilità di raccontare. Oltre alle parole di Mo, che rimugina sul suo fallimento, è la struttura stessa del libro, composto da frammenti, da riflessioni di tante voci diverse, e che non segue nessuna trama lineare o cronologica, a incarnare l'impossibilità e il caos. Anche Sarah sente il bisogno di mettere per iscritto la sua storia, e anche lei ci riesce solo parzialmente. *I, The Divine*, che per l'appunto reca il sottotitolo *A Novel in First Chapters*, è composto da soli primi capitoli. In ogni capitolo Sarah prova a raccontare la sua vita, a volte iniziando da uno stesso punto, a volte riscrivendo aneddoti già raccontati, altre volte partendo da tutt'altri momenti, riportando episodi inediti che aggiungono informazioni nuove della sua biografia. Tuttavia i vari inizi non porteranno mai a una versione completa del suo *memoire*, non si concluderanno in una storia coerente. Proprio come non si conclude il passato traumatico della protagonista. Gli episodi dell'infanzia libanese s'in-

terrompono per dare spazio alla solitudine dell'età adulta a New York, che a loro volta si dissolve nei racconti di famiglia, e così via. Ciò che è stato detto per *The Bullet Collection* è vero anche per questi due romanzi di Alameddine: essi presentano infatti le caratteristiche del *trauma narrative*: la memoria non vi si articola in maniera regolare, fluida, ma segue i movimenti ciclici del trauma, di una memoria non assimilata, di un tempo che non riesce a passare, ma che è onnipresente, ed emerge in maniera straziante.

La letteratura libanese post-guerra civile non mette necessariamente in primo piano combattimenti e fatti di guerra: essa si concentra piuttosto sui traumi psichici causati dalla violenza, dall'insensatezza del conflitto, dall'esilio. *Koolaid*s mette in opera una satira sulla mancanza di un discorso condiviso sulla guerra e, allo stesso tempo, sull'assurdità dei conflitti etnici. La guerra è riportata a stralci ed è mescolata ad altrettanto sconnessi ricordi e riflessioni personali. Questo romanzo è un buon esempio del clima e degli umori di questa generazione di autori, e non solo perché esso rifugge dal prendere una specifica posizione politica e settaria, sottolineando al contrario l'assurdità e il trauma della guerra. Se è vero che, come afferma lo scrittore libanese Elias Khoury, il protrarsi della violenza ha spezzato molti tabù sociali, religiosi e politici, contribuendo così alla nascita di un moderno sperimentalismo,<sup>37</sup> l'estetica spiccatamente postmoderna di *Koolaid*s rispecchia perfettamente questo stravolgimento politico e sociale. È lo stesso Alameddine che afferma: "La guerra mi ha insegnato come affrontare l'impermanenza, come affinare il mio senso dell'assurdo, come funzionare in un mondo caotico".<sup>38</sup> I presupposti ideologici caratteristici del postmodernismo, quali la sfiducia verso una verità storica oggettiva, la schizofrenia e la mancanza di unitarietà del soggetto, rendono la sua estetica strumento adatto alla rappresentazione di una tale instabilità politica e sociale. La violenza e l'arbitrarietà della guerra diventano paradigma e pretesto per affrontare temi più specificamente privati, come appunto la sessualità, la malattia, la perdita, coprendo proprio quel divario tra esperienza pubblica e personale, tra racconto collettivo e privato, causata dall'amnesia collettiva del periodo postbellico.

I continui riferimenti intertestuali di *Koolaid*s, che spaziano dalla letteratura postmoderna all'epica Veda, dall'Antico Testamento al Corano, dalle citazioni cinematografiche a quelle televisive, sembrano quasi validare quelle teorie che vedono nel postmodernismo la fine della letteratura – e nella postmodernità la fine della storia. L'AIDS negli Stati Uniti e la guerra fratricida in Libano sono metonimie del caos, in una (ironica ma spietata) visione apocalittica della storia postmoderna: sintomi entrambi della dilagante distruzione dell'ordine naturale delle cose.

Il gusto di Alameddine per l'intertestualità, la *mise en abyme* letteraria, la riflessività, la parodia, esplode nel romanzo che lo ha reso famoso a un più ampio pubblico di lettori. Lo sperimentalismo postmoderno di *The Hakawati* trova soluzioni completamente diverse da quelle dei precedenti lavori. All'impossibilità di scrivere di Mohammad, alla ciclicità ossessiva del *memoire* di Sarah, ai frammenti sconnessi, alle memorie spezzate, si sostituisce una struttura a intreccio, una narrazione a cornice che si ispira a *Le mille e una notte*, dove il plot realistico fa da cornice a storie meravigliose, riscritture epiche e racconti di famiglia. Il caos e il mutismo grafico messi in scena in *Koolaid*s, l'eterno e consunto ritorno dei diari di Sarah,

non si risolvono con un dipanarsi lucido della memoria, o con la stesura lineare di una biografia: e ciò sarebbe anacronistico, significherebbe ignorare l'esistenza di Borges. Ma lo scrittore argentino è un riferimento esplicito di Alameddine, e di John Barth,<sup>39</sup> che pure l'autore libanese deve aver letto e introiettato. "Volevo scrivere un infinito libro del tempo. Non avrebbe avuto un inizio né una fine. Non avrebbe seguito un ordine", pensa Mo. "Non ne sono stato capace. A ogni modo, sarebbe stato come copiare il maestro. Borges lo ha fatto prima di me."<sup>40</sup> In *The Hakawati*, Alameddine sembra quasi volerli riprovare.

Osama, protagonista e narratore di *The Hakawati*, ripercorre la storia di tre generazioni al capezzale del padre morente. Riproponendo un tema caro alla novelistica araba – e non solo – il racconto è utilizzato come metodo per allontanare la morte. Se Shahrazad racconta storie fantastiche al sultano per salvare la propria vita, Osama racconta (o pensa di raccontare, o ricorda: le storie, che si intrecciano in un continuo gioco di scatole cinesi, non sempre sono introdotte da un narratore esplicito) per salvare il suo ascoltatore. Il giovane narratore, che al pari degli altri protagonisti di Alameddine, vive negli Stati Uniti, torna a Beirut in occasione del *aid al-Adha* (la festa del sacrificio comune a musulmani e drusi). Le storie della famiglia Al Kharrat, le storie del Libano, della guerra civile, della resistenza palestinese, si intrecciano e si rispecchiano nelle favole ispirate a *Le mille e una notte*, alla *Sirat Baybars*, alla saga di Sindibad, ai celebri poeti pre-islamici, alla tradizione islamica, alla mitologia biblico-coranica, e ad altre storie ancora. Con il proposito di allietare la degenza di Farid, Osama recupera un pezzo di storia, tiene in vita i ricordi di famiglia, e insieme riscopre la sua cultura d'origine, la tradizione letteraria e folklorica araba. Osama ristabilisce così un contatto con il suo passato, superando quell'estraniamento e quella condizione di *in-betweenness*, dello "stare a cavallo", che caratterizza l'esilio o l'espatrio.

La persistente associazione del racconto alla vita e alla salvezza, tecnica narrativa che permette di continuare potenzialmente all'infinito lo storytelling, si allaccia quindi al più ampio discorso sul rapporto tra narrazione e sopravvivenza della memoria. La trasmissione delle storie le salva dall'oblio, rende presente e continua la memoria e la tradizione. "[P]uò darsi che anche nella vita reale la sapienza narrativa garantisca la sopravvivenza di una comunità" scrive Robert Irwin, suggerendo che già nelle storie che compongono *Le mille e una notte* vi sia una stretta connessione tra l'artificio narrativo e la funzione di conservazione della memoria. E non a caso le letterature delle minoranze sono quelle in cui si fa maggiormente ricorso alla riscrittura e alla rielaborazione del folklore.<sup>41</sup> È interessante notare come uno dei più importanti autori libanesi del periodo postbellico, l'arabofono Elias Khoury, scriva un romanzo come *La porta del sole*<sup>42</sup> che è ancora una volta rappresentazione del racconto come terapia: qui il giovane Khalil cerca disperatamente di risvegliare dal coma il vecchio Yunis, militante della resistenza palestinese, raccontandogli storie in cui le vicende personali del giovane si mescolano alle vicende del popolo palestinese, a loro volta narrazioni minori che rischiano di essere sopraffatte dalle narrazioni dominanti della Storia.

Ma le riscritture hanno anche una funzione spiccatamente *queer*. Erotizzando, o comunque enfatizzando la sessualità e le dinamiche di gender nelle storie del

folklore e della tradizione, Alameddine mette a nudo il sistema patriarcale e misogino della rigida società libanese. *The Hakawati* è una *queering narrative*, ma anche, come afferma Wail Hassan<sup>43</sup>, una narrazione che *queers Orientalism*: riappropriandosi dei testi su cui si è fondato l'orientalismo europeo, Alameddine coglie il potenziale sovversivo della tradizione letteraria e folkloristica araba, e al tempo stesso individua l'omofobia in un'eteronormatività imposta da una tradizione, quella abramitica, comune alle civiltà arabo-musulmana e giudaico-cristiana. Proponendo una versione *queered* della tradizione arabo-islamica *The Hakawati* costringe il lettore occidentale a riconsiderare la società libanese (e araba in generale) come un qualcosa di vivo, cangiante, molteplice, che sfugge a ogni tentativo di appiattimento e stereotipizzazione, e al tempo stesso lo invita a riflettere sulla matrice culturale della propria identità.

I presupposti ideologici e stilistici di *The Hakawati* non si allontanano troppo da quelli dei precedenti lavori, e se questo romanzo può considerarsi un passo avanti nell'opera di Alameddine, esso non consiste certo nel ristabilire una più regolare forma narrativa, né tantomeno nel trovare un ordine o un senso all'assurdità della storia. Ma se nei primi due romanzi la sovrabbondanza di riferimenti letterari e storici e i ricordi del passato sono percepiti come una presenza ingombrante e soffocante, in *The Hakawati* questi stessi fantasmi sono affrontati in maniera positiva e creativa. Essi non sono più presentati come un ostacolo alla scrittura e all'invenzione, ma sono finalmente rivelati come risolutivi. L'interazione attiva e positiva con i racconti del passato ritaglia uno spazio di creatività nel presente, rendendolo più accessibile e vivibile. La narrazione assume una funzione curativa. I motivi dei precedenti lavori – guerra, Libano, identità, malattia – sono ancora presenti, ma si liberano qui dell'angoscia e della tragicità che caratterizza i precedenti testi. Ciò che *The Hakawati* mette in scena è il superamento del trauma attraverso il racconto: non il racconto dei fatti, ma un racconto in cui i fatti possano essere dipanati in modo fluido, diluiti nella leggerezza della vita quotidiana, delle favole, di altri racconti. La riscrittura della storia e dei miti non ha più una funzione esclusivamente mistificatoria e subdola, ma assume qui valori positivi: di conservazione della memoria, di sovversione rispetto a logiche repressive, di alleviamento del dolore, nonché di puro *divertissement*.

## Conclusioni

I già citati studi sulla memoria culturale sostengono che il tentativo di ricostruzione in forma narrativa di eventi traumatici e la condivisione di questi con una seconda persona sono essenziali alla riabilitazione. Il terapeuta è difatti colui che è disposto ad ascoltare e a testimoniare i ricordi traumatici, in modo che essi possano prendere forma al di fuori dell'inconscio del soggetto traumatizzato. La scrittura e l'arte in generale sono sicuramente mezzi che svolgono una simile funzione terapeutica.

La letteratura nata in seguito alla guerra civile libanese, sia essa nazionale o diasporica, va incontro a questo bisogno di raccontare e dunque superare il trauma subito. Il ruolo degli artisti libanesi è tanto più importante quanto più il discorso



nazionale sulla guerra civile è assente. È evidente dunque la rilevanza che assume una letteratura che, a suo modo, prova a colmare un'amnesia collettiva, un vuoto di memoria storico e politico, oltre che individuale e familiare.

Con modi, approcci, attitudini diverse, Sarrafian Ward, Adnan e Alameddine utilizzano la scrittura come mezzo di riabilitazione della memoria, anzi di varie memorie negate, contese e conflittuali. Mettendo a nudo l'arbitrarietà delle categorie identitarie, decostruendo quindi l'unicità del soggetto e della comunità, questa letteratura dipinge un quadro caleidoscopico, certo non pacificato, della società libanese. Sviscerando il conflitto e la questione etnica essa risponde alla mancanza di una narrazione conciliata e condivisa, e propone una lettura polisemica, demistificatoria e antimitologica della storia del Libano. Allo stesso tempo essa guarda con lucidità e consapevolezza contrappuntuale all'esperienza dell'esilio in un paese, gli Stati Uniti, non sempre all'altezza delle sue promesse.

## NOTE

\* Alessia Carnevale è dottoranda in Civiltà Islamica presso La Sapienza Università di Roma, dove ha avviato una ricerca sulla canzone di protesta in Tunisia. Si è occupata di letteratura arabo americana nell'ambito della tesi di laurea magistrale, conseguita presso l'Università L'Orientale di Napoli, con un lavoro su *The Hakawati* di Rabih Alameddine.

1 Cfr. Fawwaz Traboulsi, *A History of Modern Lebanon*, Pluto Press, London 2007; e Albert Hourani, *Emergence of the Modern Middle East*, University of California Press, Los Angeles 1981.

2 Cfr. Sune Haugeballe, *War and Memory in Lebanon*, Cambridge University Press, New York 2010.

3 Syrine Hout, *Post-War Anglophone Lebanese Fiction: Home Matters in Diaspora*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, p. 3.

4 Syrine Hout, "Cultural Hybridity, Trauma, and Memory in Diasporic Anglophone Lebanese Fiction", *Journal of Postcolonial Writing*, XLVII, 3 (2011), p. 330. Tutte le traduzioni dall'inglese delle opere citate in questo saggio sono dell'autrice, a eccezione di quella tratta da R. Irwin, *La favolosa storia delle Mille e una notte*. I riferimenti alle edizioni italiane, ove presenti, sono riportate in nota.

5 Fawwaz Traboulsi, *A History*, cit., p. 238.

6 Edward Said, "Reflections on Exile", *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 148 (*Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture ed altri saggi*, trad. it. Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Feltrinelli, Milano 2008).

7 Steven Salaita, *Modern Arab American Fiction*, Syracuse University Press, Syracuse-New York 2011, pp. 12-20.

8 Etel Adnan, *In the Heart of the Heart of Another Country*, City Lights, San Francisco 2005 (*Nel cuore del cuore di un altro paese*, trad. it. Raffaella Marzano, Multimedia, Baronissi 2010).

9 Ivi, p. 29.

10 Miriam Cooke, *Women Write War. The Centring of the Beirut Decentrists, Papers on Lebanon 6*, Centre for Lebanese Studies 1987.

11 Etel Adnan, *In the Heart*, cit., p. 14.

12 Ivi, p. 11.

13 Patricia Sarrafian Ward, *The Bullet Collection*, Greywolf, Minneapolis 2003.

14 Ivi, p. 9.

15 Syrine Hout, "Revisiting Lebanon: Testimony, Trauma, and Transition in Patricia Sarrafian Ward's *The Bullet Collection*", *Middle Eastern Literatures*, XII, 3 (2009), pp. 271-288.

- 16 Ivi, p. 274.
- 17 Ernst Van Alphen, "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma" in Mieke Bal, Jonathan Crewe e Leo Spitzer, a cura di, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover 1999, p. 26.
- 18 Mieke Bal, "Introduction", in *Acts of Memory*, cit., p. viii.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Patricia Sarrafian Ward, *The Bullet Collection*, cit., p. 271.
- 21 Ivi, pp. 151-152.
- 22 Syrine Hout, "The Last Migration: The First Contemporary Example of Lebanese Diasporic Literature", in Layla Al Maleh, a cura di, *Arab Voices in Diaspora: Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009, pp. 143-61.
- 23 Rabih Alameddine, *The Hakawati*, Anchor, New York 2009 [2008] (*Hakawati. Il cantore di storie*, trad. it. di Marina Rotondo e Francesco Nitti, Bompiani, Milano 2010).
- 24 Rabih Alameddine, *I the Divine: A Novel in First Chapters*, Phoenix, London 2003 [2001] (*Io, la divina*, trad. it. di Licia Vighi, Bompiani, Milano 2015).
- 25 Rabih Alameddine, *Koolaid: The Art of War*, Abacus, London 1999 [1998].
- 26 Carol Fadda-Conrey, "Transnational Diaspora and the Search for Home in Rabih Alameddine's *I, The Divine*", in Al Maleh, cit., p. 165.
- 27 William Safran, "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, I, 1 (1991), pp. 38-99.
- 28 Il popolo druso abita prevalentemente la regione montuosa siro-libanese. La fede drusa è un'eterodossia islamica, derivante dall'ismailismo sciita. M. G. S. Hodgson et al., "Durūz", in Lewis, Pellat e Schacht, a cura di, *The Encyclopaedia of Islam, New Edition*, Brill, Leiden-Luzac & Co, London 1965, vol. II, pp. 631-7.
- 29 Carol Fadda-Conrey, "Transnational Diaspora", cit., p. 175.
- 30 Rabih Alameddine, *I, The Divine*, cit., p. 99.
- 31 Rabih Alameddine, *Koolaid*, cit., p. 83.
- 32 Ivi, pp. 243-44.
- 33 Rabih Alameddine in un'intervista con Kieron Devlin, "A Conversation with Rabih Alameddine", *The Mississippi Review*, 15/05/2006, <http://archive.is/zX9xM>, ultimo accesso il 05/11/2017.
- 34 Rabih Alameddine, *Koolaid*, cit., pp. 58-59.
- 35 Ivi, p. 59.
- 36 Ivi, p. 47. *Camel jockey* (cammelliere) è una classica espressione dispregiativa inglese per indicare individui di etnia araba o erroneamente identificati come arabi.
- 37 Citato da Hout, *Post-War*, cit. p. 1.
- 38 Intervista con Kieron Devlin, cit.
- 39 Cfr. John Barth, "The Literature of Exhaustion" (1967), in *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, Johns Hopkins University Press, London 1984, pp 62-76; e nello stesso volume "The Literature of Replenishment", pp. 193-206.
- 40 Rabih Alameddin, *Koolaid*, cit., p. 118.
- 41 Robert Irwin, *La favolosa storia delle Mille e una notte. I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Donzelli, Roma 2009, p. 218 (*The Arabian Nights. A Companion*, Penguin, London-New York 1995).
- 42 Elias Khoury, *Bab aš-šams, Dār-al-Ādāb, Bairūt* 1998 (*La porta del sole*, trad. it. Elisabetta Bartuli, Feltrinelli, Milano 2014).
- 43 Waïl Hassan, "Queering Orientalism", in *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature*, Oxford Scholarship Online, 2012.

## Scompigliare le carte della letteratura arabo-americana: un'analisi di *gender* e di *genre*

Lisa Marchi\*

Quando nel 1999 Judith Butler pubblica negli Stati Uniti *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, si dichiara sicura di voler produrre “un ‘intervento’ provocatorio nella teoria femminista”<sup>1</sup> con l’intento non di restringere, ma piuttosto di ampliare il significato stesso di genere. È così che per intervento di Butler il genere diventa un *trouble*, vale a dire non una semplice categoria identitaria, né una mera questione aperta, ma piuttosto un guaio, una confusione, un fastidioso e urticante disturbo che scompiglia il cosiddetto ordine naturale delle cose. È allo spirito provocatorio di Butler che guardo, mentre mi accingo a intervenire da una prospettiva di genere sulla traiettoria, tradizionalmente lineare e trionfalistica, della storia della migrazione arabo-americana e della letteratura prodotta a partire da quell’esperienza migratoria. Qualcuno potrebbe chiedersi perché si renda necessario oggi rileggere la storia della migrazione e della letteratura arabo-americana proprio a partire dal libro di una teorica femminista statunitense ebrea. Ricordo che Butler, oltre a essere un’importante filosofa, è anche un’ebrea impegnata nell’attivismo politico. I suoi scritti e prese di posizione politiche per il riconoscimento del popolo palestinese, e più in generale per la realizzazione di una comunità politica globale più giusta, hanno prodotto delle trasformazioni radicali nel nostro modo di pensare e anche delle reazioni violente contro la sua persona. Figlia di ebrei costretti a emigrare dall’Ungheria negli anni Quaranta per sfuggire al genocidio nazista, Butler porta su di sé un’eredità pesante che l’ha portata a vigilare e intervenire ogniqualvolta i diritti del singolo o di una collettività fossero in pericolo.<sup>2</sup> All’indomani degli attacchi terroristici dell’11 settembre 2001, Butler pubblica *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, effettuando ancora una volta un’evidente deviazione nei confronti del dibattito allora predominante tutto a favore dell’uso della violenza in risposta al lutto collettivo. Andando controcorrente, Butler incurva (*bends*) la popolarità della guerra e della violenza e accende il desiderio per un’etica non violenta che ponga l’accento su affetti quali il dolore, la perdita, la commemorazione e trovi il suo fondamento nella consapevolezza di una vulnerabilità e precarietà condivise. Per Butler, è comunque cruciale sottolineare, non tutte le vite sono egualmente precarie; ne consegue, che ci sono morti che vengono difficilmente commemorate, perché divenute illeggibili a seguito di una rappresentazione che aveva già contribuito a “scartarle” dalla cornice della dignità e del riconoscimento.<sup>3</sup> Fin dalle sue prime manifestazioni dunque, una riflessione sul genere che tenga conto della pluralità, del dolore, e della precarietà non è mai una semplice questione teorica, ma piuttosto è un primo passo verso una pratica identitaria, affettiva, performativa e soprattutto politica capace di aprire la strada a nuove forme di solidarietà e giustizia globale.

In questo saggio, prendo spunto da entrambi questi lavori di Butler per dimostrare come la storia della migrazione arabo-americana sia stata attraversata anch'essa da scarti, ossia da soggettività socialmente precarie e dunque sempre a rischio di diventare illeggibili e/o invisibili; come vedremo, scrittori e scrittrici arabo-americane si impegnarono anzitutto per dare visibilità a corpi che erano stati tenuti fuori dalla cornice della rappresentazione o le cui rappresentazioni erano state distorte e manipolate dal sessismo, dal razzismo anti-arabo e dall'islamofobia. Come vedremo, tali scrittrici e scrittori realizzarono inaspettate deviazioni rispetto alle rappresentazioni dominanti e ai modelli di genere esistenti, intesi qui nella doppia accezione di *gender* e *genre*. Genere inteso anzitutto come *gender* indica i molti e complessi modi in cui le soggettività singolarmente o collettivamente articolano, praticano e incurvano modelli prestabiliti di mascolinità e femminilità. Declinato nel senso di *genre* si riferisce a categorie letterarie dai confini netti e ben delineati con funzione tradizionalmente prescrittiva e normativa, e vedremo qui come scrittrici e scrittori arabo-americani con le loro *performance* letterarie abbiano saputo scompigliare tale ordine e uniformità. Come tenterò di dimostrare, genere in entrambe le accezioni non si presenta mai inequivocabile nella letteratura che qui prendo in esame, bensì sempre come equivoco, ossia che si presta ad essere inteso in più modi e mostra la propria ambiguità e pluralità. Più che al genere come norma classificatoria, dunque, in questo saggio si porrà l'attenzione sulla molteplicità e complessità del binomio *gender/genre* e sugli scarti che i corpi rappresentati e le opere letterarie che li ospitano realizzeranno nei confronti di una presunta fissità del genere. Tutt'altro che statico e inequivocabile, il genere riemergerà di volta in volta come *trouble*, vale a dire come seccatura, categoria importuna e fastidiosa che costringe chi scrive e chi legge a porsi con tenace assiduità domande di cui avrebbe volentieri fatto a meno. Come giustamente fa notare la rabbina Delphine Horvilleur, "è il genere che interroga la norma e pone la domanda che minaccia tutti i dogmi: tu sei capace di far posto all'altro"?<sup>4</sup> È proprio a questa insistente richiesta e al conseguente impiccio che il genere crea che farò riferimento in questo saggio in cui per "far posto all'altro" e all'altra andrò a scompigliare le carte della letteratura arabo-americana.

## **Questioni di *gender/genre* nella migrazione e letteratura arabo-americana degli inizi: tradizione, sperimentazione e scarto**

La storia della letteratura arabo-americana si sviluppa di pari passo con la storia della migrazione araba negli Stati Uniti, dunque a partire dal 1875, data d'inizio stabilita dalla storiografia tradizionale che suddivide la migrazione arabo-americana in tre ondate ben distinte. In realtà, si tratta di un inizio molto meno chiaro di quanto si faccia credere se è vero, come sostiene lo storico Gregory Orfalea, che la presenza dei Fenici in America si potrebbe già attestare tra il 480 e il 146 a.C. Non solo, Colombo stesso nel 1492 si servì del traduttore andaluso musulmano convertito al Cristianesimo Luis de Torre per compiere il suo primo viaggio nel cosiddetto Nuovo Mondo (e portando con sé il proprio schiavo nordafricano Pedro Alonso), mentre nel 1528 un altro schiavo di origine marocchina chiamato Este-

phan/Estebanico avrebbe partecipato a una delle tante spedizioni spagnole alla scoperta della Florida.<sup>5</sup> In *The Moor's Account* (2014), Laila Lalami recupera proprio la vita "scartata" dello schiavo moresco Mustapha/Estebanico, a cui l'esploratore spagnolo Cabeza de Vaca nella sua personale ricostruzione storica dell'avventura aveva dedicato una sola riga, e lo fa scombussolando i confini tra storiografia ufficiale e finzione, passato e presente, *cliché* del buon selvaggio e civiltà europea "civilizzatrice".<sup>6</sup> Lo schiavo marocchino al centro del romanzo di Lalami rappresenta solo una delle tante soggettività "scartate" che invito a incontrare in questo breve excursus storico e a cui scrittrici e scrittori arabo-americani contemporanei hanno conferito la cittadinanza fin qui loro negata.

La storiografia ufficiale stabilisce dunque il 1875 come data di inizio della prima ondata migratoria araba verso gli Stati Uniti, a cui partecipano principalmente migranti provenienti dalla provincia ottomana della Grande Siria, comprendente gli attuali Libano, Siria, Giordania, Palestina/Israele. Come segnala la storica Sarah Gualtieri, le donne rappresentavano già in quell'epoca un terzo di chi migrava: per la maggior parte si trattava di donne che viaggiavano sole o con i propri figli e figlie al seguito, un numero assai alto che durante la prima guerra mondiale supererà addirittura quello degli uomini.<sup>7</sup> Eppure, di queste donne si sa ancora troppo poco. Sia la storiografia sulla migrazione sia la letteratura arabo-americana contemporanea non hanno ancora fatto loro posto. Si tratta di uno scarto che non è certo un'anomalia. Se prendiamo in considerazione il fenomeno migratorio attuale verso l'Europa, ad esempio, ci si rende ben presto conto che le donne migranti sono generalmente assenti dalle rappresentazioni visuali della migrazione, oppure vengono costruite discorsivamente come soggetti migranti passivi, che si muovono al seguito di un uomo o che vengono deportate da uomini senza scrupoli per essere sfruttate nel paese di immigrazione.<sup>8</sup> Una simile invisibilità caratterizza anche le donne di origine araba emigrate verso gli Stati Uniti a fine Ottocento, la cui vita è stata solo di recente ricostruita grazie al lavoro meticoloso di Evelyn Shakir. In *Bint Arab: Arab and Arab American Women in the United States* (1997), l'autrice rievoca la migrazione femminile araba negli Stati Uniti attraverso una serie di interviste a dirette discendenti delle prime donne arabe migranti e un lavoro accurato di scavo e di ricerca su risorse inusuali quali il racconto orale e i verbali dei club arabo-americani fondati dai primi migranti approdati su suolo statunitense.<sup>9</sup> Anche in questo caso, Shakir effettua una deviazione rispetto al genere inteso quale categoria fissa per abbracciare la nozione butleriana di genere quale *trouble*, quale apertura alle possibilità, ma anche disordine, poiché esce dal percorso consueto e rigoroso tracciato dalla storiografia ufficiale per far posto a generazioni di donne migranti sia cristiane che musulmane rimaste fino a quel punto nell'ombra. Collocare in tal modo la questione femminile al centro del dibattito rappresenta certamente un *trouble*, poiché induce chi si occupa di migrazione e letteratura arabo-americana a interrogarsi su questioni ritenute di norma importune e fastidiose come la violenza domestica, la pratica dei matrimoni combinati, la fissità del *gender* come norma che impone a corpi di donne e di uomini di adeguarsi a modelli e ruoli predefiniti e statici. L'introduzione del *gender* nel lavoro di Shakir dunque, ci costringe a far posto nella storia della migrazione arabo-americana a corpi e a

voci che erano fino ad allora stati “scartati” ed erano divenuti, proprio in virtù di quello “scarto,” socialmente illeggibili. Come sostiene Butler nella sua prefazione all’edizione del 1999 di *Gender Trouble*: “Ci si potrebbe chiedere a cosa serva alla fin fine ‘aprire delle possibilità’, ma è improbabile che una simile domanda venga da chi sa cosa significhi vivere nella condizione di ciò che è socialmente ‘impossibile’, illeggibile, irrealizzabile, irreal e illegittimo”.<sup>10</sup>

Fin dai suoi esordi dunque, e nonostante il generale silenzio, la migrazione araba negli Stati Uniti si caratterizza per l’alta presenza di donne, di cui qui diventa necessario parlare visto che sarà proprio grazie all’intervento di alcune di loro che questioni di genere troveranno piena cittadinanza nel dibattito arabo stimolato dalla rinascita culturale (in arabo *al-nahda*) che investì, tra gli altri, Paesi come la Siria, l’Egitto e il Libano tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento. Già tra il 1904 e il 1924, ad esempio, l’americana di origine libanese Afifa Karam scrive diversi contributi sul quotidiano arabo *Al Hoda* pubblicato a New York, interrogando in maniera critica il ruolo della donna nella società araba dell’epoca.<sup>11</sup> All’interno della comunità arabo-americana inoltre, alcune donne si distinguono già agli inizi del Novecento in diversi campi del sapere, dalla medicina al diritto, dalla musica all’aviazione.<sup>12</sup> Bisognerà però attendere gli anni Settanta, quando anche scrittrici arabo-americane, insieme ai più noti e incisivi esempi di donne appartenenti alle comunità afroamericana e latinoamericana, prendono finalmente la parola in prima persona per arricchire con le loro storie il panorama della letteratura multietnica statunitense. Lo faranno, come vedremo, spostando l’attenzione dal tema della migrazione a quello dell’appartenenza, della cittadinanza, dell’inclusione e della giustizia sociale, della parità di genere e del riconoscimento dei diritti civili e politici per tutti. Un vero contributo vitale e innovativo al paese che abitano, un guardare al presente e al futuro che in alcuni casi ha creato non poco scompiglio non solo dal punto di vista del genere, ma anche da quello sociale e politico.

Gli inizi della letteratura arabo-americana, al contrario, sono dominati dal tema della migrazione e dalla presenza preponderante di autori uomini che interrogano solo debolmente i modelli di *gender* allora vigenti, pur aprendo con la loro scrittura le possibilità offerte dal *genre*. Con il termine *Mahjar School* o *Mahjar Group* (scuola o gruppo della migrazione) si indica un gruppo di letterati e artisti concentrati a New York e provenienti per lo più dalla già citata provincia siriana dell’Impero Ottomano. Come sostiene Francesco Medici, a New York nei primi anni del Novecento si riunirono scrittori che fin da subito presero “le distanze dai vecchi canoni classici della poesia e della prosa araba”<sup>13</sup> e avvertirono l’urgenza di “integrare il loro precedente bagaglio culturale con quello di una nuova era, di una nuova società e di un nuovo popolo residente in una nuova nazione”.<sup>14</sup> Tra questi, ottengono fama e riconoscimento sia locale che internazionale figure che appartengono ormai alla storia della letteratura arabo-americana, quali Kahlil Gibran, Ameen Rihani, Elia Abu Madi, Mikhail Naimy, che nel 1916 fondano il circolo politico-letterario *al-Rābitah al-Qalamīyyah* (l’Associazione della Penna).

Con la loro scrittura sperimentale, costoro interrogano criticamente la categoria normativa di *genre* per far posto a nuovi generi letterari inediti che si riveleranno cruciali per gli sviluppi futuri della letteratura arabo-americana, primo fra tutti la



poesia in prosa, genere ibrido tuttora molto usato. La loro appropriazione di modelli letterari ritenuti da molti come squisitamente occidentali (il racconto e il romanzo) fu letto, da una parte, come un forte desiderio di superare la divisione tra Oriente e Occidente, dall'altra, come tentativo di compiacere un pubblico statunitense che, sempre alla ricerca dell'esotico, richiedeva il conforto di un'espressione formulata in termini facilmente riconoscibili e famigliari. Si tratta di una tendenza che continua ancora oggi come ci testimonia l'interessante lavoro di Brian T. Edwards, *After the American Century: The Ends of US Culture in the Middle East* (2016), sulla popolarità di serie televisive statunitensi di grande successo, come *The Tyrant* (2014- ) e *Homeland* (2011- ), che tendono a riprodurre stereotipi neo-orientalisti.<sup>15</sup>

Eppure, anche nel caso di un genere convenzionale come l'autobiografia della migrazione, che tradizionalmente prevedeva una riproduzione in chiave lineare e trionfalistica dell'esperienza migratoria, Gibran seppe introdurre elementi di innovazione dal punto di vista del genere inteso sia come *genre* sia come *gender*. Mi preme segnalare che la madre di Gibran – Kamila Gibran – fu una di quelle donne che si imbarcarono da sole verso gli Stati Uniti, lei lo fece portando con sé due figli e due figlie. Difficile non ipotizzare che l'influenza di questa figura femminile poco conforme agli standard dell'epoca possa avere aiutato Gibran ad affrontare tematiche socialmente irritanti nel suo romanzo semi-autobiografico *Le ali spezzate* (1912), fra queste il sesso prima del matrimonio, l'adulterio, una forte critica alla pratica dei matrimoni combinati, oltre a porre come centrale il problema della povertà e l'ipocrisia con cui le autorità religiose sia cristiane che musulmane rispondevano ai bisogni concreti della gente. Fu proprio la sua denuncia contro il potere coercitivo della Chiesa maronita a procurargli la scomunica e contro il dominatore ottomano a costargli minacce di censura da parte delle autorità.<sup>16</sup> Gibran testimonia che, fin dai suoi albori, la letteratura arabo-americana scompigliò l'ordine del *genre*, andando a scalfire le norme codificate della poesia araba classica e di generi ormai consolidati nella letteratura europea e statunitense dell'epoca, ma anche del *gender*, poiché nella sua opera critica fortemente la limitata libertà e le numerose limitazioni sociali a cui sono soggetti corpi sia maschili che femminili.

Al contrario e a differenza del romanzo sopra citato, la poesia romantica di Gibran appare ancora pervasa da *cliché* di genere e da una visione tradizionalista dei ruoli associati al maschile e al femminile. In "Soliloquio," ad esempio, la donna al centro della poesia viene rappresentata nel suo ruolo passivo di essere amato e mai come amante; essa è inoltre delineata come puro ideale, vale a dire come generosa consolatrice e "fulgida stella"<sup>17</sup> che ha eretto "un altare all'innocenza"<sup>18</sup> nella propria stanza. Nei rari casi in cui è la donna a condurre i giochi, di lei si mettono subito in evidenza l'astuzia e la malizia; essa è dunque rappresentata come *ginniyyah*, uno spirito malefico seducente e ingannevole che tenta l'uomo e lo ammalia con l'inganno.<sup>19</sup> Si tratta di una riproposizione in chiave moderna della rappresentazione stereotipata della donna come *femme fatale* presente sia nella letteratura araba classica che in quella europea e soprattutto nel teatro egiziano degli anni Venti.<sup>20</sup> Secondo il *cliché*, la seduttrice seriale utilizzerebbe il sotterfugio e lo stratagemma (in arabo *kayd*) congiuntamente alla propria carica erotica e sessuale per perseguire fini non sempre virtuosi e molto spesso malefici.

Generazioni di scrittrici arabo-americane dovranno confrontarsi proprio con questo stereotipo di donna rappresentata come casto oggetto da amare oppure come spirito malefico e ingannatore da combattere. A questo difficile lavoro di riscrittura si aggiunge, in epoca contemporanea, la decostruzione dello stereotipo della donna araba musulmana vittimizzata, ovvero come soggetto passivo la cui oppressione è rappresentata in maniera spettacolare dal velo, o in alternativa, come sensuale odalisca, figura immutabile molto diffusa nell'immaginario occidentale anche in virtù dell'ampia circolazione a cui hanno contribuito con le loro opere sia letterarie che visuali illustri orientalisti europei.<sup>21</sup> Il genere, ancora una volta, diventerà lo strumento che le scrittrici arabo-americane adotteranno per interrogare tali *cliché* e far posto a rappresentazioni alternative.

### **Dal genere come prigioniero al genere come pluralità: la rappresentazione del maschile e del femminile nella poesia di Samuel Hazo e Naomi Shihab Nye**

Dopo una fase di relativa quiete che caratterizza il periodo tra le due guerre, a partire dagli anni Settanta, la letteratura arabo-americana acquista nuova vitalità grazie a diversi fattori, primo fra tutti, l'arrivo sul suolo statunitense di una nuova ondata di migranti provenienti da Paesi quali l'Iraq, la Palestina, l'Egitto, la Libia con un buon livello di istruzione, una maggiore consapevolezza politica, e in migliori condizioni economiche rispetto alla generazione precedente.<sup>22</sup> In quegli stessi anni inoltre, si moltiplicano le opere di scrittrici e scrittori appartenenti alla letteratura multietnica statunitense grazie anche ai traguardi raggiunti in campo politico e sociale soprattutto dal movimento per i diritti politici e civili degli afro-americani.

Sebbene il tema della parità e dell'emancipazione in quegli anni sia molto sentito, visioni stereotipate di modelli e ruoli associati al genere maschile e femminile continuano a persistere all'interno del panorama letterario arabo-americano. Si tratta di un'immagine problematica e statica in cui il genere emerge più come prigioniero per il corpo che come terreno che apre le possibilità per una libera espressione di sé. Tracciando le origini e gli sviluppi della letteratura arabo-americana, Lisa Suhair Majaj sottolinea come la cultura araba e quella americana vengano rappresentate ancora in maniera statica e antagonista, come si vede nell'opera *Wind of the Land* (1979) di Eugene Paul Nasser: da una parte, ci sarebbe l'indubbia e omogenea cultura patriarcale libanese basata su identità e ruoli di genere ben definiti e inequivocabili; dall'altra, la "corrotta" e "deviante" cultura statunitense dove, a detta della voce narrante, "le donne legano stringhe attorno ai testicoli degli uomini" e "il bambino punisce il padre".<sup>23</sup>

La necessità di affiancare auto-celebrazione e auto-critica all'interno della stessa comunità arabo-americana viene espressa per la prima volta nella raccolta di poesie *Grape Leaves: A Century of Arab American Poetry* pubblicata da Gregory Orfalea e Sharif Elmusa nel 1988.<sup>24</sup> È anche grazie ad opere collettive di questo tipo che si impongono, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, scrittori e scrittrici del calibro di Sam Hazo, Joseph Geha, Sam Hamod, Etel Adnan e Naomi Shihab

Nye che prendono la parola per trattare temi politicamente scomodi, superando il binarismo noi/loro, cultura araba/cultura statunitense con un approccio basato sull'umanità condivisa e sul desiderio proprio ad ogni singolo essere umano di vivere in piena libertà e con dignità. Si tratta di autrici e autori che sperimentano una pluralità di generi letterari e offrono rappresentazioni alternative del maschile e del femminile che vanno oltre lo schematismo tradizionale e realizzano una deviazione rispetto a modelli e a ruoli di genere vigenti.

Nella poesia "The First Sam Hazo at the Last" (1999), il poeta, romanziere, saggista, traduttore e scrittore di teatro Samuel Hazo affronta il difficile rapporto tra padre e figlio a partire dal ricordo doloroso e al contempo dolcissimo degli ultimi istanti di vita del padre. Ne esce una figura paterna colta in un momento di estrema vulnerabilità, ma anche detentrica di una forza interiore e di una dignità che neppure la malattia e l'avvicinarsi della morte sono riuscite a scalfire. La parola che chiude la poesia – "Darling" – pronunciata teneramente in arabo dal padre morente alla moglie dello scrittore in segno di gratitudine, condensa affetti quali l'amorevolezza, il senso di perdita, la nostalgia e la riconoscenza per la cura ricevuta.<sup>25</sup>

Hazo comincia a scrivere versi durante la guerra in Corea mentre riveste il ruolo di capitano dei marines; mi piace pensare che forse anche per questo motivo il genere da lui prediletto non sia l'epica, bensì l'elegia, genere improntato a un tono non celebrativo, ma piuttosto meditativo e malinconico, di compianto sia individuale sia collettivo. Mi piace altresì immaginare che nei poemi elegiaci di Hazo riecheggi la voce della prima poeta araba Al-Khansā (morta dopo il 640 d.C.), che contribuì, quando l'Islam era ancora agli albori, all'emergere del genere letterario elegiaco, chiamato in arabo *marthiyyah*. Attraverso versi ancor oggi leggendari composti per commemorare la morte in battaglia dei suoi due fratelli, la declamazione di Al-Khansā aveva lo scopo di tenerne vivo il ricordo.<sup>26</sup>

È una poesia molto spesso commemorativa, che in più di un'occasione assume toni elegiaci, anche quella che scrive Naomi Shihab Nye, poeta<sup>27</sup> di origine palestinese che fu tra le prime a prendere la parola nel panorama letterario arabo-americano e a sperimentare diversi generi, tra cui il saggio, il romanzo e la canzone. Le sue composizioni poetiche, come già era accaduto per Al-Khansā, effettuano una deviazione rispetto alla poesia commemorativa classica, destinata a celebrare e perpetuare imprese e avvenimenti di guerra e a commemorare personaggi eroici e straordinari, facendo leva sul dolore e il senso di perdita più che sull'eroismo. La poesia di Nye è infatti popolata da persone del tutto ordinarie, che vivono in diverse parti del globo e le cui pratiche molto spesso si discostano da quelle che sono le aspettative e i *cliché* di chi legge. Figura centrale nell'opera poetica di Nye è, ad esempio, Sitti Khadra – la nonna palestinese della poeta – di bassa estrazione sociale e analfabeta, ma dotata di un sapere ancestrale e di una forza interiore che la nipote statunitense osserva con ammirazione e orgoglio. In "Words Under the Words," Nye commemora le mani nodose e forti della nonna, capaci di riconoscere ogni singolo grappolo d'uva e l'umida lucentezza del pelo nuovo della capra. Le mani di Sitti Khadra recano sollievo alla nipote febbricitante e impastano il pane seguendo un ritmo ben preciso, che però rimane celato ai più. Elencando episodi

che testimoniano la destrezza di Sitti Khadra e, indirettamente, la sua devozione per la terra, Nye celebra il profondo attaccamento alla terra del popolo palestinese, che in Sitti Khadra si esprime attraverso una pluralità di pratiche concrete e assume al contempo un significato affettivo ma anche e soprattutto simbolico e politico.<sup>28</sup> Alla figura (extra)ordinaria di Sitti Khadra fa da controparte quella del padre della poeta, giornalista palestinese trapiantato negli Stati Uniti di cui Nye ricorda la vulnerabilità assoluta, mai però portata con vergogna bensì con discrezione, e la tenacia orgogliosa oltre che la sua stravagante fantasia. Il segno tenero e indelebile rievocato nella poesia "Jerusalem" – quel "punto delicato" che dà il titolo alla raccolta – è in realtà, come ci suggerisce la voce poetica, una macchia che il padre porta sul suo capo, marchio lasciato da un sasso che un bambino gli scagliò addosso durante l'infanzia. Si tratta di una ferita mai rimarginata, di cui il corpo del padre porta ancora traccia nell'età adulta.<sup>29</sup> La poeta, tuttavia, non commemora in questa poesia solo l'episodio di violenza ordinaria che colpì suo padre quando ancora era bambino, ma attraverso l'esperienza del padre, Nye rievoca una pluralità di altre esperienze di perdita, violenza e oppressione che diventano emblema di una condizione umana che, come ci dice Butler, è basata sulla precarietà e sull'assoluta esposizione all'Altro. La fragilità del padre appena accennata in "Jerusalem" diventa vero e proprio senso di impotenza nella poesia "Blood," al cui centro troviamo un padre e una figlia saldamente uniti contro la violenza e solidali l'uno con l'altra: "Oggi i titoli fanno un grumo nel mio sangue. / ... Chiamo mio padre, parliamo delle notizie. / È troppo per lui, / nemmeno una delle due lingue che conosce può arrivare a tanto".<sup>30</sup>

La figura paterna nelle poesie di Nye non si staglia mai solitaria, come potrebbe fare un burbero patriarca, ma è sempre disposta a far posto all'altro o altra. Si veda a tal proposito la poesia "My Father and the Fig Tree", in cui il padre è rappresentato seduto accanto al letto della figlia e del figlio intento a intessere una curiosa trama di storie, al cui centro fa la sua comparsa sempre senza preavviso e in modo del tutto ostinato un non ben definito albero di fico: "Nelle sere sedeva accanto ai nostri letti / ricamando storie popolari come fossero piccoli foulard colorati. / Ci inseriva dentro sempre un albero di fico. / Anche se non pareva adatto, lui ce lo infilava".<sup>31</sup> L'albero di fico che il padre si ostina a inserire nelle sue storie, creando un senso di sorpresa e disordine, esprime il desiderio paterno di commemorare la terra perduta e di trasmetterne memoria ai figli. Nella parte finale della poesia, il senso di nostalgia appena accennato in questi versi e mitigato da un'ironia velata lascia il posto ad una felicità quasi ostentata e all'orgoglio legittimamente soddisfatto per essere riuscito a negoziare alla fine della propria vita e con gran fatica un senso di appartenenza che non dimentica il passato ma lo radica nel presente e così facendo lo tiene in vita. Di tale appartenenza armonica, basata sull'addizione più che sulla sottrazione, è emblema l'albero di fico che cresce nella casa paterna di Dallas e che il padre celebra questa volta attraverso il canto quasi a suggellare la validità di e la fierezza per un'appartenenza che non è univoca e netta, ma piuttosto equivoca nel senso di doppia: "Lì, nel mezzo di Dallas, Texas, / un albero con i fichi più grandi, grassi, / dolci del mondo. / 'È la canzone di un albero di fico!' disse, / cogliendo i suoi frutti come fossero segni ormai maturi, / emblemi, garanzie / di un mondo che era sempre stato il suo".<sup>32</sup>

Nelle loro poesie, sia Hazo che Nye, rappresentano soggettività che negoziano continuamente la propria appartenenza ad un genere dato, ad una cultura, ad una determinata nazione, razza, lingua o religione. Si tratta di rappresentazioni che realizzano uno scarto rispetto a modelli e ruoli di genere normativi, e dunque spesso mortificanti, imposti dalla tradizione, ma anche rispetto a immagini stereotipate come quella del capofamiglia autoritario e dispotico, del palestinese terrorista, della donna velata arrendevole e inerme. Facendo leva su un senso di vulnerabilità condiviso e su una memoria che non rimuove il trauma, ma lo tiene in vita sotto forma di ricordo doloroso, Hazo e Nye si uniscono all'appello di Butler per la realizzazione di un futuro più giusto e privo di violenza e di una comunità politica globale che sappia far posto all'Altro/a in nome di una umanità condivisa.

### **Questioni di genere, questioni di giustizia per tutt\*: l'emergere di alleanze interculturali, interraziali e transnazionali nella letteratura arabo-americana**

È importante notare come già a partire dagli anni Settanta, la letteratura arabo-americana si muova di pari passo sia con la critica alla cultura patriarcale sia con il contrasto agli abusi di potere esercitati dai singoli stati o da singole autorità. La poesia "The Beirut Hell-Express" (1973) di Etel Adnan, ad esempio, esemplifica come la lotta coloniale, la lotta per la libertà e l'emancipazione della donna, e più in generale la lotta contro ogni forma di oppressione che limiti la libertà, l'autodeterminazione e la dignità del singolo individuo o di un intero popolo siano diverse facce di uno stesso problema. Si vedano a tal proposito i seguenti versi contenuti nell'antologia *Grape Leaves*: "A Beirut dico al diavolo l'America / A Mosca dico al diavolo Stalin / A Rabat dico al diavolo Hassan II / Saluto cordialmente chi fa l'elemosina / il *feda'i* / Mohammed il visionario / chi è in prigione [...] la gente di Beirut [...] prendete le vostre vertebre e premete a fondo per far venire fuori il colonialismo come pus".<sup>33</sup>

Anche un'altra importante antologia, *Food for Our Grandmothers: Writing by Arab-American and Arab-Canadian Feminists*, curata da Joanna/Joe Kadi e pubblicata nel 1999, sancisce questo carattere interculturale, interraziale e transnazionale che affiora nella letteratura arabo-americana. Lo fa affermando la presenza di una comunità di scrittrici che si autodefiniscono femministe e politicamente allineate con rappresentanti di altre comunità etniche, nazionali e razziali. Ecco cosa scrive a tal proposito Kadi nell'"Introduzione": "Spero che questa raccolta di saggi e poesie offra punti di riferimento, segnali, nomi e direzioni non solo per le comunità arabo-americana e arabo-canadese, ma anche per altre comunità razziali e per chi si allea con noi".<sup>34</sup>

Nell'antologia curata da Kadi, una pluralità di scrittrici sfidano le rappresentazioni distorte e inaccurate che le donne arabe hanno subito nel corso dei secoli, quando non erano loro stesse a prendere la parola, ma piuttosto meri corpi su cui altri imponevano il loro sguardo e le loro narrazioni. La romanziera arabo-americana Diana Abu-Jaber, nella sua recensione a questa antologia, sottolinea la sa-

cralità tutta profana del legame che unisce linguaggio e cibo, poesia e soggettività, convivialità e appartenenza. Non stupisce che Abu-Jaber abbia colto questo tratto, considerato che nel suo secondo romanzo, *Crescent* (1993), il cibo mediorientale serve quale collante per far sì che una pluralità di soggettività diverse per razza, nazionalità, genere e religione trovi un seppur precario senso di appartenenza.<sup>35</sup> La storia è ambientata nel quartiere iraniano di Los Angeles, il cui centro gravitazionale è il Nadia Café, un ristorante di cucina mediorientale gestito da una donna – Um Nadia – a cui approdano rappresentanti delle diverse comunità etniche degli Stati Uniti alla ricerca di un senso di appartenenza che dia tregua alla nostalgia che li attanaglia. È proprio il cibo cucinato dalla protagonista del romanzo, la chef Sirine, a rappresentare la principale attrazione per i clienti del Nadia Café e a svolgere l'importante funzione di riunire membri di diverse comunità.

Come sostengono Lorraine Mercer e Linda Strom, nel romanzo di Abu-Jaber il cibo è certamente il mezzo attraverso il quale chi è in esilio recupera il legame con il proprio paese d'origine, ma al contempo diventa anche lo strumento per incontrare e confrontarsi con chi proviene da altri luoghi. Il cibo in *Crescent* dà vita a un concetto di cittadinanza inclusivo e aperto alle differenze.<sup>36</sup> Oltre a enfatizzare il ruolo del cibo come elemento di coesione, Abu-Jaber interviene con la propria scrittura anche per contrastare le rappresentazioni negative di donne e uomini della comunità araba, che soffrono di un'illeggibilità sociale veicolata dal discorso dominante statunitense nutrito soprattutto dalla produzione cinematografica di Hollywood.<sup>37</sup> La scrittrice alterna infatti la storia d'amore tra Sirine e Hanif El-Ayad (un professore iracheno in esilio a Los Angeles) con le avventure mitiche di Abdelrahman Salahadin, le cui imprese mirabili sono raccontate dallo zio della protagonista. Inanellando episodio dopo episodio, lo zio-cantastorie ripercorre la storia millenaria dei rapporti spesso burrascosi intercorsi tra Oriente e Occidente e le rappresentazioni spesso fuorvianti che hanno colpito l'identità araba, così come è accaduto ad altre identità migranti sul suolo statunitense. Riflettendo sullo scompiglio prodotto sulla Storia e sulla realtà da un racconto orale come questo che fa posto a identità spesso rese illeggibili se non addirittura estromesse dalla Storia, in un'intervista, la scrittrice sostiene: "Volevo che la storia avesse il sapore del racconto orale, e le sorprese e le *nuances* tipiche dell'oralità. [...] Riuscite a leggere la storia orale e vedere come essa riflette la realtà, la storia vera..."<sup>38</sup>

In particolare la figura dell'"arabo annegato", incarnata da Abdelrahman Salahaddin, beduino arabo dal nome altisonante ma costretto a vendere se stesso e a gettarsi in mare fingendo di annegare per sfuggire alla sua tragica condizione di schiavo, diventa l'emblema dell'identità araba sempre a rischio di soccombere in un mare di rappresentazioni distorte e alienanti sul piano del prestigio e della dignità.<sup>39</sup> Essa rimanda inoltre alla triste storia della schiavitù araba e più in generale ad ogni forma di schiavismo caratterizzata da deportazione forzata, sfruttamento, violenza e oppressione.

Anche la poeta Mohja Kahf, forse la voce più rappresentativa del femminismo islamico statunitense, con i suoi versi sostituisce rappresentazioni stereotipate e opprimenti della donna araba musulmana al fine di contrastarne la segregazione sociale. Kahf si definisce al contempo scrittrice musulmana e femminista, rinviando il



tradizionale legame tra genere e Islam che caratterizza il femminismo islamico tanto arabo quanto arabo-americano. Miriam Cooke e Margot Badran hanno documentato attraverso le loro ricerche le convergenze e gli attriti che delineano il rapporto del femminismo arabo islamico con quello secolare, presente nel mondo arabo fin dagli anni Venti con figure di spicco quali l'egiziana Huda Shaarawi e la libanese Nazira Zayn al-Din.<sup>40</sup> In *Feminism in Islam*, Badran definisce il femminismo islamico come "un discorso e una pratica femminista articolati all'interno di un paradigma islamico"<sup>41</sup> con figure di spicco come Assia Djebar e Fatima Mernissi. Costoro si servirono proprio del mezzo letterario per offrire rappresentazioni innovative di figure femminili cruciali per la storia dell'Islam, mettendone in luce il coraggio, l'indipendenza e l'ingegnosità, e così facendo articolano un forte dissenso nei confronti del potere patriarcale colpevole di avere in parte "scartato" o comunque distorto la rappresentazione di queste donne musulmane delle origini.<sup>42</sup>

In *E-mail da Shahrazad* (2003), Kahf recupera una figura storica del patrimonio popolare arabo, quella appunto di Sheherazade, attuando un rinnovamento senza precedenti. L'eroina della letteratura araba classica, infatti, al centro di numerose visioni orientaliste stereotipate e osteggiata da tanta critica femminista occidentale, non è rappresentata dalla poeta nelle sue vesti classiche di sensuale odaliska, ostaggio del bieco sovrano Sharyar e vittima della sua cieca sete di vendetta. Al contrario, Kahf colloca la protagonista nella contemporaneità, libera dal confino nell'alcova di un sontuoso palazzo dell'epoca abbaside in attesa che la condanna a morte venga pronunciata dal sovrano che la tiene prigioniera. Kahf delinea infatti una donna dell'era digitale, tecnologica e combattiva, che indossa con fierezza il velo e scrive al computer missive per spiegare al mondo il proprio posizionamento di genere e politico. Nell'ormai famosa serie "scene del velo", la voce poetica si scaglia, in particolare, contro gli stereotipi che colpiscono la donna musulmana praticante sul suolo statunitense, marchiandola come diversa e mettendola spalle al muro attraverso la pronuncia di una condanna basata sul pregiudizio, che assume i contorni drammatici di una vera e propria *fatwa*. Il velo, da classico simbolo di (ab)negazione, viene all'opposto reclamato da Kahf come strumento identitario per la libera affermazione di sé e per il pieno riconoscimento della propria presenza nel cuore della *'umma*, l'ampia comunità islamica che si estende oltre i confini nazionali per includere il mondo intero. Al centro della serie "scene del velo" troviamo una varietà di donne musulmane (diverse per età, razza, credo politico e provenienza etnica) che rispondono con fierezza a stereotipi razzisti e sessisti e rivendicano la propria presenza all'interno della comunità statunitense e il loro diritto di contare nelle scelte politiche del paese.<sup>43</sup>

In linea con Butler, Kahf pone inoltre al centro della propria raccolta una riflessione su affetti quali il dolore, il senso di perdita, la precarietà umana e la responsabilità collettiva. In "Continueremo come le torri gemelle", ad esempio, Kahf rievoca l'attacco terroristico alle Twin Towers non tanto per unirsi alle numerose voci che all'indomani dell'11 settembre chiesero a gran voce di vendicare quelle morti, ma piuttosto per commemorare "la sacralità" e "la vulnerabilità" di due corpi, di un uomo e di una donna, che forse senza conoscersi e lasciati senza via di scampo decisero di gettarsi da una delle due torri e di farlo stringendosi per mano.<sup>44</sup>

Dunque, tanto in *E-mails da Sheherazade*, dove immaginazione e realtà storica documentata si mescolano, quanto in *Crescent*, con i suoi intrecci di oralità e scrittura, e pure in *Food for Our Grandmothers*, in cui le ricette di pietanze mediorientali introducono saggi, poesie e estratti di romanzi, il genere, inteso sia come *genre* sia come *gender*, non appare mai come una categoria normativa univoca e inequivocabile, ma al contrario emerge come uno strumento di ibridazione, come una pluralità ben disposta verso l'Alterità perché la comprende già in sé.

### **Blackness nella letteratura arabo-americana: *Arabian Jazz* di Diana Abu-Jaber e *Born Palestinian, Born Black* di Suheir Hammad**

Oltre ad essere tra le prime scrittrici ad aver affrontato il tema scottante di una soggettività araba storicamente oggetto sia di ingiuste rappresentazioni sia di pratiche coloniali opprimenti, Abu-Jaber è anche tra le prime autrici arabo-americane che esplorano le tensioni tra genere, etnia e razza. Nel suo romanzo di esordio *Arabian Jazz* (1993), ad esempio, affronta in profondità il controverso tema della razzializzazione degli arabi negli Stati Uniti.

In *Between Arab and White*, la storica Sarah Gualtieri segnala che fin dagli inizi della migrazione araba in terra statunitense, la razza rappresentò per la comunità arabo-americana una "categoria storicamente contingente".<sup>45</sup> La classificazione razziale spesso ambigua imposta a coloro che migravano negli Stati Uniti da paesi arabi infatti, aveva delle chiare implicazioni negative in termini di appartenenza e di riconoscimento dei diritti civili e politici, primo fra tutti quello della cittadinanza.

Le analogie tra l'esperienza di marginalizzazione ed esclusione sociale e conseguente violenza pubblica subita da membri della comunità arabo-americana fece sì che si creasse storicamente una rete di alleanze e solidarietà con la comunità afro-americana che continua ancora oggi. Come scrive Michelle Hartman, "essere marchiati come diversi, alieni, e generalmente identificati come non bianchi o fuori dal mainstream statunitense spinse molte soggettività arabo-americane a ricercare e costruire legami con altri gruppi di colore, inclusa la comunità afro-americana".<sup>46</sup>

In *Arabian Jazz*, Abu-Jaber affronta per la prima volta il tema della razza attraverso la figura di Jemorah, una delle protagoniste del romanzo che di fronte a un attacco razzista da parte della sua datrice di lavoro reclama e rivendica il proprio essere nera.<sup>47</sup> Il jazz, genere musicale di chiara derivazione afro-americana, rappresenta il fulcro attorno al quale è costruita l'intera vicenda. La "dissonanza" vissuta dai membri della famiglia Ramoud, di origine giordana ma trapiantati a Euclide nello Stato di New York, è un *leitmotiv* che viene continuamente rivisitato, rielaborato e re-interpretato dalla vena creativa di Abu-Jaber.<sup>48</sup>

All'uscita del romanzo l'intersezione tra cultura araba e afro-americana e l'autocritica esercitata da Abu-Jaber nei confronti della comunità arabo-americana destarono non poche critiche. L'accusa principale rivolta alla scrittrice fu quella di aver rappresentato l'esperienza arabo-americana in maniera poco accurata e autentica. A essere criticato, in primo luogo, fu l'uso giudicato esagerato dell'ironia, soprattutto nel caso della rappresentazione quasi caricaturale di Fatima, la

zia giordana delle protagoniste che ricalca il *cliché* della zia araba “ingombrante”, pettegola e perennemente alla ricerca di un potenziale pretendente per le proprie nipoti. Tuttavia, come giustamente sottolinea Pauline Kaldas, nel corso del romanzo l'umorismo lascia ben presto il posto a un'analisi approfondita dei conflitti interiori che i diversi personaggi e soprattutto le personagge<sup>49</sup> del romanzo vivono sulla loro pelle a causa della loro condizione di *in-betweenness* e della dissonanza che deriva appunto da quest'esperienza dello stare tra due culture.<sup>50</sup> È proprio attraverso il rimescolio del jazz – forma musicale ibrida e contaminata – con il genere romanzesco che Abu-Jaber riesce a dare visibilità e dunque anche legittimità alle sperimentazioni e libere reinterpretazioni di genere, razza, nazionalità e religione che le protagoniste del suo romanzo e le soggettività arabo-americane più in generale articolano sul suolo statunitense.

Accanto ad Abu-Jaber, una delle scrittrici che ha maggiormente contribuito a rafforzare l'alleanza tra la comunità arabo-americana e quella afro-americana è certamente Suheir Hammad, poeta statunitense nata in Giordania da genitori palestinesi, cresciuta a Beirut e trasferitasi successivamente con la famiglia negli Stati Uniti. A Brooklyn, come lei stessa spiega in un'intervista, Hammad entra in contatto con rappresentanti della comunità portoricana, afro-americana, latinoamericana, che influenzeranno profondamente la sua scrittura.<sup>51</sup>

Anche nelle poesie di Hammad, come già nel romanzo di Abu Jaber, l'affiliazione con la comunità afro-americana si esprime soprattutto attraverso l'appropriazione di forme musicali di chiara derivazione africana o afro-americana (nel suo caso specifico il blues e l'hip hop) o attraverso richiami a icone della musica afro-americana come Sam Cooke o Sun Ra. Altrettanto fondamentale nell'opera poetica di Hammad è il recupero e la rielaborazione dell'eredità di pensatrici e artiste del femminismo afro-americano come June Jordan e Audre Lorde sia dal punto di vista delle tematiche (lotta contro ogni forma di ingiustizia, netto rifiuto della violenza, affiliazioni basate sullo stigma, affermazione della libertà sessuale) che da quello della poetica (mobilitazione di affetti quali la rabbia e la (com)passione, attenzione al quotidiano e continuo sconfinamento tra personale e politico). In *Born Palestinian, Born Black* (1996), ad esempio, Hammad costruisce un parallelismo tra l'esperienza di marginalizzazione ed oppressione vissuta dai palestinesi nella loro terra d'origine e quella sperimentata dagli afro-americani sul suolo statunitense. Come spiega Kazim Ali nella post-fazione alla nuova edizione della raccolta pubblicata nel 2010, per Hammad sostenere di essere nata palestinese e nera significa posizionarsi non solo culturalmente, ma soprattutto politicamente come soggetto precario in relazione ad una struttura di potere dominante.<sup>52</sup> Nella prefazione all'edizione del 1996, Hammad devia dalla definizione classica in chiave denigratoria del termine “Black”, fornendo una sua personale riformulazione che include memorie personali (il ricordo del volto della nonna, ad esempio, assieme ad un'espressione araba utilizzata per comunicare vergogna) ma anche rivendicazioni politiche di chiaro stampo anti-coloniale (il massacro dei Palestinesi durante il cosiddetto “settembre nero”, la marginalizzazione ed esclusione sociale degli indiani in Gran Bretagna, degli afro-americani negli Stati Uniti, dei palestinesi in Israele, degli algerini in Francia).<sup>53</sup>

Anche nelle raccolte successive *Zaatar Diva* (2008) e *breaking poems* (2011), Hammad reclamerà un'identità nera e sottolineerà la valenza positiva in termini di sopravvivenza di quest'etichetta utilizzata storicamente con significato denigrante. Come lei stessa spiega in un'intervista: "Quello che il libro cerca di fare è di togliere l'energia negativa che si associa generalmente alla parola *black*, reclamarla, e dire che si tratta di qualcosa che ha a che fare con la sopravvivenza, con qualcosa di positivo".<sup>54</sup>

In *Born Palestinian, Born Black*, Hammad fa sua questa categoria della differenza e la affianca alla categoria "palestinese"; così facendo, rinforza la storica seppur a volte conflittuale alleanza tra la comunità afro-americana e quella palestinese, ma anche più in generale araba, la cui genealogia e geografia transnazionale di liberazione è stata ricostruita di recente dal bel libro di Alex Lubin, *Geographies of Liberation: The Making of an Afro-Arab Political Imaginary* (2014).<sup>55</sup> È chiaro che l'approccio transnazionale, interculturale e transrazziale attuato da Abu-Jaber e Hammad, ma anche da Kahf e Kadi negli anni Novanta e da Adnan già all'inizio degli anni Settanta, porta la comprensione della letteratura arabo-americana in nuove direzioni ed amplia ulteriormente le intersezioni tra il genere, inteso come *gender*, e le altre categorie della differenza, quali l'etnia, la razza, la classe e l'orientamento politico, oltre che rendere più porosi i confini delle diverse suddivisioni all'interno della categoria *genre*. Con il nuovo millennio, come vedremo, anche l'orientamento sessuale entrerà con forza nel dibattito arabo-americano ad opera soprattutto di scrittori di origine libanese come Rabih al-Ameddine e Saleem Haddad, che contribuiranno a scompigliare ulteriormente le carte della letteratura arabo-americana sia dal punto di vista del *gender* che del *genre*.

## **Il genere che interroga i dogmi: *gender* e *genre* come atti performativi dissidenti**

Nel 2011 esce la raccolta di saggi *Arab & American Feminisms: Gender, Violence & Belonging* curata da Rabab Abdulhadi, Evelyn Alsultany e Nadine Naber. Al suo interno sono raccolti i contributi di quelle che le curatrici chiamano, "scrittrici, accademiche, attiviste arabe e arabo-americane eterosessuali, queer, transgender" portatrici di una molteplicità di esperienze, identità e posizionamenti non solo geografici ma anche e soprattutto politici. Si tratta, continuano le curatrici, di soggettività che rifiutano con forza ogni tipo di "categoria che rinchiuda persone o esperienze in una formula o-o".<sup>56</sup>

Filiazione e affiliazione, lotta anticoloniale e antirazzista, spiritualità e secolarismo, sapere accademico e attivismo politico si sovrappongono e si intersecano in questo volume a conferma che non si può parlare di genere senza prendere in considerazione anche concetti quali l'orientamento sessuale, l'omofobia e la violenza nelle sue diverse manifestazioni, così come l'orgoglio omosessuale, l'appartenenza alla comunità LGBTQIA+, e più in generale la mobilitazione politica basata sulla negoziazione di affiliazioni e alleanze orizzontali transetniche, transnazionali, transrazziali, transreligiose basate, per dirla con Heather Love, sullo stigma e la vergogna.<sup>57</sup>

Tra i nomi di maggior spicco che affrontano, a partire dalla fine degli anni Novanta, tematiche relative al genere e alla sessualità all'interno della comunità arabo-americana, troviamo Rabih Alameddine e Salem Haddad, e con loro una trattazione esplicita del tema dell'omosessualità. Le opere di Alameddine sono sicuramente caratterizzate dalla performance di pratiche corporee dissidenti con l'intento di far emergere dall'invisibilità e in ultima analisi di trasformare forme di oppressione e violenza di natura sessista, razzista ed economica. In questo senso, egli intrattiene uno stretto dialogo con un altro autore di origine libanese, ma residente in Québec, Rawi Hage.<sup>58</sup>

In *Koolaid's: The Art of War* (1998), Alameddine propone una lettura dissidente e anticonformista della guerra libanese, mettendola in relazione con l'epidemia dell'HIV/AIDS che in quegli stessi anni mieteva innumerevoli vittime nella città di San Francisco e in particolare tra i membri della comunità gay.<sup>59</sup> Così come la città/cittadinanza di Beirut è resa irriconoscibile dai bombardamenti che la martoriano, allo stesso modo la forma del romanzo di Alameddine appare del tutto disintegrata e rispecchia il deterioramento fisico e mentale sperimentato dagli abitanti di San Francisco colpiti dal virus dell'HIV/AIDS. La narrazione è un susseguirsi disordinato di frammenti, allucinazioni, ricordi, sogni a cui si mescolano estratti di quotidiani dell'epoca, conversazioni sia reali che inventate con icone della letteratura e della filosofia mondiali.

In *Koolaid's*, dislocazione geografica, disturbo fisico e psichico, disorganizzazione formale sono facce diverse di una stessa realtà caotica che stravolge le vite fino a quel punto del tutto ordinarie dei personaggi del romanzo. La guerra e la malattia sono infatti inserite in un contesto quotidiano e familiare, a ricordarci che nessuno può considerarsi esente né dall'una né dall'altra calamità. Non esistono infatti, né guerre "giuste" né malattie che possano venir lette come punizioni esemplari dirette da una presunta autorità religiosa contro un gruppo colpevolizzato per essersi allontanato dalla "retta via".

Sia nel caso della cittadinanza di Beirut che in quella di San Francisco, Alameddine non lascia alcun posto per retoriche o rappresentazioni vittimizzanti. I protagonisti del suo romanzo appaiono innanzitutto come agenti attivi, attori che si oppongono attraverso la performance di pratiche corporee trasgressive ad ogni forma di oppressione che limiti la loro libertà. Lo sconfinamento volontario da parte di cittadini e cittadine libanesi della *green line*, un confine del tutto convenzionale ereditato dalla guerra e che tutt'oggi divide Beirut in due zone, presunte omogenee e pure sia dal punto di vista etnico che religioso, riflette la ribellione messa in pratica da alcuni pazienti a San Francisco che si oppongono a pratiche terapeutiche che si accaniscono sul loro corpo in nome di dogmi religiosi o del cieco volere di presunte autorità mediche.<sup>60</sup>

Oltre che attuare pratiche corporee dissidenti, i protagonisti dei romanzi di Alameddine negoziano affiliazioni inusuali, eccentriche, *queer* con l'intento di contrastare presunti ideali di purezza, ordine e omogeneità destinati solo a generare ulteriore violenza e morte. La poetica *queer* abbracciata dall'autore comporta lo scompiglio e la conseguente disgregazione dei generi letterari e diventa lo strumento letterario principale attraverso il quale Alameddine indaga e porta alla luce

una realtà colpita dalle piaghe del dogmatismo, del patriarcato, del confessionarismo, ma anche dal pregiudizio, dall'omofobia e dalla violenza nelle sue diverse manifestazioni.

Le performance creative e dissidenti dei corpi sempre precari e relazionali di Alameddine e la forma frammentaria delle sue opere sempre a rischio di implosione si ritrovano anche nel successivo romanzo *I the Divine: A Novel in First Chapters* (2002), interamente costruito sotto forma di primi capitoli abortiti scritti dalla protagonista Sarah Nour El-Din, che porta per volere del nonno il nome della scabrosa attrice teatrale francese, ebrea convertita al Cristianesimo, Sarah Bernhardt, determinando uno sconfinamento tra *genres*, in particolare tra genere romanzesco e teatrale, ma anche tra *genders*, dal momento che Bernhardt nella sua lunga carriera teatrale rappresentò sia ruoli femminili che maschili e amò sia uomini che donne.<sup>61</sup> La rappresentazione stessa della realtà non può dunque avvenire in questo romanzo che attraverso frammenti che offrono spaccati sempre diversi e caleidoscopici di una presunta verità che non è mai univoca, ma sempre equivoca e incerta.

Questa moltiplicazione di identità e il conseguente scompiglio di *gender/genre* caratterizza anche l'ultimo genere letterario, quanto mai precario, che vorrei menzionare in chiusura: il teatro arabo-americano contemporaneo, con personalità come Yusuf al-Guindi, Betty Shamieh, Heather Raffo, Jamil Khoury.<sup>62</sup> In *9 Parts of Desire*, Raffo impersona sul palco 9 diverse donne irachene colte nella loro quotidianità, mentre raccontano un arco di tempo che va dalla prima invasione dell'Iraq alla recente occupazione statunitense. Il loro racconto orale si fa canto, come spiega l'autrice stessa, ed è stato ispirato dal ritratto di una donna nuda appesa ad un albero spoglio abbandonato in una stanzetta secondaria del Saddam Hussein Art Center di Baghdad.<sup>63</sup> Attraverso la performance teatrale di Raffo, diventa possibile dirsi per quella soggettività relegata in una condizione di impossibilità, illeggibilità e irrealizzabilità, anche per il suo essere donna in un contesto prima di dittatura e poi di occupazione. Anche nell'opera *Fallujah*, Raffo apre le possibilità della rappresentazione offrendo l'opportunità a Christopher Ellis, marines statunitense rientrato dalla guerra in Iraq, di scrivere con lei il libretto.<sup>64</sup> La scrittura diventa così mezzo per tradurre attraverso i generi l'esperienza traumatica della guerra e di trasformare i cosiddetti "daymares" (incubi diurni) in musica. Ancora una volta, la condanna di Butler alla violenza e l'appello a far propria un'etica basata sulla non violenza che prende spunto dalla consapevolezza della propria precarietà umana sembra essere stata fatta propria da una rappresentante della comunità arabo-americana. Come vive, sembra chiederci Raffo, negli Stati Uniti un veterano al ritorno dalla guerra in Iraq? Esistono davvero le cosiddette "guerre giuste" e che fine ha fatto la libertà individuale? Quali sono, infine, le conseguenze di un potere che invece di autolimitarsi e operare all'interno del diritto opprime e fa uso della violenza in nome di una presunta emergenza terroristica? Questi sono interrogativi che riguardano non solo il contesto statunitense, ma anche la maggior parte dei Paesi arabi e che troviamo declinati seppur in maniera diversa anche nelle pièce teatrali di al-Guindi. In "Threesome", una delle sue opere più provocatorie e anche la più recente, al-Guindi rilegge il "fallimento" politico della rivoluzione egiziana del 2011 e la successiva riorganizzazione autoritaria caratterizzata da una escala-



tion di violenze attraverso la storia di una coppia eterosessuale arabo-americana di origine egiziana che invita nel proprio letto un uomo statunitense per cercare di trovare una via d'uscita dalla propria crisi coniugale.<sup>65</sup> L'avventura erotica lascia ben presto il posto a un profondo senso di disagio e turbamento. In questa *dark comedy* infatti, le categorie personale e politico si sovrappongono e ben presto l'ironia del primo atto lascia il posto al tono più grave degli altri due atti durante i quali vengono ripercorsi episodi di violenza compiuti da alcuni militari sul corpo di donne egiziane che protestavano in maniera non violenta in piazza Tahrir. Come sostiene lo stesso autore, "qualsiasi dramma domestico al Cairo è sempre anche un dramma politico," di conseguenza sapere chi controlla, possiede ed esercita dei diritti su un determinato corpo, non solo in Egitto ma anche negli Stati Uniti, in Iraq e altrove, è una questione particolarmente urgente.<sup>66</sup> Quello della libertà sessuale, della biopolitica e dello spettro dell'autoritarismo con conseguente soppressione dei diritti civili sono temi cruciali all'interno del panorama letterario sia arabo che arabo-americano, dove scrittori e scrittrici si impegnarono fin dagli inizi a sondare i molteplici e spesso oscuri modi in cui il potere sessista, razzista, coloniale, autoritario riduceva donne e uomini a mera proprietà, "nuda vita" o a semplice bottino di guerra con il derivante dislocamento e svuotamento del diritto.<sup>67</sup> Il rimescolio delle tematiche sessuali e geopolitiche, del rapporto tra potere politico e vita biologica (sessualità, salute, riproduzione, morte etc) delle singole soggettività operato da autori e autrici arabo-americane contemporanee scompiglia, a mio parere, non solo la costruzione normativa del genere, inteso qui sempre nella sua doppia accezione di *gender/genre*, ma anche la netta divisione tra chi è barbaro e chi è civile, chi è degno di protezione e la cui vita è considerata sacra e chi invece è uccidibile e la cui vita può essere violentata. Si tratta di un tema che affronta anche Betty Shamieh in *Territories*, opera teatrale ispirata alla vera storia di Alia, sorella del conquistatore Saleh al-Din rapita dal famoso crociato francese Reginald de Chatillon.<sup>68</sup> Ancora una volta in questa pièce teatrale il potere brutale del conquistatore viene esercitato sul corpo di una donna "scartata" dalla storia e il cui volto è stato riportato da Shamieh all'interno di una cornice rappresentativa che rende la sua vita finalmente leggibile e reale, attraverso un approccio di genere che getta nuova luce su una Storia che non è mai neutra, ma fatta anche da individui senza scrupoli le cui scelte nefaste hanno marchiato e purtroppo continuano tuttora a marchiare corpi di donne e uomini in modo indelebile oltre che a produrre un circolo vizioso di violenza che sembra non avere mai fine.

È evidente, credo, come Shamieh insieme agli autori e alle autrici qui citate abbiamo cercato con la loro scrittura e in linea con Butler di scompigliare le carte ordinate con cura e in maniera apparentemente ineccepibile dalla Storia e dalla politica dei vincitori, sollevando delle forti critiche e contribuendo a rendere visibili le ragioni di un presente e forse anche di un futuro viziati.

Ecco allora che l'urgenza avvertita da Edward Said già nel 2001 appare particolarmente pressante oggi: "lo stesso atto di fare critica richiede un impegno nei confronti del futuro, in modo particolare, un impegno nel voler apparire, contribuire, o in varie altre maniere, formare e incidere sul futuro".<sup>69</sup> È con questo auspicio che chiudo il mio saggio, nella speranza che possa contribuire in minima parte a

una riformulazione diversa di futuro nella quale il genere non venga più percepito come seccatura, ma come prospettiva critica utile a interrogare e possibilmente a cambiare una realtà che è nei confronti di molte e molti ancora sfavorevole e dunque ingiusta, violenta e iniqua.

NOTE

\* Lisa Marchi è docente a contratto presso l'Università di Trento. I suoi interessi di ricerca sconfinano in diverse discipline: la letteratura contemporanea nord-americana, gli studi sul Medio Oriente, la diaspora araba, gli studi di genere, la filosofia. Ha partecipato a diversi gruppi di ricerca internazionali e sta ora lavorando alla sua prima monografia sulla poesia della diaspora araba scritta da donne.

1 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999 (*Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. di S. Adamo, Laterza, Roma 2013, p. v).

2 Judith Butler, "Desiderare l'impossibile. Un'intervista con Judith Butler," trad. it. di Nicola Perugino e Federico Zappino, in *il lavoro culturale*, 12/03/2014, <http://www.lavoroculturale.org/desiderare-limpossibile-intervista-con-judith-butler/>, ultimo accesso 2018.

3 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London 2004 (*Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Milano 2004).

4 Annalisa Comes, "Il femminile, un varco per accogliere l'inedito", in *Leggendaria* 127 (2018), pp. 41-42.

5 Gregory Orfalea, *The Arab Americans: A History*, Olive Branch Press, Northampton 2006.

6 Laila Lalami, *The Moor's Account*, Vintage Books, New York 2015.

7 Sarah M. A. Gualtieri, *Between Arab and White: Race and Ethnicity in the Early Syrian American Diaspora*, University of California Press, Berkeley 2009.

8 Rutvica Andrijasevic, "The Difference Borders Make: (Il)legality, Migration and Trafficking", in Sara Ahmed, Claudia Castaneda e Anne-Marie Fortier, a cura di, *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*, Berg Publishers, New York 2003, pp. 251-72.

9 Evelyn Shakir, *Bint Arab: Arab and Arab American Women in the United States*, Praeger, Westport 1997.

10 Judith Butler, *Gender Trouble*, cit., p. vi.

11 Nathalie Handal, "Reflections on Sex, Silence and Feminism", *The MIT Electronic Journal of Middle East Studies* Special Issue 5 (2005), pp. 97-107.

12 *Ibidem*.

13 Francesco Medici, a cura di, *Poeti arabi della diaspora. Versi e prose liriche di Kahlil Gibran, Ameen Rihani, Mikhail Naimy, Elia Abu Madi*, Stilo Editrice, Modugno 2008, p. 13.

14 Ivi, p. 14.

15 Brian T. Edwards, *After the American Century: The Ends of US Culture in the Middle East*, Columbia University Press, New York 2016.

16 Kahlil Gibran, *Ajniha al-mutakassirah (Broken Wings: A Novel)*, trans. Juan R. I. Cole, White Cloud Press, Ashland 1998).

17 Medici, a cura di, *Poeti arabi della diaspora*, cit., p. 116.

18 Ivi, p. 115.

19 Ivi, pp. 132-34.

20 Rosella Dorigo Ceccato, "The Figure of the Lover in Popular Arabic Drama of the Early Twentieth Century", in Roger Allen, Hilary Kilpatrick e Ed de Moor, a cura di, *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, Saqi books, London 1995, pp. 24-32.

21 Edward W. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978 (*Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. di S. Galli, Feltrinelli, Bologna 2013).

- 22 Gregory Orfalea, *The Arab Americans*, cit., p. 190.
- 23 Lisa Suhair Majaj, "Arab American Literature: Origins and Developments", in Alfred Hornung e Martina Kohl, a cura di, *Arab American Literature and Culture*, p. 69. Questa e tutte le altre traduzioni che seguono sono mie.
- 24 Gregory Orfalea e Sharif Elmusa, *Grape Leaves: A Century of Arab American Poetry*, Utah University Press, Salt Lake City 1988.
- 25 Samuel Hazo, "The First Sam Hazo at the Last", in *Poetry Foundation*, <https://www.poetry-foundation.org/poems/54264/the-first-sam-hazo-at-the-last>, ultimo accesso 2018.
- 26 Roger Allen, *La letteratura araba*, trad. it. di Bruna Soravia, Il Mulino, Bologna 2006, p. 116.
- 27 Utilizzo qui il termine "la poeta" al posto del più diffuso "la poetessa" così come proposto da Alma Sabatini, illustre linguista e docente d'italiano per stranieri che nel corso della sua vita intrattenne un proficuo rapporto con il movimento femminista statunitense e collaborò con il Centro Studi Americani di Roma oltre che con diverse università statunitensi, in *Il Sessismo nella Lingua Italiana* (1987). Il documento formulato da Sabatini per la Presidenza del Consiglio dei Ministri e Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra uomo e donna è consultabile, tra gli altri, al seguente indirizzo web [https://web.uniroma1.it/fac\\_smfn/sites/default/files/IlSessismoNellaLinguaItaliana.pdf](https://web.uniroma1.it/fac_smfn/sites/default/files/IlSessismoNellaLinguaItaliana.pdf)
- 28 Naomi Shihab Nye, "Words Under the Words", in *Tender Spot: Selected Poems*, Bloodaxe Books, Highgreen 2008, p. 105-6.
- 29 Ivi, p. 120.
- 30 Ivi, p. 128.
- 31 Ivi, p. 129.
- 32 Ivi, p. 130.
- 33 Gregory Orfalea e Sharif Elmusa, *Grape Leaves*, cit., p. 90.
- 34 Joanna Kadi, *Food for Our Grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists*, South End Press, Boston 1994, p. xvii.
- 35 Diana Abu-jaber, *Crescent*, W. W. Norton & Company, New York 2003 (*Luna crescente*, trad. it. di Maria Nicola, Mondadori, Milano 2003).
- 36 Lorrain Mercer e Linda Strom, "Counternarratives: Cooking University Press Stories of Love and Loss in Naomi Shihab Nye's Poetry and Diana Abu-Jaber's *Crescent*", *MELUS* 32.4 (Winter 2007), pp. 33-46.
- 37 Jack G. Shaheen, *Guilty: Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*, Olive Branch Press, Northampton 2008.
- 38 Robin E. Field, "A Prophet in Her Own Town: An Interview with Diana Abu-Jaber", *MELUS* 31.4 (December 2006), pp. 207-25, p. 220, traduzione mia.
- 39 Per un'analisi più approfondita di questa figura si veda Lisa Marchi, "Paradossi dell'allegoria", in *L'allegoria: teorie e forme tra Medioevo e modernità*, Fulvio Ferrari, a cura di, Università degli Studi, Trento 2010, (Labirinti; 131), pp. 237-54.
- 40 Miriam Cooke, *Women Claim Islam: Creating Islamic Feminism Through Literature*, Routledge, New York 2001, p. xiv.
- 41 Margot Badran, *Feminism in Islam: Secular and Religious Convergences*. Oneworld Publications, Oxford 2009, p. 242.
- 42 Si vedano a tal proposito il romanzo *Loin de Médine* (1991) di Assia Djebar e il lavoro sociologico di Fatima Mernissi *Women and Islam: An Historical and Theological Enquiry* (1991).
- 43 Mohja Kahf, *E-mail da Shahrazad*, a cura di, Mirella Vallone, Aguaplano, Pitignano 2015.
- 44 Ivi, p. 145-47.
- 45 Sarah M. A. Gualtieri, *Between Arab and White*, cit., p. 5, traduzione mia.
- 46 Michelle Hartman, "'this sweet/sweet music': Jazz, Sam Cooke, and Reading Arab American Literary Identities", *MELUS* 31.4 (Winter 2006), pp. 145-65, p. 146, traduzione mia.
- 47 Diana Abu-Jaber, *Arabian Jazz*, W. W. Norton & Company, New York 1993.
- 48 Per un approfondimento di questa tematica si veda Lisa Marchi, "Contaminazioni tra jazz e letteratura. Un'analisi del romanzo *Arabian Jazz* di Diana Abu-Jaber", *Intersezioni. Rivista di storia delle idee* 1.4 (2010), pp. 135-44.
- 49 Utilizzo qui il termine "personagge" proposto da Roberta Mazzanti, Silvia Neonato e Bia Sarasini in *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli editore, Roma 2016.

- 50 Pauline Kaldas, "Beyond Stereotypes: Representational Dilemmas in Arabian Jazz", *MELUS* 31.4 (Winter 2006), pp. 167-85.
- 51 Nathalie Handal, "Drops of Suheir Hammad: A Talk with a Palestinian Born Black", *Al Jadid* 3.20 (Summer 1997), <http://www.aljadid.com/content/drops-suheir-hammad-talk-palestinian-pot-et-born-black>, ultimo accesso 2018.
- 52 Suheir Hammad, *Born Palestinian, Born Black*, Harlem River Press, New York 2010, p. 93.
- 53 Ivi, p. 12.
- 54 *Ibidem*.
- 55 Alex Lubin, *Geographies of Liberation: The Making of an Afro-Arab Political Imaginary*, North Carolina University Press, Chapel Hill 2014.
- 56 Rabab Abdulhadi, Evelyn Alsultany e Nadine Naber, a cura di, *Arab & Arab American Feminisms: Gender, Violence, & Belonging*, Syracuse University Press, Syracuse 2011, p. xxiv.
- 57 Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge 2007.
- 58 Rawi Hage, *Cockroach*, Penguin Books, London 2008 (*Il ladro del silenzio*, trad. it. di Serena Lauzi, Garzanti, Milano 2011).
- 59 Rabih Al-Ameddine, *Kooloids: The Art of War*, Abacus, London 1999.
- 60 Per un approfondimento su queste tematiche si veda Lisa Marchi, "Postwar Dilemmas: Trauma, Illness, and the Ethics of Medical Care in Rabih Alameddine's Writing", in Amanda Gilroy e Marietta Messmer, a cura di, *America: Justice, Conflict, War*, Universitaetsverlag WINTER, Heidelberg 2016, pp. 51-63.
- 61 Rabih Alameddine, *I, The Divine: A Novel in First Chapters*, W. W. Norton & Company, New York 2002 (*Io, la Divina*, trad. it. L. Vighi, Bompiani, Milano 2017).
- 62 Roaa Ali, "The Arab-American Theater: Still a Struggle to be Seen", *Al Jadid Magazine* 21.72 (2017), <http://www.aljadid.com/node/2079>, ultimo accesso 2017.
- 63 Heather Raffo, *Nine Parts of Desire*, <http://heatherraffo.com/projects/nine-parts-of-desire/>, ultimo accesso 2018.
- 64 Heather Raffo, *Fallujah: The First Opera About the Iraq War*, <http://heatherraffo.com/projects/fallujah/>, ultimo accesso 2018.
- 65 Yusuf al-Guindi, *Threesome*, Broadway Play Publishing Inc, New York 2016.
- 66 Liam Stack, "In Yusuf El-Guindi's Plays, Personal and Political Are in Bed Together", *The New York Times*, July 29 2015, <https://www.nytimes.com/2015/08/02/theater/in-yussef-el-guindis-three-some-personal-and-political-are-in-bed-together.html>, ultimo accesso 2018.
- 67 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- 68 Betty Shamieh, *Territories*, <https://www.bettyshamieh.com/territories>, ultimo accesso 2018.
- 69 Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge 2002, p. 167 (*Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Feltrinelli, Bologna 2008).

## ***Lively Scenes of Love and Combat: il teatro Arab e Muslim-American nel ventunesimo secolo***

*Cinzia Schiavini\**

### **11 settembre e dintorni: la nascita del teatro Arab e Muslim-American**

Ha senso dire, come ripetutamente avvenuto, che il teatro arabo-americano nasce con l'11 settembre? Che è stato l'attacco alle Torri gemelle, con la conseguente Guerra al Terrore, ad aver reso i drammaturghi arabo-americani consapevoli di sé come gruppo, artistico oltre che etnico o politico? Può apparire forse eccessivo cercare in quella data l'origine di una forma artistica già viva e attiva da almeno un secolo su suolo statunitense; ma è indubbio che quegli eventi abbiano costituito da un lato, nella storia e nell'immaginario nazionale, una sorta di momento di coagulazione, anche se in negativo, dell'identità Arab-American e Muslim-American. E dall'altro che quella coagulazione abbia contribuito fortemente, anche nel teatro, a una presa di coscienza sia singola che collettiva; che abbia creato coesione e momenti di confronto fra artisti e scrittori e abbia spinto ad usare il teatro e più in generale l'arte, come spiega Holly Arida, "per resistere e per abbracciare il passato, il presente e il futuro, per conservare le proprie origini e al contempo per creare qualcosa di completamente nuovo. E da ultimo, per trovare forme di rielaborazione e autodefinizione identitarie, affinché il pubblico potesse re-immaginare l'America araba", al di fuori della narrazione egemonica del "nemico interno".<sup>1</sup>

Quella che segue l'11 settembre è una risposta articolata, a volte contraddittoria, dei drammaturghi arabo-americani; frutto delle tensioni con l'esterno, con un contesto statunitense ora consapevole (e ostile) della presenza di un mondo arabo e musulmano dentro ai suoi confini nazionali; ma anche alle prese con le tensioni interne a un gruppo così frammentato, per provenienza, religione, culture. Sono risposte che hanno come base comune l'intento di decostruire gli stereotipi del "musulmano" – il terrorista o, nella sua variante paternalistica, l'arabo patriottico innocente e perseguitato ingiustamente; e nel caso delle donne, la scaltra seduttrice o la passiva vittima della violenza di genere – costruiti dai media prima e soprattutto dopo l'11 settembre. Al tentativo di addomesticamento in immagini e identità così polarizzate da parte dei media, il teatro ha risposto con la problematizzazione dell'esperienza Arab e Muslim-American, mirata a scardinare i preconcetti dell'*audience* e a suggerire modelli di identità aperti e imperfetti, in divenire – facendo leva su uno dei valori aggiunti del teatro, ovvero quel processo che potremmo definire di costruzione dialogante del significato e delle forme, possibile grazie al senso di comunità, anche se temporaneo, che si instaura fra *performer* e *audience*.

Interesse per le nuove forme di teatro medio-orientale si era già manifestato

negli Stati Uniti nella seconda metà degli anni Novanta, sotto forma di festival e rassegne – come il pionieristico lavoro del Golden Thread Productions di San Francisco, che, con il festival *Re-Orient* del 1999, è stato fra i primi ad aprire uno spiraglio sulla scena araba. Prima di allora, vi erano stati drammaturghi che avevano posto al centro della loro produzione l'identità "col trattino", la prima parte della quale, Arab o Muslim, nemmeno ben definita (tanto che per molto tempo si è preferito parlare di "Middle Eastern American Drama", un termine ampio che include anche il teatro Arab-American e Muslim-American come sottocategoria). Ed erano opere già frutto, per così dire, di un retroterra esperienziale di conflitto, essendo la maggior parte degli autori figli di un "passato o presente di guerra", provenienti com'erano da aree (Libano, Palestina, Egitto...) che dal secondo dopoguerra in avanti erano state scenario bellico. Tuttavia, come ha dichiarato in un'intervista il più prolifico e celebre autore contemporaneo, Yussef El Guindi, era estremamente difficile portare sulla pagina e in scena temi riguardanti la comunità arabo-americana prima dell'11 settembre, per lo scarso interesse che questo gruppo rivestiva agli occhi del pubblico statunitense; "ma poi venne l'11 settembre. All'improvviso, c'erano richieste di [nostre] opere".<sup>2</sup>

Se non è dunque stato l'11 settembre a "creare" il teatro arabo-americano, esso è stato però l'evento che, portando l'identità arabo-americana al centro della scena, ha anche creato le condizioni per cui le sue voci venissero ascoltate – prima come collettività, e poi come individualità. Come ha sottolineato Leila Buck, il teatro ha costituito per gli Arab-Americans una "forma unica di dialogo",<sup>3</sup> fatto certo più di domande che di risposte, prima all'interno della propria comunità e poi rivolte alla cultura dominante.

Il primo corollario a questa genesi nata dalla violenza, per parafrasare Malcolm X, di tipo militare e sociale, è stato, come si accennava, una risposta corale: in molte città, come Detroit, New York, Los Angeles, Chicago, i drammaturghi e più in generale gli artisti Arab-American hanno cercato e trovato modalità collaborative di espressione per sostenersi a vicenda e restituire sul palcoscenico quel senso di sgomento collettivo vissuto come "minoranza sotto attacco" nel post-11 settembre, che si sommava spesso a un difficile percorso di presa di consapevolezza di sé come individuo diviso fra mondi e culture. Il palcoscenico ha così avuto anche un effetto "terapeutico", nel suo valore di esperienza condivisa e collettiva per elaborare il trauma, o meglio la serie di eventi traumatici dentro e fuori i confini nazionali. Il primo e più famoso progetto è stato ad opera del *Nibras Group*, un collettivo composto da sei artisti arabo-americani (James Asher, Leila Buck, Maha Chehlaoui, Omar Ouri, Omar Metwally, Najla Said, Afaf Shawwa), conosciutisi online grazie all'*Arab Drama listserv*, e che insieme hanno realizzato il docu-teatro *Sajjil* ("registrazione"). Portato per la prima volta in scena all'*International Fringe Festival* di New York nel 2002, *Sajjil* consiste in una serie di trascrizioni di testimonianze dell'esperienza araba in America, per mostrarne la complessità e la varietà. Sempre il 2002 vede la nascita del *Silk Road Theatre Project* di Chicago, grazie al lavoro di Jamil Khoury e Malik Gillani, che si propone di portare in scena il teatro asiatico e medio-orientale e più in generale di tutti quei paesi sulla rotta appunto della via della seta. L'anno successivo è stata la volta dell'*Arab American Comedy*



*Festival* al New York Theatre Workshop, con l'affermarsi della *stand-up comedy*, a proporre modalità alternative per ragionare sull'identità Arab-American attraverso l'uso della commedia e della satira, con lo sguardo rivolto sia dentro, sia fuori dalla comunità; così come è avvenuto anche nel caso dello show *The Axis of Evil Comedy Tour*, andato in onda su Comedy Central nel 2007, con protagonisti solo comici Middle Eastern-American.<sup>4</sup>

Queste risposte collettive, così come le individuali che seguiranno, sono opere che presentano forti tratti di continuità con il passato, proprio perché, nonostante la centralità dell'11 settembre, il tessuto politico, sociale e culturale su cui si innestano tali narrazioni contiene già *in nuce* quegli elementi che balzeranno agli occhi (statunitensi) solo all'alba del ventunesimo secolo: identità diasporiche di guerra; labilità dei confini politici, economici e culturali; le commistioni fra *hard* e *soft power* tanto in ambito nazionale quanto internazionale; il difficile, se non impossibile, incasellamento della cultura arabo-americana nelle categorie identitarie statunitensi, in un intreccio di classe, genere, generazioni (e con polarizzazioni culturali e religiose); e il nesso insolubile fra personale e politico di un gruppo che, marginale ma non ufficialmente minoranza, ha sempre combattuto sul crinale di due appartenenze identitarie (araba/musulmana e americana) unite, anche per lo scenario internazionale, in una dialettica estremamente complessa.

Se dunque l'attacco alle torri costituisce un momento di certo imprescindibile, contestuale e tematico, da cui questo saggio prende le mosse, quanto qui ci si propone è di rileggerlo come una sorta di epicentro nel teatro Arab-American degli ultimi due decenni, da cui si irradiano fratture che solcano ed entrano in profondità non solo all'interno delle identità diasporiche, ma della stessa cultura *mainstream* nella sua pluralità e nelle sue contraddizioni.

## **Macerie sulla scena: il teatro arabo-americano e la Guerra al terrore**

Non sorprende certo che il teatro arabo-americano e musulmano-americano dopo l'11 settembre si concentri sullo sgomento e la difficoltà di confrontarsi con la nuova identità pubblica assegnata ai fino ad allora quasi invisibili componenti della comunità – uno sgomento e una violenza psicologica e reale dell'essere "il nemico interno", sotto l'occhio vigile di uno stato in cui la sicurezza si scontra con i diritti fondamentali e li erode progressivamente.<sup>5</sup>

I primi drammaturghi hanno portato in scena il cortocircuito dello Stato di Eccezione con modalità sia realistiche sia simboliche, ponendo inizialmente al centro proprio il corpo dell'artista, in una crasi di forme fino ad allora inesplorata. Se con il suo monodramma *Eleven Reflections on September*, iniziato i mesi successivi al settembre 2001 e arricchitosi via via nei quindici anni successivi, la performer Andrea Assaf esplora gli eventi dell'11 settembre attraverso l'incontro di poesia e parola da un lato, e videoinstallazioni dall'altro, portando sul palco la soggettività dell'esperienza degli attacchi, vi sono altri artisti che scelgono invece una rappresentazione simbolica della violenza, come la performer di origine egiziana Rania Khalil, che con *Flag Piece*, messo in scena nei mesi immediatamente successivi al 9/11, mostra come la bandiera (americana) del titolo sia al contempo cifra di affi-

liazione patriottica e forma di esclusione e di violenza: l'artista che lentamente si copre il capo e si mostra come donna musulmana, mentre la bandiera che tiene in mano, salutata inizialmente con fervore, le copre prima gli occhi, poi le labbra, e mentre l'asta le deforma la bocca e le ferisce il viso, non rappresenta solo le violenze psicologiche e fisiche subite dai presunti *enemies within*, ma crea un ponte con quelle realtà di guerra ben note in Medio Oriente e che di lì a poco torneranno a riproporsi in Afghanistan e in Iraq, in cui il vessillo statunitense simboleggia occupazione, azione militare e violenza.

Gli effetti psicologici dell'esclusione e del sospetto che caratterizzano l'esperienza arabo-americana trovano una ulteriore voce nel thriller teatrale che vira in tragedia di Laura Shama, *Pistachio Stories* (2005). Al centro, tre arabo-americani di seconda generazione della West Coast, benestanti e con un alto livello di istruzione, che decidono di creare un gruppo di ascolto per monitorare e sensibilizzare amici e conoscenti sulle distorsioni mediatiche nel racconto della guerra in Iraq. Il ritrovamento di un sacchetto di pistacchi rossi sulla porta di casa di uno di questi darà inizio a un crescendo di paure, sospetti e tensioni, fino alla sparizione progressiva di tutti gli amici tranne uno – una donna, Marguerite, che sarà incapace di spiegare agli agenti che la interrogano quanto è accaduto. Corpi svaniti, di cui non si hanno tracce, come se non fossero mai esistiti; "spettri" sulla cui evanescenza non pare il caso di interrogarsi troppo, nel caso in cui si volatilizzino misteriosamente. Da Shama in poi, come nota Michael Malek Najjar, è evidente come il teatro arabo-americano incorpori e rifletta quella che Judith Butler ha definito la "smaterializzazione" (*derealization*), l'infinita spettralità dell'"altro",<sup>6</sup> ovvero la vulnerabilità sociale di alcuni corpi, la cui integrità, fisica e psicologica, è ritenuta meno importante rispetto a quella degli altri cittadini; una differenziazione che ha il fine di garantire un antidoto al "terrore"<sup>7</sup> in nome del quale ogni azione è legittima, inclusa la violenza psicologica e fisica.

La violenza solo suggerita nel testo della Shama diviene invece il centro del teatro che racconta con modalità realistiche il sistema foucaultiano di sorveglianza che gli Stati Uniti e le loro periferie diventano per gli arabo-americani e musulmani dopo l'11 settembre. L'opera forse più celebre sull'arabofobia e la *domestic surveillance* è probabilmente *Back of the Throat* (2006) del prolifico Yussef El Guindi, figlio di genitori egiziani fuggiti in Inghilterra nel 1963, quando Yussef aveva quattro anni, tornato in Egitto a frequentare l'università americana e a laurearsi per poi trasferirsi negli Stati Uniti, dove ha completato la propria formazione e ha iniziato il suo percorso di drammaturgo. Al centro di *Back of the Throat* c'è la visita di due agenti federali a casa di Khaled, scrittore musulmano egiziano nato negli Stati Uniti, e il modo in cui indizi non probanti, ma che bastano agli agenti, Carl e Bartlett, a dedurre la colpevolezza, lo rendono prima sospetto e poi vittima del clima di paranoia generale seguito all'attacco alle torri. Da un lato, il dramma mostra il crescente disvelamento di quanto le "procedure" seguite dai due agenti, dal modulo da compilare alle domande via via più incalzanti, siano esse stesse una *performance*, essendo la colpevolezza di Khaled data per acquisita fin dall'inizio, sulla base di un suo contatto con un presunto terrorista, non si sa se volontario o accidentale, Asfoor (ispirato a Mohammad Atta, la mente dietro agli attentati), che

aleggia come presenza minacciosa in tutta l'opera. Non è chiaro di cosa Khaled sia accusato, né come; e il pubblico, chiamato a deciderne l'innocenza o la colpevolezza in un finale aperto dai toni minacciosi, non ha di certo gli elementi sufficienti a giudicare. Ed è proprio questo uno degli snodi cruciali dell'opera: la decostruzione di categorie binarie dovuta all'impossibilità di conoscere davvero la realtà, velata da preconcetti e pregiudizi; in cui l'accusa di terrorismo può essere convalidata anche solo dal possesso di libri sull'Islam o dal sospetto di un desiderio sessuale non-normativo, dall'indifferenza verso la ballerina di *lap dance* che si esibisce davanti a lui o dal ritrovamento di materiale pornografico.

Innocenza e colpevolezza sono qui fattori relativi, in un dipanarsi dell'azione che è costruzione verbale: nonostante l'agente Bartlett affermi, all'inizio della perquisizione, "se sei innocente, sei innocente; non devi fare nulla",<sup>8</sup> gradualmente diventa chiaro che i fatti "non sono l'unica cosa importante"<sup>9</sup> e che a Khaled non restano che due opzioni: continuare a dichiararsi innocente, il che sarà difficile da provare; o dichiarare che è "innocente nell'essere colpevole", ovvero non aver capito in cosa si stava invischiando, per inganno altrui o stupidità propria – una strada su cui sospettato e agenti potranno facilmente lavorare insieme, almeno secondo questi ultimi.

Insieme alla pressione ideologica che plasma la lettura del reale, *Back of the Throat* denuncia come i diritti individuali vengano progressivamente erosi nella società post 9/11: il diritto di sentire il proprio nome pronunciato nel modo giusto, per iniziare (da cui il titolo), il non subire violenza psicologica e fisica. A nulla servono le richieste di Khaled che vengano riconosciuti i diritti dati dalla propria cittadinanza americana per ricevere un trattamento giusto e rispettoso – che tipo di cittadino è Khaled, per il governo? Un cittadino i cui diritti possono essere revocati mettendo in dubbio la "normalità comportamentale" richiesta dai regimi biopolitici nella Guerra al terrore, normalità che si deve manifestare in un atteggiamento cooperativo, in una sessualità esplicitamente etero, nella rimozione della religione islamica anche come semplice oggetto di studio culturale, e all'occorrenza nell'accettazione di una narrazione egemonica che lo può includere solo come soggetto involontario e passivo. Un tipo (quale tipo?) di appartenenza politica e sociale che è alla fine, al di là di logiche di colpevolezza o innocenza, il grande quesito posto di fronte allo spettatore. E di cui Khaled stesso è spettatore, restando sul palco quando non è direttamente coinvolto in scena, e dunque osservando le storie che si srotolano davanti a lui senza che possa intervenire.<sup>10</sup>

Se gli Stati Uniti tutti divengono, dopo l'attacco alle Torri Gemelle e soprattutto per la comunità arabo-americana e la componente musulmana in particolare, Stato di Eccezione, il luogo forse più evidente in cui si esercita la deroga dei diritti su specifici individui/corpi distinti per etnicità è la prigione di Guantanamo. E proprio a Guantanamo sono ambientate due delle opere teatrali più incisive e di denuncia sociale, *Truth Serum Blues* del drammaturgo di origine libanese Ismail Khalidi (2005) e *Language Room* (2010) di El Guindi. La prima è un monodramma che intreccia persecuzioni governative, conflitto e trauma intergenerazionale, guerra medio-orientale e discriminazione domestica. Al centro della *pièce*, costruita alternando scene del presente, flashback, documenti (come il report di Amnesty Inter-

national), dialoghi realistici e testi hip-hop, vi è Kareem, incarcerato e torturato per il suo legame col cugino palestinese Waleed, un medico che nella sua permanenza negli Stati Uniti ha subito aggressioni e pestaggi per la sua appartenenza etnica. Intorno, come coro, una serie di personaggi, i "Fattori Intellettuali", che danno voce a preconcetti e prospettive del pensiero egemonico. Waleed viene sospettato dal governo statunitense di collaborare con Hamas; per appurare il presunto legame, si decide di ricorrere al "siero della verità" del titolo, un barbiturico. Kareem, si scoprirà, si è consegnato volontariamente alla Homeland Security, temendo un proprio gesto inconsulto dopo aver appreso della morte del cugino, ucciso da un missile mentre lavorava nella sua clinica. Nel paradosso della traiettoria di vita di Kareem si coagula il conflitto interiore di un individuo diviso fra due appartenenze, che è al contempo il sospettato (e forse elemento potenzialmente pericoloso) e il leale americano che il sospettato denuncia, giocando sul proprio corpo una battaglia in cui, come nel caso di *Back of the Throat*, la verità non può essere che un fatto relativo, estorto con un atto di violenza e che non servirà a far luce sugli eventi.

E sempre in un centro di detenzione segreto controllato dagli Stati Uniti (qui in un paese senza nome) è ambientato *Language Room* (2010) di El Guindi, in cui il protagonista/sospettato non è un detenuto, ma Ahmed, un agente addetto agli interrogatori, abituato a ottenere con ogni mezzo informazioni da presunti terroristi, utili ad essere usate poi in operazioni militari. La vita di Ahmed inizia a cambiare quando si accorge della diffidenza dei colleghi nei suoi confronti, simile a quella che lui prova di fronte ai prigionieri. Se la "conversione istantanea" all'identità americana di Ahmed<sup>11</sup> è una forzatura destinata a sgretolarsi, anche l'appartenenza al mondo arabo è qualcosa che viene minato alla base dalle rivelazioni sull'ambiente che di quella cultura è il nucleo, ovvero la famiglia. Nello Stato di Eccezione del post-9/11 costruito su sistemi di sorveglianza e sulla segretezza, El Guindi mostra qui come chiunque, a prescindere dal proprio ruolo, sia privato dei propri diritti: nemmeno a chi è interno al sistema è garantita la privacy o dovuta alcuna spiegazione su ciò che si fa o si subisce; e la lealtà è continuamente messa in discussione, tanto che basta non presentarsi ai festeggiamenti per il Super Bowl o non usare le docce comuni per essere guardato come un pericolo per le libertà americane. In bilico fra commedia, tragedia, agit-prop politico, *Language Room* mostra i cortocircuiti dell'*enemy within* in riferimento a un "interno" non solo geografico, ma per così dire "funzionale", attraverso il sospetto rivolto verso un soggetto che è elemento attivo di controllo.

El Guindi non lascia molto spazio all'idea in parte consolatoria che queste tensioni e contraddizioni siano proprie solo di un sistema militare: il complesso carcerario qui rappresentato è quanto di più simile ci possa essere, anche per stessa dichiarazione di El Guindi, all'ambiente di una *corporation*, poiché basato sugli stessi meccanismi: un sistema in cui prioritaria è l'appartenenza, di lavoratore e di cittadino,<sup>12</sup> in cui la richiesta di obbedienza, di lealtà e sincerità (qui espressa per bocca di Kevin, il collega/inquisitore) rimanda molto alla politica aziendale; così come le strategie manipolatorie di *doublespeak* della retorica manageriale e politica, quali il suggerimento che ci possa essere una forma di artificialità, di manipolazione della verità, come tutela personale e che non manchi la comprensione quando

le richieste dei superiori vengono disattese per conflitti interiori. E se vi è all'inizio un'apparente accettazione della difficile posizione di Ahmed poiché, viene suggerito, forse odia la propria origine araba, questo allontanamento dalla propria cultura assume via via un riverbero negativo, e a insinuarsi nella mente di colleghi e superiori è che allo stesso tempo potrebbe odiare anche la propria appartenenza statunitense. L'unico modo per provarne la fedeltà è così metterlo di fronte all'interrogatorio più difficile, quello con il proprio padre, e far emergere una verità familiare a lui sconosciuta e che genererà altre tensioni e odi.

## Essere l'Altro sullo schermo e sulla scena

La conflittualità dell'esperienza arabo e musulmano-americana e i paradossi di una appartenenza etnica percepita come nemica dell'identità statunitense non si manifestano solo nei fenomeni più evidenti dello Stato di Eccezione, ma pervadono capillarmente ogni aspetto della vita quotidiana. Come accennato all'inizio, una delle esperienze che gli arabo-americani si trovano ad affrontare costantemente è la rappresentazione stereotipata che di loro viene data dai media, che se già si poteva ritrovare in buona parte del cinema e delle serie televisive prima dell'11 settembre, diviene ancor più diffusa e radicata negli anni che seguiranno. Il teatro arabo-americano si è in varie forme relazionato a tale distorsione, talvolta anche rendendola fulcro tematico della *pièce* teatrale. È il caso ad esempio di *Browntown* di Sam Younis (2003), basato sull'esperienza lavorativa dell'autore, che ai casting si vedeva offrire solo ruoli da terrorista. L'opera è una ironica riflessione non solo sull'uso del Medio Oriente nello show business come catalizzatore di odio e risentimento, ma anche sull'ignoranza riguardo ai concetti di musulmano, medio-orientale, arabo e via dicendo. Così, se tutti i terroristi si chiamano "Mohammed", non è detto che a interpretarli siano attori arabi o musulmani: agli occhi dei registi, può infatti apparire molto più arabo un indiano, se è il direttore del casting a dover scegliere; e quando non lo è, perché le decisioni vengono prese da più alte sfere, può anche accadere che a indiani e arabi venga preferito nel ruolo di medio-orientale Colin Farrell, un irlandese, per i meccanismi che regolano l'industria cinematografica e lo *star system*.

Alle manipolazioni della rappresentazione dell'identità araba (siano esse la demonizzazione o l'addomesticamento) da parte della cultura dominante anche Yussef El Guindi dedica due *pièces* – una che guarda fuori, alla cultura egemonica e alle pressioni dello show business; l'altra all'interno, alla questione dell'"autenticità" dell'esperienza arabo-americana e alle difficoltà di auto-rappresentazione. *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes* (2010) è una satira tagliente sulle pressioni del mondo cinematografico, qui nella figura di un agente senza scrupoli né ritegno, Barry, che cerca di convincere Ashraf, un attore arabo-americano in difficoltà, a interpretare il cattivo in un *blockbuster* scritto per soldi da un famoso regista un tempo impegnato, cercando paradossali e improbabili letture della sceneggiatura che la facciano apparire un'opera complessa e problematica. Se il testo è in realtà un attacco al potere dello show business *tout court*, in grado di comprare intellettuali, star del cinema e attori che a malapena vivono del proprio lavoro, *Jihad*

Jones costituisce, pur nella sua comicità, anche una riflessione sulle “manufactured narratives”<sup>13</sup> della retorica nazionale, ovvero il processo di selezione di un gruppo particolare di individui su cui caricare tutte le malvagità del mondo; e al contempo sull’effetto catartico della violenza nell’industria cinematografica asservita alla retorica patriottica del post 9/11, e sulle forme di pressione di carattere economico che condizionano il rapporto degli arabo-americani con la cultura dominante.

Tuttavia, il problema della rappresentazione non riguarda solo le *master narratives* dei *blockbuster*, ma interessa anche parte dei membri della comunità arabo-americana, dove è forte la paura da un lato della stereotipizzazione negativa, ma dall’altro anche del tentativo da parte della cultura dominante di distorcere l’identità araba in forme addomesticate, unico modo per una loro accettazione da parte del sistema. Così, in *Our Enemies: Lively Scenes of Love and Combat* (2008), sempre di El Guindi, non è mai chiaro chi siano davvero i “nostri nemici”, se non che i nemici possono essere anche all’interno del gruppo etnico, e che alla guerra dello Stato di Eccezione possa aggiungersi anche una guerra fratricida. Se Noor, scrittrice, per essere pubblicata si trova a dover cambiare la trama della propria opera affinché rientri in quella sorta di autobiografia finzionale che ha come autrici/protagoniste donne arabe immigrate di cui l’editoria si nutre, l’attivista Gamal, suo fidanzato, che attacca i portavoce delle istanze musulmane da lui considerati troppo morbidi, finirà a sua volta per costituire un ostacolo nel dialogo fra il gruppo di minoranza e la cultura dominante attraverso i media; e per essere non solo ferito dal tradimento della compagna, ma anche dalla violenza fisica del figlio di un imam, Sheikh Alfani, che lo accoltella sospettando che abbia bruciato la moschea del padre. Attaccati su più fronti, gli arabo-americani in questo scenario dipinto da El Guindi finiscono per rivoltarsi l’uno contro l’altro, senza riuscire a trovare punti comuni di lotta: Noor sente il peso non solo dell’etnicità, ma anche del genere; Gamal quello della società, in cui non riesce ad affermarsi come scrittore; e come commenta amaramente Mohsen, il borioso scrittore arabo-americano ormai asservito al sistema, “tutto ciò che sappiamo fare è trascinarci giù. Abbiamo gli stessi obiettivi. Ci prendiamo a cuore le stesse cose. Condividiamo lo stesso amore per il luogo da cui veniamo, nonostante quel che pensi. Ma tutto ciò che sappiamo fare è ferirci l’un l’altro”.<sup>14</sup>

## **Acrobati, fuggiaschi e bisbetiche: la famiglia arabo-americana sulla scena**

Che le comunità arabo-americane siano un mosaico complesso in cui genere, culture, tradizioni e generazioni possono costituire forze di contrasto, invece che di unità, è il presupposto al centro anche di *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, una delle opere più famose di El Guindi, che ha debuttato al *Silk Road Theatre Project* a Chicago nel 2006. Los Angeles, periodo del Ramadan: in scena una famiglia di origine egiziana, genitori immigrati di prima generazione e i loro tre figli: Tawfiq, che non si riconosce più nella fede musulmana e sta per confessarlo al padre; Hamza, che ama suonare l’*oud* e che, dopo un incontro fortuito in un parco con un giovane attratto da lui, viene arrestato per presunti atti osceni; e Huwai-



da, la figlia studentessa di un college, che sta per conoscere il futuro sposo, scelto per lei dalla famiglia e arrivato direttamente dal Cairo: matrimonio combinato che la ragazza prima accetta e sostiene, poi rifiuta, per infine (forse) innamorarsi dell'uomo che inizia a conoscere, mentre intorno la famiglia cerca di ammortizzare i tanti cambiamenti, le rivelazioni e le trasformazioni con l'unico atto di fede possibile, ovvero l'amore e il rispetto reciproco. I dieci acrobati sono i personaggi che compaiono sulla scena (oltre alla famiglia, il futuro sposo col padre, l'alter ego di Huwaida, la psicologa a cui Huwaida si rivolge, il ragazzo che cercherà di sedurre Hamza), e le acrobazie sono i tentativi di trovare un equilibrio fra forze contrapposte: forze che allontanano generazioni, ma anche modelli di identità – di genere, con le sue declinazioni, di orientamento sessuale, di fede, fra ribellione e ricerca di un sé non condizionato da forze esterne. Con *Ten Acrobats* le tensioni potenzialmente divisive del tessuto familiare sono soprattutto i diversi modelli identitari per le nuove generazioni, in bilico fra cultura di origine e paese di adozione, con un passato (l'Egitto) che si presenta alla porta di casa non per ristabilire un legame con la tradizione, ma (forse un po' ingenuamente) per aprirsi a sua volta al cambiamento con subitanea tolleranza, andando a decostruire così l'immagine di culture di origine tradizionaliste e intolleranti, ma anche mettendo in scena in simultanea il diverso approccio al contesto americano – dallo sguardo candido dei nuovi venuti a quello più disincantato degli immigrati di seconda generazione.

Non sempre tuttavia ciò che torna dal passato è elemento di pacificazione e apertura al futuro: più spesso il legame col paese di origine e la vita precedente costituisce una lacerazione insanabile all'interno della struttura familiare. È il caso di *Roar* (2004) di Betty Shamieh, ambientato a Detroit durante gli anni dell'invasione del Kuwait e della prima guerra del Golfo. Si concentra anch'esso su una famiglia: quella di Karema e Ehmed, negozianti di origine palestinese che, grazie alla laboriosità della donna, hanno fatto fortuna, e che tuttavia continuano a vivere nel minuscolo appartamento sopra il negozio. Ahmed, ex musicista costretto dalla moglie ad abbandonare la sua passione, lavora come manovale riparando i danni negli appartamenti di loro proprietà; Karema vive dietro al bancone del negozio, mentre la viziata figlia, Irene, sogna di diventare una cantante famosa e rifiuta la lingua e la cultura araba. L'arrivo dal Kuwait della sorella di Karema, Hala, una donna seduttiva e profittatrice (aveva lasciato il fratello di Ahmed, Abe, ora produttore discografico, dopo aver pensato di trovare un partito migliore) con una storia di violenza alle spalle e un abbandono da parte della sorella difficile da ricomporre, manda a pezzi l'unità familiare e il percorso comune intrapreso dalla coppia: Ahmed finirà per fuggire in Giordania con Hala, incapaci entrambi di affrontare il senso di alienazione dell'esule negli Stati Uniti, lasciando Karema e Irene, finalmente donne unite e solidali, a fare i conti con il presente e una vita araba in America tutta da reinventare.

Una simile ricerca, fra tradizione ed emancipazione declinata al femminile, anche se dai toni più decisamente farseschi, è al centro di *The Who and the What* (2014), terza prova teatrale di Ayad Akhtar, attore, sceneggiatore e romanziere di origine pakistana, che nelle sue opere intreccia la riflessione sull'identità musulmana a tematiche più universali, sovente ispirate ai classici del teatro. In questo

caso la *pièce* nasce da due spunti: l'incontro a Chicago con un autista pakistano, proprietario di una compagnia di taxi, che aveva fatto fortuna, e la commedia shakespeariana *The Taming of the Shrew*, di cui *The Who and the What* costituisce una sorta di attualizzazione in chiave etnica. Al centro, i "costumi matrimoniali" musulmano-americani, in cui permane l'usanza che la figlia giovane si possa sposare solo quando la maggiore si è a sua volta maritata; e quest'ultima – qui Zarina, legata al padre da amore filiale, ma ferita proprio da quest'ultimo quando lui le impone di lasciare un fidanzato amatissimo, Ryan, perché non arabo – non ha alcuna intenzione di legarsi. È troppo impegnata a scrivere un romanzo ispirato alla vita del profeta Maometto, che ne problematizza estremamente la figura. Mentre la sorella minore Mahwish, da dieci anni fidanzata con un ragazzo musulmano (e che si scoprirà via via innamorata di un americanissimo insegnante del *college* che frequenta), cerca invano di convincerla al *dating online*. Sarà proprio il padre a combinarle un appuntamento con l'uomo di cui Zarina si innamorerà, Eli, un convertito e ora a capo di una moschea, ma che finirà per sostenere Zarina nel suo desiderio di emancipazione dalla figura paterna, e che l'aiuterà nel suo processo di affrancamento e di equilibrio fra indipendenza e affetti familiari.

Nell'apparente leggerezza della commedia, *The Who and the What* tocca snodi cruciali della questione di genere nelle comunità Arab-American: l'appartenenza e l'emancipazione, il conflitto generazionale, il cambiamento dei ruoli, e, non da ultimo, l'influenza della figura del profeta sul modo di concepire la cultura musulmana e il rapporto con le donne, soprattutto per quanto riguarda l'amore e il matrimonio. Ed è proprio attraverso la commedia, dove gli elementi si sommano invece di diminuire, come nota Akhtar nella prefazione, che l'autore trova il mezzo più efficace per aprire verso l'esterno una ricerca identitaria frutto di somme e dialettiche di esperienze diverse, in cui appartenenza culturale e appartenenza genealogica non sono più equivalenti, ma in dinamico divenire; e in cui, vicende matrimoniali a parte, la famiglia musulmano-americana si trova in bilico in un mondo in cui, alle tensioni di una identità diasporica, si sommano quelle di un paese e di una cultura nazionale a loro volta divisi lungo linee di genere, di classe e di appartenenze plurime e talvolta anch'esse transnazionali, per cui non sempre sarà possibile, come avviene in questo caso, un inaspettato lieto fine.

## **Palestina e Israele nel letto: dallo spazio domestico al transnazionale**

Comunità arabe e musulmane in America non si trovano solo a doversi confrontare, al loro interno, con tensioni di genere, di passato e futuro o fra generazioni; o all'esterno con le forze egemoniche e repressive del post 9/11, ma anche con la complessità di dialettiche sociali e identitarie proprie del contesto statunitense. E il palcoscenico arabo-americano mostra di saper cogliere e restituire anche questa rete di nodi irrisolti, e di conflittualità profondamente radicate nel tessuto e nella storia nazionale americana, inevitabilmente intrecciati, soprattutto per la comunità araba e musulmana, sempre più alla dimensione transnazionale e al ruolo degli Stati Uniti in Medio Oriente. Tali confronti e talvolta scontri di identità e culture

si possono manifestare in ogni momento della vita quotidiana, e sono portati in scena dal teatro etnico nei luoghi più impensati – come ad esempio lo spazio più privato che ci sia, la camera da letto. Qui possono prendere la forma di un battibecco fra marito e moglie, come in *Call Me Mehdi* (2005) di Torange Yeghiazarian, in cui nello spazio di poche pagine, e una scena unica, sesso e politica, *Arabness* e Israele vengono discussi alle quattro del mattino da Ziba, iraniana-americana e John, l'americanissimo marito, dopo una festa e relative gelosie. Oppure possono partire da un desiderio di trasgressione sessuale, un gioco a tre, per poi rivelare dinamiche di controllo, di scontri fra generi, di conflitti del passato e del presente (con l'affiorare di memorie di violenza, di cui i tre personaggi sono sia vittime, sia perpetratori) che attraversano tempi e geografie diverse, come accade in *Threesome* (2015) di Yussef El Guindi, in cui si trascende la dimensione nazionale, come già in *Back of the Throat* e *Language Room*, e si istituisce un parallelo fra il “qui” e l'altrove di guerra del Medio Oriente attraverso atti di forza – in questo caso sulle donne.

O ancora, seguendo un andamento centrifugo, che dalla coppia si sposta alla rete familiare e amicale e poi alla società che le circonda, ad andare in scena è anche l'articolato spettro di appartenenza etnica, di genere e classe di una società multietnica, in cui gli arabo-americani sono solo l'ultimo tassello (e l'ultimo fra i bersagli della discriminazione) in ordine temporale, in cui i tentativi dei singoli di evadere dalle pressioni conservatrici dei modelli dominanti nelle due culture non sono sempre destinati a risolversi pacificamente.

Le identità *di guerra* sono così anche identità *in guerra*: è il caso di *Precious Stones* (2012) di Jamil Khoury, ambientato a Chicago durante gli anni dell'Intifada; un testo che somma il tema dell'omosessualità nella comunità Arab-American (ma non solo) alla disamina delle tensioni fra comunità ebraiche e arabe in America, con il conflitto israeliano/palestinese sullo sfondo; andando via via a intersecare la discriminazione di genere, le rivendicazioni politiche e le pressioni all'omologazione tanto delle comunità di origine quanto di quelle di arrivo. Al centro, l'incontro in un caffè fra Leila, di origine palestinese, sposata con Samir, anche lui palestinese (e gay), e Andrea, una attivista gay di origine ebraica, che vive con l'ex compagna Rachel. Leila e Andrea vorrebbero provare a creare un dialogo interculturale fra un gruppo di donne palestinesi e uno di donne ebreo, per trovare elementi comuni di rivendicazione su una base di genere. Quando le due si scoprono innamorate l'una dell'altra e iniziano una relazione, il “personale è politico” esplose in tutta la sua forza. Sia Leila che Andrea vivranno ancora più forti le contraddizioni e le chiusure delle rispettive comunità: per Leila diverrà ancora più difficile il rapporto con Bassima, la cugina vedova e sua assistente, chiusa nel ricordo di un marito morto negli scontri e di un luogo di appartenenza (per lei la Giordania, dove molti palestinesi si rifugiarono, subendovi discriminazioni e violenze) dove vorrebbe tornare, nonostante e a discapito dei figli, ormai pienamente integrati. Andrea invece, che si è allontanata dalla religione ebraica, deve fronteggiare Esther, il suo capo, contraria a un dialogo interculturale e tanto più a un coinvolgimento personale di Andrea sul piano affettivo con una donna araba. Un conflitto che esplose in tutta la sua drammaticità durante la cena organizzata da Andrea e Leila per far conoscere Samir e Rachel, e dove, ospiti non previsti,

giungono anche Esther e Bassima. Lo scontro non è solo “esterno”, fra gli elementi più radicali delle rispettive comunità, ma si insinua e crea distanza anche dentro la coppia, o meglio, le coppie: da un lato fra Leila e Samir, dopo la decisione di quest’ultimo di smettere di vivere nell’ombra il suo legame con l’amante e di raggiungerlo definitivamente a Parigi (da cui la difficoltà di Leila di rinunciare a una routine e a una stabilità che la facciata del rapporto eterosessuale le garantivano). Dall’altro, lo scontro fra Leila e Andrea, quest’ultima licenziata per aver disatteso gli ordini di Esther e perseverato nel suo progetto, individuale e lavorativo; con le due protagoniste che si fronteggiano in un finale incerto, sospese nella scelta fra il restare insieme e un ennesimo processo di pacificazione fallito.

## **Multiculturale, multiconflittuale: le gerarchie dell’esclusione**

Se nel caso di *Precious Stones* il conflitto al di fuori della comunità di origine riflette quello internazionale dell’Intifada e, più in generale, delle guerre medio-orientali, attraverso un passato recente che, non si fatica a comprendere, parla molto dell’oggi, vi sono stati anche tentativi del teatro arabo e musulmano-americano di esaminare le tensioni post-11 settembre e l’arabofobia in senso potremmo dire diacronico, come ultimo atto di dinamiche di emarginazione, esclusione e invenzione dell’Altro che hanno caratterizzato tanti gruppi etnici nei quattrocento anni di storia statunitense, in maniera più simile di quanto a prima vista appaia. È il caso di *Disgraced* (2012), di Ayad Akhtar, che con questo debutto teatrale ha vinto nel 2013 il Pulitzer Prize for Drama e l’Obie Award, imponendosi come una delle principali voci del teatro musulmano-americano contemporaneo. Il protagonista Amir Kapoor, nato negli Stati Uniti da immigrati di origine pakistana, è un affermato avvocato specializzato in fusioni e acquisizioni di società, che cerca di fare i conti con una identità multipla e divisa – in un processo che non ha una risoluzione univoca o definitiva, dal momento che “chi e cosa siamo è un processo di auto-creazione”.<sup>15</sup> Amir ha da tempo ripudiato l’Islam, da lui visto come un modo retrogrado di pensare. Vive in un lussuoso appartamento dell’Upper East Side con la moglie Emily, pittrice WASP sempre più interessata all’arte islamica. E proprio per assecondare la moglie e suo nipote Abe (che Amir continua a chiamare Hussein Malik, non capendo la volontà di americanizzazione del giovane), Amir viene coinvolto in un caso giudiziario controverso: aiutare un imam detenuto (a detta di Abe ingiustamente) perché accusato di raccogliere fondi per Al-Qaida. La comparsa in tribunale di Amir viene riportata dal *New York Times* e i titolari (ebrei) dello studio, in cui Amir aspetta la promozione a partner e a cui ha nascosto la sua origine pakistana, iniziano a trattarlo con sospetto. La frustrazione è palpabile quando Emily e Amir ospitano a cena Jory, collega afro-americana di Amir, e Isaac, il marito ebraico-americano di quest’ultima, curatore di museo e commerciante di opere d’arte che Amir ha presentato alla moglie per aiutarla nella sua carriera. Con argomenti quali la politica, la religione, e l’11 settembre, l’atmosfera si surriscalda rapidamente, mettendo in luce pregiudizi etnici, razziali e religiosi che restano ben saldi anche nei circoli più progressisti e colti. Ma è quando Jory annuncia che sarà lei a diventare partner nello studio al posto di Amir, e quando nello stesso mo-

mento entrambi scoprono che Emily e Isaac hanno una relazione, che la violenza esplode in scena, e Amir finirà per perdere tutto, moglie, lavoro e vita agiata, rimanendo in scena a contemplare il ritratto che di lui ha fatto Emily all'inizio della *pièce*: un uomo di successo con un'aria fiera, ispirato a un quadro di Velázquez in cui a essere rappresentato era lo schiavo del pittore.

Se *Disgraced* è stata inizialmente letta come la storia di un individuo che compie la propria "caduta in disgrazia" in tempo reale davanti all'*audience*, da perfetto marito e lavoratore a mostro che distrugge tutto ciò che ha per i conflitti interiori che lo dilanano, allo stesso tempo, come ha spiegato l'autore, l'opera è anche una riflessione su come la storia coloniale ancora influenzi lo sguardo occidentale e le comunità etniche in America, e come la percezione dell'identità musulmana da una prospettiva orientalista pervada tutt'oggi lo sguardo occidentale sull'altro.

Ed è proprio la "rappresentazione", lo sguardo *di* e *sull'*altro, qui declinato in chiave plurale, il centro della riflessione di Ahktar: a cominciare da Amir, distrutto dal cortocircuito di proiezioni e aspettative, e incapace di un ruolo attivo, soggetto come è a pressioni sociali e familiari, nonostante la sua posizione sociale ed economica privilegiata. Amir è oggetto, più che soggetto di azione: è per Emily, nella sua ingenua fascinazione orientalista, un nuovo Moro – oppresso sì, poiché vittima di pregiudizio, in una nuova guerra imperialista, ma allo stesso tempo schiavo anche della richiesta di lei di essere "autenticamente altro", sostenendo la propria comunità di origine a prescindere dal proprio percorso di vita, incentrato sul tentativo di assimilazione. Per Abe, Amir è il traditore della propria cultura, nonostante proprio per amore del nipote e della moglie decida di interessarsi alle sorti dell'imam. E se per i partner dello studio legale la sua presunta vicinanza all'imam rende Amir sospetto (l'arabo doppiogiochista, che aveva dichiarato un'origine indiana poiché nel 1946, quando il padre nacque, il Pakistan era ancora parte dell'India), alla scoperta del tradimento Amir picchia Emily e assume così un'altra forma – quella dell'arabo come primitivo, che reagisce alla violenza ideologica con la violenza fisica e di genere.<sup>16</sup>

Al contempo, per Amir, le proiezioni dello sguardo altrui lo portano a confrontarsi con snodi irrisolti della propria identità: rifiuta la maschera del terrorista offrendosi volontario ai controlli aeroportuali, loda il Talmud, più tollerante e aperto del Corano, ma poi, all'esplosione della sua rabbia, corrobora l'immagine del "fucking closet jihadist"<sup>17</sup> di cui lo accusa Isaac, confessando un moto di orgoglio tribale per l'11 settembre<sup>18</sup> e aggiungendovi l'auspicio che Israele venga spazzato via nell'oceano.<sup>19</sup> Mette in guardia il nipote (sempre più radicalizzato a causa della profilazione razziale di cui è vittima) dai pericoli del "li fuori", ma è accusato da Abe di voler appartenere a una nazione che lo odia, che li odia, come Amir odia se stesso. Cortocircuiti prodotti in larga parte dalla stessa cultura dominante, per cui la mobilità sociale è possibile solo in seguito alla rinuncia o neutralizzazione di identità religiose, culturali o politiche "altre". E visto che è proprio il desiderio di affermazione a livello sociale ed economico il segno di spinta all'americanizzazione, è significativo che Akhtar scelga di concentrarsi su quell'un per cento della popolazione che compra dolci all'esclusiva Magnolia Bakery e veste camicie da seicento euro. Accusato dai primi recensori di aver lasciato la classe ai margini

scegliendo una *élite* etnica poco rappresentativa, il dramma è invece alimentato proprio dalla classe, con ciò che comporta – il desiderio di ascesa sociale ed economica di coloro che ne sono stati a lungo esclusi, e che condiziona i rapporti umani e professionali non solo prima di raggiungere il successo, ma anche dopo essere divenuti parte dell'*upper class*, dalle cui vette la caduta può essere ancora più repentina e dolorosa.

In una guerra che da domestica si arricchisce di riverberi nazionali e internazionali, intorno a un tavolo a cui siedono due donne e due uomini, una WASP e un'afro-americana, un ebreo-americano e un pakistano-americano, Ahktar ricostruisce una sorta di genealogia dell'esclusione in cui l'identità musulmana, più che il fulcro, è la miccia di tensioni di genere, razziali, sociali e politiche di cui è imbevuto il contesto statunitense. "Siamo i nuovi ebrei",<sup>20</sup> dice Amir a Jory, rivendicando un'eredità del diverso che lo legittimi anche nel diventare partner. Al contempo però, i musulmano-americani sono anche i "nuovi neri",<sup>21</sup> i violenti e attentatori della razza: è Isaac per primo a suggerire il parallelo, accusando Emily di aver lasciato che "lo schiavo si prendesse la moglie del padrone".<sup>22</sup> Sarà lo stesso Amir a farlo proprio, per affermarsi come ultimo fra gli ultimi: "Pensi di essere tu la nera qui? Io sono il nero, io!",<sup>23</sup> risponde quando Jory orgogliosamente rivendica di essersi tirata fuori dal ghetto e di meritarsi la posizione di partner nello studio legale.

Intorno alla questione musulmana, sono tante le fratture che *Disgraced* rivela ed esplora: di genere, con l'afro-americana Jory che accusa l'Islam (e la visione edulcorata che ne ha Emily) di cancellare col velo l'individualità femminile;<sup>24</sup> di tensioni culturali che con il mondo musulmano non hanno nulla a che vedere, come quando Emily accusa Isaac di vedere antisemitismo ovunque, in un accumulo di proiezioni distorte e stereotipate che i protagonisti finiranno loro malgrado per incarnare.

Tutto ciò che può essere detto e mostrato non è altro che il sistema di rappresentazioni; l'identità e l'esperienza musulmano-americana (e non solo) non sono più discernibili dietro un discorso pubblico distorto dalla propaganda della Guerra al terrore e dall'islamofobia; un discorso così pervasivo da ridurre al silenzio le sue vittime, come ridotto al silenzio è Amir nel finale, fino all'ultimo senza parole, e senza una lingua, per esprimere la sua mancanza di libertà.

## Dallo Scontro di Civiltà alla guerra della rappresentazione

Se l'11 settembre costituisce dunque l'epicentro e l'origine del teatro arabo e musulmano-americano come evento portato in scena direttamente o visto come punto di svolta nella rappresentazione dell'identità col trattino, la ricerca formale e contenutistica dei drammaturghi arabo e musulmano-americani si è rivolta anche alla riflessione sulle forme della rappresentazione stessa e sui limiti in cui il teatro e più in generale la cultura etnica si trovano a muoversi in una "grammatica di discorso" sull'alterità e la libertà che va ben oltre la contingenza storica della Guerra al terrore.

Nei tanti e diversi teatri del conflitto di cui si è fatto cenno, siano essi l'extra-territorialità di Guantanamo, lo Stato di Eccezione dentro i confini nazionali o fra le mura domestiche, le guerre psicologiche e fisiche si mostrano sul palcoscenico



anche e soprattutto come guerre di rappresentazione, di proiezioni, parole e visioni, proprie e altrui. E se il teatro è una delle forme di "presa di parola", va anche notato come si tratti di una parola detta, per le comunità etniche, in una lingua solo in parte propria, l'inglese, vissuto dai personaggi come strumento di costruzione e costrizione. La lingua stessa, come sottolinea El Guindi, "ci colloca in territorio del nemico",<sup>25</sup> permettendo all'arabo e musulmano-americano di interagire col contesto statunitense e la cultura dominante, ma allo stesso tempo ponendosi come un marcatore di differenza nel suo uso imperfetto. La lingua è sia strumento di potere sia terreno di battaglia, come sottolinea non a caso il presunto attentatore Asfoor in *Back of the Throat*, che confessa nel suo monologo finale di aver a lungo desiderato impararla, quella lingua, "che è ovunque [...], caduta sulle nostre teste e ci ha fatto tornare un'altra volta bambini".<sup>26</sup> Proponendo proprio a Khaled di insegnargliela, perché la vorrebbe trasformare in strumento sovversivo, invertendo il corso della sua trasmissione e usandola a sua volta per insegnare l'arabo, a Khaled e non solo. "Li farò parlare parole che non hanno mai detto. Li farò ritornare come bambini... e ben presto sarà la mia lingua a cadere sopra le loro teste. Come la loro cade sulle nostre. Esploendo nel nostro cervello al punto che non riusciamo nemmeno più a sognare in pace".<sup>27</sup> Dall'assenza di parola di *Flag Piece* all'impossibilità di spiegare l'accaduto in *Pistachio Stories*, e fin dal titolo di *Back of the Throat*, di un suono che non si riesce (e non si vuole riuscire) a pronunciare, il teatro mette al centro anche una riflessione sulla lingua nella costruzione (e negazione) di una soggettività arabo e musulmano-americana che è atto di parola, sia come rappresentazione altrui, sia come autorappresentazione negata.

Se la lingua "altra" è, nel teatro post-9/11, ridotta al silenzio (significativo contraltare al pluri-linguismo del teatro "transnazionale" di origine araba),<sup>28</sup> anche all'interno del sistema linguistico dominante essa è terreno di scontro; il suo uso e la sua manipolazione sono il mezzo per rivelare, ma ancora più spesso per nascondere, per deviare la lettura della realtà, progressivamente svelata come costruzione affabulatoria. Così era già in *Back of the Throat*, in cui il diritto disatteso passava prima attraverso la distorsione della pronuncia del nome e poi dalla violenza psicologica e fisica, e in cui la colpevolezza di Khaled era impossibile da decifrare, colto com'era il protagonista in una serie di prospettive e racconti incrociati e incongruenti, e lui stesso fonte di una ricostruzione incompleta, parziale. E terreno di scontro è ancora di più in *Language Room*, dove è esplicito come la realtà sia ridotta a "stanza del linguaggio", una costruzione della lettura<sup>29</sup> in cui la verità è solo la narrazione che si è in grado di convalidare con maggiore forza. La realtà dunque è prodotto del dialogo fra chi detiene il potere e chi lo subisce – come viene suggerito a Khaled in *Back of the Throat* – e a cui si ha accesso solo accettando il ruolo che viene assegnato. Se in *Back of the Throat* il meccanismo delle "scatole cinesi" è metafora centrale della riflessione di El Guindi sul linguaggio, e prende la forma di una costruzione di significato imposto dal potere, in *Language Room* il procedimento è invertito: il ruolo dell'interrogatorio e dello scambio verbale è quello di svelare strati nascosti di significato, di aprire progressivamente una identità, quella Arab-American, in una visione post-strutturalista del soggetto come prodotto di segni e che prende forma (e si disgrega) attraverso il linguaggio, sotto la pressione

delle forze egemoniche che quel medesimo linguaggio usano non come forma di comunicazione, ma come arma di potere.<sup>30</sup>

Un corollario a cui fa eco la riflessione di Akhtar quando, parlando di *Disgraced*, sottolinea che:

L'opera si apre su una coscienza occidentale che rappresenta un soggetto musulmano. Finisce con un soggetto musulmano che osserva i frutti di quella rappresentazione. Fra i due punti c'è un percorso e quel percorso ha a che vedere con i modi in cui noi musulmani siamo rappresentati a livello ontologico, con i modi in cui l'Occidente ci guarda. E ciò che l'opera potrebbe suggerire è che siamo ancora bloccati lì. E l'essere bloccati lì è quello con cui stiamo e in cui stiamo facendo i conti.<sup>31</sup>

"Siamo tutti troppo invischiati dalle nostre ottiche", preannuncia Emily all'inizio della serata che costituisce il climax di *Disgraced*: "Il modo in cui parliamo delle cose e ci dimentichiamo di guardare alle cose per ciò che realmente sono".<sup>32</sup> Ma la realtà non può essere guardata per quello che è, perché è invisibile dietro alla rappresentazione, alla distorsione prospettica di un sistema in cui tutti sono al contempo perpetratori e vittime di pregiudizi, specchi di convinzioni e paure. "Rimangono domande", dice Isaac guardando il dipinto del Nuovo Moro. "Del tuo posto. Per chi osserva, certo. Non per te".<sup>33</sup> Domande che non sono solo sul palcoscenico, ma che da esso si rivolgono fuori, allo spettatore. Come sottolineava lo stesso Akhtar, "L'opera è una cartina di tornasole. Non rivela molto di sé; piuttosto, rivela il tuo atteggiamento, le tue opinioni".<sup>34</sup>

Le parole sono come le bombe, suggerisce Bartlett a Khaled in *Back of the Throat*, e, dimostra Kevin a Kareem in *Language Room*, "agenti vitali nella ricostruzione della realtà e nella distruzione del reale",<sup>35</sup> in una guerra che si può combattere di conseguenza ovunque, tanto negli spazi militarizzati, quanto nell'apparente neutralità della vita quotidiana, dentro e soprattutto fuori dal palcoscenico.

#### NOTE

\* Cinzia Schiavini è professore a contratto di Lingue e Letterature Anglo-Americane presso l'Università di Pisa. Tra i suoi libri, *Strade d'America. L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea*, Shake, Milano 2011, *Leggere Twain*, Carocci, Roma 2013, e, insieme a M. Maffi, C. Scarpino e M.S. Zangari, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Il Saggiatore, Milano 2012. Fa parte della Redazione di *Ácoma*.

1 Holly Arida, "Etching Our Own Image", in Anan Ameri, Holly Arida, a cura di, *Etching Our Own Image: Voices from within the Arab American Art Movement*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2007, p. 5.

2 Yussef El Guindi, cit. in Anneka Esch-Van Kan, "Amazing Acrobatics of Language. The Theatre of Yussef El Guindi", in Alfred Hornung, a cura di, *Arab American Literature and Culture*, Winter, Heidelberg 2012, p. 151.

3 Ameri, *Etching Our Own Image*, cit., p. 18.

4 Si veda Michael Malek Najjar, *Arab-American Drama, Film and Performance. A Critical Study, 1908 to the Present*, McFarland, Jefferson 2015.

- 
- 5 Nadine Naber, *Arab America. Gender, Cultural Politics, and Activism*, New York University Press, New York 2012, p. 39.
- 6 Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo* (2004), cit. in Michael Malek Najjar, *Arab-American Drama*, cit., cap. 4.
- 7 Julian Reid, *The Biopolitics of the War on Terror*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- 8 Yussef El Guindi, *Back of the Throat*, Dramatists Play Service, New York 2006, p. 15.
- 9 Ivi, p. 41
- 10 Esch-Van Kan, "Amazing Acrobatics of Language", cit.
- 11 Ivi, p. 157.
- 12 Richard Gray, *After the Fall. American Literature Since 9/11*, Blackwell, Oxford 2011, pp. 160-62.
- 13 Yussef El Guindi, *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes*, Dramatists Play Service, New York 2014, p.5.
- 14 Yussef El Guindi, *Our Enemies: Lively Scenes of Love and Combat*, in Michael Malek Najjar, a cura di, *Four Arab-American Plays*, McFarland, Jefferson 2014, p. 129.
- 15 Maya Jaggi, "Prize and Prejudice", *Financial Times. Suppl. Life & Arts*, 11-12/5/2013, p. 16.
- 16 Un atto di "violenza politica", come ha spiegato Akhtar, frutto di una tradizione che include "Shakespeare e V.S. Naipaul e William Faulkner. Volevo che quell'atto di violenza fosse in dialogo con atti di violenza simili, definiti da quella genealogia". El Guindi, cit. in Younis Madani, "Shattering the Audience. An interview with the playwright", *American Theatre*, 30, 6 (luglio/agosto 2013), p. 66.
- 17 Ivi, p. 65.
- 18 Ayad Akhtar, *Disgraced*, Little, Brown and Company, New York 2013, pp. 62-3.
- 19 Ivi, p. 64.
- 20 Ivi, p. 41. Una sovrapposizione di stereotipizzazione fra ebrei e arabi che sottolinea Ronald Stockton, "Ethnic Archetypes and the Arab Image", in Ernest McCarus, a cura di, *The Development of Arab-American Identity*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994, p. 136.
- 21 Si veda Wail S. Hassan, *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature*, Oxford University Press, New York 2011, p. 22.
- 22 Akhtar, *Disgraced*, cit., p. 70.
- 23 Ivi, p. 72.
- 24 Ivi, p. 60.
- 25 Yussef El Guindi, *Language Room*, Dramatists Play Service, New York 2010, p. 44.
- 26 Yussef El Guindi, *Back of the Throat*, Dramatists Play Service, New York 2006, p. 50.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Si vedano tra gli altri, Carol Fadda-Conrey, *Contemporary Arab-American Literature: Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*, New York University Press, New York 2014; Silvija Jestrovic e Meerzon, Jana, a cura di, *Performance, Exile and "America"*, Palgrave, New York 2009; Ella Shohat e Evelyn Alsultani, a cura di, *Between the Middle East and the Americas*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.
- 29 Si veda Esch-Van Kan, "Amazing Acrobatics of Language", cit., p. 159.
- 30 Gray, *After the Fall*, cit., p. 162.
- 31 Madani, "Shattering the Audience", cit., p. 67.
- 32 Ivi, p. 31.
- 33 Ivi, p. 46.
- 34 Jaggi, "Prize and Prejudice", cit.
- 35 Gray, *After the Fall*, cit., p. 16.
-

### Il Medio Oriente incontra l'Orientalismo

Brian T. Edwards\*

Traduzione di Alice Balestrino

Uno dei presupposti su cui si fonda la globalizzazione culturale è che esista un'in-finita circolarità che, grazie alle tecnologie dell'era digitale, ha prima esportato prodotti culturali statunitensi in Medio Oriente e in Nord Africa e li ha poi reimportati in America per così dire, "intonsi". Nel mondo tecnocentrico in cui viviamo, le tecnologie digitali e la circolarità s'immaginano intrecciate: ogni cosa viene diffusa attraverso le prime senza soluzione di continuità, e niente si trova al di là del raggio d'azione della circolarità. Se è corretta la mia discussione di come le forme culturali americane siano state alterate, caricate di valori locali e stravolte nel venire adattate in Egitto, Iran e Marocco, allora è lecito domandarsi se forse nel loro ritornare negli Stati Uniti, queste possano diventare nuovamente parte del discorso culturale della nazione. Se adeguatamente interrogate, forse possono insegnarci qualcosa su noi stessi che ancora non sappiamo.

Sì, si possono trovare alcune scene di *Shrek* doppiate in persiano su YouTube, se si cerca bene. Si possono ordinare online alcune delle opere letterarie egiziane e marocchine e forse anche un paio dei film di cui tratto in *After the American Century: The Ends of U.S. Culture in the Middle East* (2016) e riceverli direttamente alla porta di casa (anche se purtroppo pochi sono tradotti in inglese e alcuni non sono disponibili online – pensate! – e i DVD hanno un codice regionale non compatibile con i lettori in America). Certo, solo una piccola parte del materiale di cui mi occupo ritorna negli Stati Uniti in sostanziale quantità e con un impatto degno di nota: si stanno lentamente traducendo in inglese i romanzi di Abdellah Taïa, ma il pubblico che li leggerà negli Stati Uniti sarà molto limitato. I registi iraniani della nuova generazione come Kiarostami, i Makhmalbafs, Panahi e Farhadi saranno anche stati i fiori all'occhiello dei festival del cinema di New York, Chicago e Los Angeles ma anche quel pubblico alternativo è di nicchia e molti di loro conoscevano già la società iraniana. Durante la primavera araba a cavallo tra il 2010 e il 2011 gli editori commerciali in America hanno cercato rapidamente di capitalizzare sull'attenzione che per mesi i media statunitensi hanno riservato a Egitto, Tunisia e Libia. Tuttavia *Metro* – il *graphic novel* di Magdy El Shafee pubblicato da una delle maggiori case editrici di New York a sedici mesi di distanza dalle insurrezioni di piazza Tahrir – non ha suscitato molto interesse e, a due anni dalla sua uscita, la sua edizione americana langue nelle classifiche delle vendite su Amazon, dopo più di un milione di copie vendute: certo non un *best-seller*, nonostante tratti del ritorno di un brutale stato di polizia.

Non dovrebbe sorprendere che questi testi raggiungano un pubblico circoscritto negli Stati Uniti. A mio avviso, le dinamiche attraverso cui le produzioni e le forme culturali statunitensi vengono alterate quando sono ricollocate presso un altro pub-

blico rendono impossibile la loro ritraduzione se non attraverso un processo complicato in cui si vanno a perdere umorismo e vis polemica. Questa situazione ricorda il caso de "Il celebre ranocchio saltatore della contea di Calaveras" di Mark Twain, un racconto di grande successo del 1865. Decenni dopo la sua pubblicazione, Twain s'imbatté in una traduzione francese della sua storia pubblicata a Parigi e decise di ritradurla in inglese. Il suo obiettivo, come spiegò nel 1903, era dimostrare che il traduttore francese "non aveva assolutamente tradotto la storia ma l'aveva semplicemente riorganizzata alla rinfusa cosicché, una volta finita la traduzione, la storia era 'Il celebre ranocchio' quanto io sono un meridiano su una carta geografica".<sup>1</sup> Twain si divertì molto a ritradurre in inglese la traduzione francese del suo lavoro e la sua costruzione grammaticale, in questa seconda versione inglese, calca pesantemente il francese – tanto da sembrare un testo elaborato da una delle prime versioni del traduttore di Google. Nel *divertissement* di Twain c'è però un punto cruciale: il ranocchio saltatore è saltato da un pubblico a un altro e, come la rana dell'originale, furtivamente carica di uova di quaglia che le impediscono di saltare, così anche la traduzione si è appesantita. Se i francesi apprezzarono nella novella di Twain qualcosa di diverso rispetto al pubblico americano, allora la goffa terza versione del racconto rivela un aspetto importante: una storia può muoversi da un pubblico all'altro ma è difficile che la versione *assorbita* dal nuovo pubblico riesca a spostarsi nuovamente su di un altro.<sup>2</sup> In altre parole, i francesi hanno preso il racconto di Twain e l'hanno fatto proprio; è stato ricontestualizzato al punto che lo stesso assorbimento culturale è diventato parte integrante della traduzione e quella versione *assorbita* si è sottratta a una successiva circolarità. Twain ha reso la versione *assorbita* dalla cultura francese motivo di umorismo, una scelta che ha messo in risalto questo processo. La traduzione inglese della traduzione francese è godibile soltanto se si ha un'idea di come sia strutturato il francese, altrimenti i giochi linguistici perdono la loro efficacia.

Se la circolarità non è un viaggio di andata e ritorno, vi è però un'alternativa. Dopotutto, la circolarità non opera anche nell'altra direzione? Ci sono stati flussi di persone dal Medio Oriente e dal Nord Africa dirette a Occidente, verso gli Stati Uniti, per un periodo ben più lungo del secolo americano, che comprende la prima ondata di migrazione su larga scala di libanesi nel diciannovesimo e primo ventesimo secolo e i flussi successivi di arabi e iraniani. Queste persone sono arrivate negli Stati Uniti per una serie di motivi – per sfuggire a situazioni politiche (come gli iraniani dopo la rivoluzione del 1979), per trovare asilo (palestinesi, iracheni, siriani) e per cercare opportunità economiche (migliori prospettive di occupazione per i giovani marocchini, ad esempio) – e certo non hanno lasciato l'amore per la propria terra e l'attaccamento alla propria cultura a Ellis Island o al controllo passaporti dell'aeroporto di Los Angeles. Le tecnologie dell'era digitale, soprattutto la televisione satellitare e internet, hanno importato per decenni negli Stati Uniti prodotti culturali mediorientali per chi sapeva come trovarli; una condizione che ha consentito alle popolazioni diasporiche del Medio Oriente e del Nord Africa di mantenere dei legami con la cultura d'origine. Hamid Naficy, nell'importantissimo *The Making of Exile Culture* (1993), rivolge la sua attenzione alle comunità diasporiche di Los Angeles che, nel riunirsi per guardare la televisione iraniana, hanno saldato dei legami che superano confini nazionali ed etnici e spesso unisco-

no persone che hanno in comune soltanto alcuni antenati in Medio Oriente: “La condivisione di cultura e storia spesso rende possibile una visione incrociata non solo tra sottoetnie iraniane, ma anche tra altre popolazioni mediorientali in esilio”. Naficy riporta la storia di un’anziana ebrea emigrata dalla Palestina che guardava programmi iraniani, anche se non conosceva il persiano: “La melodia nostalgica e le scene d’esilio dei video musicali le ricordavano la sua infanzia e la sua patria”.<sup>3</sup> Ma anche in questo caso, queste comunità diasporiche entrano in contatto soprattutto con opere che dalla regione del Medio Oriente e del Nord Africa riescono a raggiungere gli Stati Uniti.

L’esempio di queste comunità diasporiche induce a domandarsi se la circolarità degli artefatti culturali dal Medio Oriente e dal Nord Africa verso gli Stati Uniti possa costituire in generale un antidoto alle vecchie tradizioni dell’orientalismo; e ancora, se un maggiore accesso a quei prodotti culturali possa costituire per gli americani un contatto più diretto con le menti creative di quella regione e possa così aprire a prospettive altrimenti binarie. Nei lunghi e dolorosi anni successivi agli attentati dell’11 settembre 2001, l’ossessione dei media per il Medio Oriente e il Nord Africa ha certamente avuto un impatto su quasi tutti i campi della produzione culturale contemporanea negli Stati Uniti. Come Edward Said osservò più di due decenni fa: “L’attenzione americana verso i suoi domini è intermittente e discontinua; a periodi nei quali vengono rovesciate cascate di retorica e ingenti energie su alcuni paesi (Vietnam, Libia, Iraq, Panama), fa spesso seguito un silenzio quasi assoluto”.<sup>4</sup> Chi proviene da quella regione e ha una storia da raccontare o un’opera creativa da mostrare ha una maggiore possibilità di condividere o presentare il proprio lavoro nel mercato statunitense proprio in momenti storici come quello che stiamo vivendo.

Che cosa riesce a fare ritorno negli Stati Uniti? Quali opere vengono distribuite dalle case editrici e dai circuiti statunitensi? La triste verità è che, quando durante i primi quindici anni del ventunesimo secolo le opere artistiche di autori mediorientali e nord africani hanno *effettivamente* raggiunto un pubblico più ampio negli Stati Uniti, queste hanno tendenzialmente consolidato gli stereotipi dominanti (e destabilizzanti) sulla regione. Ali Behdad e Juliet Williams hanno identificato un fenomeno recente, da loro definito “neo-orientalismo”: un corpus di testi sul Medio Oriente pubblicati in inglese da autori di origine mediorientale la cui “auto-proclamata autenticità convalida e legittima il loro discorso”.<sup>5</sup> Nel loro importante saggio, Behdad e Williams si concentrano sui molti *memoir* pubblicati in inglese da donne iraniane nel primo decennio del ventunesimo secolo, come il best-seller *Leggere Lolita a Teheran* (2003) di Azar Nafisi e *Journey from the Land of No: A Girlhood Caught in Revolutionary Iran* (2004) di Roya Hakakian. Queste opere sono apertamente politiche nell’intenzione di giustificare, esplicitamente o implicitamente, l’intervento degli Stati Uniti nella regione, attraverso una dinamica che Behdad e Williams definiscono uno “storicismo astorico”. Vale a dire che queste autrici si propongono di illustrare ai lettori americani alcune vicende storiche locali dall’esito infausto ma allo stesso tempo commettono errori storiografici o forniscono informazioni inesatte – è il caso, per esempio, della storia imprecisa che Nafisi racconta a proposito dell’uso del velo da parte delle donne iraniane prima della



rivoluzione – suggerendo che per riportare l'Iran sulla retta via sia necessario un aiuto esterno.

Per Behdad e Williams, il meraviglioso romanzo a fumetti di Marjane Satrapi *Persepolis* (realizzato e pubblicato inizialmente a Parigi nel 2000) è stato l'eccezione che conferma la regola, in larga misura – nella loro analisi – a causa delle modalità con cui Satrapi si è ribellata al tentativo da parte di una giornalista del *New York Times* di rappresentarla come una musulmana intenta a “denunciare il fanatismo islamico”. Nell'intervista con Deborah Solomon per il *New York Times Magazine*, Satrapi è riuscita a evidenziare i preconcetti ideologici dell'intervistatrice. A fronte delle obiezioni di Solomon verso l'affermazione di Satrapi secondo cui l'obbligo di indossare il velo in Iran e il divieto di indossarlo in Occidente siano in egual misura limitanti per le donne, Satrapi ha citato l'ipocrisia occidentale riguardo al culto del corpo e alla chirurgia plastica: “Se nei paesi musulmani cercano di coprire la donna, in America cercano di farla sembrare un pezzo di carne”.<sup>6</sup> Si potrebbe continuare e notare che, all'interno dei suoi stessi fumetti, Satrapi riesce a criticare in modo efficace sia l'ossessione iraniana riguardo al pericolo costituito dalla cultura americana, sia la superficialità delle dinamiche con cui l'Occidente guarda all'Iran. Il suo stile di disegno semplice, quasi ingenuo, le permette di rivelare, attraverso il personaggio autobiografico di Marji, i paradossi che innervano la visione che Iran e Occidente hanno l'uno dell'altro.

Tuttavia, i modi in cui *Persepolis* è stato letto negli Stati Uniti – e addirittura adottato come testo scolastico – tendono a focalizzarsi più sul carattere ostile dell'Iran, piuttosto che sulla critica che Satrapi fa dell'Occidente. Come l'autrice stessa ha commentato in occasione della pubblicazione americana del secondo volume nel 2004 (l'edizione originale francese uscì in quattro volumi, mentre l'edizione americana fu divisa in due parti, uscite rispettivamente nel 2003 e nel 2004), nel primo libro aveva avuto “il vantaggio di essere simpatica e non del tutto responsabile del mondo che mi circonda, mentre nel secondo libro non sono più, in alcun modo, simpatica”.<sup>7</sup> Usato a scuola il primo volume è ideale per insegnare la rivoluzione iraniana e la giovane Marji di *Persepolis: Storia di un'infanzia* è un'eroina più carismatica della Marji ormai cresciuta di *Persepolis 2: Storia di un ritorno* che inizia quando la protagonista emigra a Vienna all'età di quindici anni. Nel 2013 il sistema scolastico di Chicago ha ritirato le copie del romanzo a fumetti dalle biblioteche delle scuole e ne ha limitato l'uso per gli studenti dalla terza superiore in giù.<sup>8</sup> Barbara Byrd-Bennett, responsabile dell'intero sistema scolastico di Chicago, lo ha motivato con “il linguaggio crudo e le scene esplicite” del libro, dove per “scene esplicite” Byrd-Bennett non intendeva, ovviamente, immagini disegnate e quindi inequivocabili, ma piuttosto le vignette in cui sono rese scene di tortura, evidentemente in modo troppo chiaro.<sup>9</sup> Il paradosso è lampante, come ha commentato la responsabile della libreria femminista Women & Children First: “È sconcertante e ironico che [il sistema scolastico di Chicago] abbia limitato l'accesso a un libro che parla proprio di libertà e di libertà d'espressione”.<sup>10</sup> E Satrapi stessa ha osservato: “L'episodio di Chicago mi ha scioccato. Dicono che il libro non sia adatto ai bambini per via delle scene di tortura che sono solo in un paio di vignette... in un libro di duecento pagine! Come se i bambini non avessero mai ucciso nessuno nei

videogiochi, o non avessero mai visto film con contenuti violenti. Come sapete, in America non è considerato un problema il fatto che i bambini guardino film violenti, ma se dici la parola “cazzo” allora è inaccettabile. I bambini sono esposti alla violenza, ma la violenza delle armi in televisione va bene”.<sup>11</sup>

Nonostante le differenze, ciò che autrici come Satrapi, Nafisi e Hakakian hanno in comune è che, citando le parole di Behdad e Williams, sono “donne e uomini che utilizzano il loro essere soggetti nativi dell’Oriente e l’essere, sebbene solo di recente, soggettivi attivi in Occidente, per rendere più autorevoli e oggettivi resoconti sulla regione che sarebbero altrimenti faziosi”.<sup>12</sup> Nafisi e Hakakian giocano su quest’autorità loro conferita, sul sentirsi rappresentanti di un mondo, e Satrapi non riesce a sfuggire a queste logiche. In ogni caso, l’alchimia funziona nel mercato statunitense, tanto nel mondo editoriale quanto in quello televisivo dei mezzi busti, perché entrambi riservano grande importanza agli “informatori nativi”. Sia chiaro, è lungi da me affermare che le persone con origini o retaggio mediorientali non debbano farsi commentatori delle questioni che interessano questa regione per gli spettatori e i lettori statunitensi, ma il punto è che nell’esperienza dell’esilio o della diaspora (specialmente nel caso dell’Iran) ci si porta dietro preconcetti che spesso scompaiono nella logica secondo cui l’informatore nativo è necessariamente imparziale e obiettivo proprio alla luce del suo retaggio. Pertanto, il neo-orientalismo potrebbe rappresentare una continuità rispetto al passato ma, come argomentato da Behdad e Williams, è anche “un corollario dei motivi ricorrenti della rappresentazione orientalista”.<sup>13</sup> *Memoir* di questo tipo si moltiplicano in quello che sembra essere diventato un vero e proprio genere: la memorialistica prodotta da figure sconosciute che assurgono poi al ruolo di informatori nativi su zone del mondo poco conosciute. Questa proliferazione di *memoir* limita a sua volta la possibilità per altri iraniani, egiziani o marocchini di pubblicare negli Stati Uniti opere di altro genere, perché il mercato si aspetta che i nuovi titoli s’inseriscano nel solco scavato da quelli precedenti.

Il *memoir* iraniano è solo un aspetto di questa nuova fascinazione per il Medio Oriente. All’indomani delle insurrezioni di piazza Tahrir, per esempio, l’opera di Alaa Al Aswany si è fatta portavoce di un gruppo più eterogeneo attivo al Cairo. Il suo romanzo melodrammatico *Palazzo Yacoubian* per molti ha confermato il tentativo da parte di questa nuova generazione di cambiare la prospettiva orientalista sull’Egitto. Per come il romanzo è stato tradotto e diffuso negli Stati Uniti dal 2011 in poi, Al Aswany può essere inserito nel gruppo di coloro che Behdad e Williams chiamano “neo-orientalisti”. A mio modo di vedere, proprio in questo contesto neo-orientalista, l’autore e il mercato statunitense (inteso come universo editoriale e organi di stampa) contribuiscono a creare e perpetuare l’immagine dello scrittore quale rappresentante della regione di provenienza. Lo scrittore scrive e parla, il mercato statunitense pubblica e diffonde, marginalizzando efficacemente le voci antagoniste che potrebbero contraddire la prospettiva che si è scelto di rappresentare.

Il neo-orientalismo non sostituisce l’orientalismo, bensì ne è un complemento. È possibile affermare che l’orientalismo classico resista nel ventunesimo secolo al di là dei memorialisti iraniani già ben noti e degli “informatori nativi” arabi sostenuti dal mercato statunitense? E se così fosse, l’orientalismo opera in modo diverso nell’era digitale?

Il persistere di motivi orientalisti nella rappresentazione del Medio Oriente e del Nord Africa è visibile in un numero sbalorditivo di immagini prodotte nell'America contemporanea, dalla letteratura alle serie TV, dalle commedie alla cultura del consumo – tanto cultura alta quanto cultura popolare. Ciò che Edward Said aveva predetto vent'anni fa, purtroppo, rimane vero, ma con una differenza importante. Dal settembre 2001, gli Stati Uniti hanno vissuto in un perpetuo stato di guerra o di schieramento di eserciti per sostenere l'occupazione militare di due stati-nazione nel Medio Oriente, in una versione estesa di quella "cascata" di attenzione suggerita da Said. L'orientalismo americano non solo è stato rinnovato, ma anche ampliato ed esasperato.

Vale la pena ricordare che con orientalismo Said intende qualcosa di più articolato rispetto all'uso comune e spesso improprio del termine. Nella sua triplice definizione, l'orientalismo è stato all'inizio un campo d'indagine accademica che ha studiato, catalogato e archiviato materiale relativo a una parte del mondo definito "Oriente".<sup>14</sup> Benché, in linea di massima, si sia abbandonato il termine *Oriente* in relazione a quest'ambito di studio in favore di altre denominazioni, l'orientalismo in sé resiste. Il panorama accademico e quello della ricerca sono stati trasformati da invasioni e occupazioni militari; grazie a ingenti nuove risorse e alla sponsorizzazione di agenzie governative e di donatori privati sono sorti programmi e dipartimenti universitari *ad hoc*. A questa trasformazione si accompagna un'attenzione verso gli studi mediorientali spesso esasperata. Gli studiosi di queste discipline hanno dovuto muoversi con cautela e confrontarsi con le pressioni di gruppi extra-universitari che mobilitano risorse e attenzioni spesso opprimenti se non addirittura ostili a chi devia dalle posizioni convenzionali e dominanti. In questo senso, ciò che resiste dell'orientalismo americano rende rilevanti le dispute che negli ultimi quindici anni si sono aperte al suo interno – dalle accuse di radicalizzazione provenienti dal mondo politico, sia a livello del Congresso americano sia a livello dei singoli stati all'indomani dell'11 settembre 2001, alle polemiche odierne intorno al movimento che auspica azioni politiche nei confronti dello stato di Israele, noto come "Boycott, Divest, Sanction".

In secondo luogo, Said ha definito l'orientalismo uno "stile di pensiero" basato su una distinzione tra Oriente e Occidente, una "distinzione sia ontologica sia epistemologica" – in altre parole, un modo binario di comprendere il mondo.<sup>15</sup> C'è ancora chi sostiene con forza questa struttura binaria, per quanto il termine Oriente sia stato sostituito da espressioni quali "mondo islamico", "mondo arabo" o "Medio Oriente", tutti costrutti che elidono differenze interne e eterogeneità a favore di una supposta totalità.<sup>16</sup> In queste denominazioni, le diversità tra nazioni arabe e società musulmane sono minimizzate al punto da ridurle a una massa indistinta in un universo altro dagli Stati Uniti. Un residuo di orientalismo nel ventunesimo secolo si rintraccia nelle preoccupazioni riguardo alle dinamiche con cui la globalizzazione mette in collegamento queste parti del mondo apparentemente diverse e separate. Al contrario, il processo che Said definisce "il terzo aspetto dell'orientalismo", cioè "l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente" rimane immutato.<sup>17</sup> Nell'argomentazione di Said, gli europei avevano bisogno dell'orientalismo come struttura per comprendere le

terre occupate da Francia e Inghilterra e per giustificare a se stessi un'aggressione tanto cruenta. È qui che l'orientalismo americano, e la sua accettazione, rivestono una funzione culturale.

Si potrebbe pensare che la globalizzazione e l'era digitale abbiano sottoposto l'orientalismo a una pressione insostenibile, soprattutto considerando che la tecnologia ha azzerato le distanze su cui l'orientalismo si fonda. Com'è possibile quindi mantenere una struttura binaria quando i punti di congiunzione tra i due mondi, così come i mezzi che li collegano, sono tanto evidenti e onnipresenti?

E tuttavia il persistere e il costante rinnovarsi dell'orientalismo negli ultimi cinque anni sono notevoli. Il tono di opere di successo come il *graphic novel* *Habibi* (2011) di Craig Thompson, le serie televisive *Homeland* (2011-) e *Tyrant* (2014-2016), i romanzi *Yellow Birds* (2013) di Kevin Powers e *Ologramma per il re* (2014) di Dave Eggers – entrambi finalisti al National Book Award – e persino l'enorme popolarità dello stile marocchino nella cultura del consumo (dalla moda, al benessere, all'arredamento), nonché il modo in cui il Marocco viene descritto all'interno di queste logiche di mercato, vanno al di là di un mero persistere dell'orientalismo per diventare a volte aperta appropriazione di esso. Indubbiamente ognuna di queste rappresentazioni affronta il tema in modo diverso, essendo il prodotto di autori o di team con posizioni politiche che vanno da quelle più progressiste (Eggers) a quelle più conservatrici (i produttori-creatori di *Tyrant*, Howard Gordon e Gideon Raff), ma è innegabile che ci sia un nuovo e crescente archivio di orientalismo americano del ventunesimo secolo.

Tutte queste rappresentazioni s'inseriscono in un contesto nel quale la critica di Said è molto conosciuta e studiata, soprattutto nelle università che hanno formato molti di questi autori; lo stesso termine "orientalismo" fa parte di quel panorama culturale. Craig Thompson, cui è stato chiesto se nel suo *graphic novel* *Habibi* avesse distinto tra l'uso dell'orientalismo come "terreno d'azione" e la sua perpetrazione, ha risposto: "Per quanto riguarda l'accusa di orientalismo, sapevo che sarebbe saltata fuori in ogni caso, quindi perché non appropriarmene?"<sup>18</sup> Tenendo presente che le manifestazioni di orientalismo ricorrono nel contesto della presenza continua – se non addirittura accresciuta – di forze politiche e militari statunitensi nella regione, e che tutti gli esempi che ho riportato (eccezion fatta forse per la moda) sono, o per intenzione autoriale o per contenuti, di natura esplicitamente politica, possiamo quindi riconoscere che nella tradizione dell'orientalismo americano ci sia una continuità che risale perlomeno all'invasione militare di Casablanca nel 1942 (e all'omonimo film). Come ho avuto occasione di illustrare nel mio *Morocco Bound*, negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento i testi americani di matrice orientalista rappresentavano una parte del mondo che gli americani consideravano esotica, in un momento storico in cui gli Stati Uniti stavano emergendo come superpotenza globale con interessi crescenti in tutto il mondo. Diversamente da quanto accade adesso, chi si muoveva allora nell'ambito della produzione culturale riteneva che il colonialismo europeo avesse preceduto la presenza americana e per questo motivo artisti, registi e scrittori erano interessati tanto a seguire i modelli internazionalisti francesi e inglesi quanto a non essere da meno nella rappresentazione dell'esotismo arabo. Quell'interesse è cambiato progressivamente dal

1973, quando la presenza degli USA nel Medio Oriente ha iniziato ad alimentare tensioni interne alla nazione e da quel momento le rappresentazioni americane del Medio Oriente e del Nord Africa, soprattutto nella letteratura e nei film, hanno iniziato ad assumere un tenore diverso.

Il 2001 ha determinato una svolta cruciale: diversamente dal neo-orientalismo dei memorialisti iraniani o degli orientalisti americani del ventesimo secolo, gli orientalisti del ventunesimo secolo sono consapevoli della questione della circolarità e talvolta ne sono ammalati: uno spettro che aleggia su questo corpus di opere e a volte ne è l'impulso creativo. Sia che si tratti di un motivo primario nell'opera, o di un insieme di allusioni, la questione della circolarità e l'inquietudine da essa provocata permeano i lavori dei nuovi orientalisti americani. Se presupponiamo questo, avremo acquisito una categoria per comprendere un corpus diverso della produzione culturale contemporanea e al contempo compreso che il distacco tra le opere iraniane, egiziane e marocchine di cui ho discusso e quelle prodotte nello stesso periodo negli Stati Uniti potrebbe verificarsi proprio sul terreno in cui avrebbero potuto incrociarsi. Nel periodo dopo il secolo americano, la circolarità diventa sia linfa vitale sia tratto distintivo della produzione culturale e artistica nella regione del Medio Oriente e del Nord Africa, un fattore questo che i testi americani non sanno come trattare. L'angoscia nei confronti della loro circolarità non limita il successo di queste opere, anzi fa di esse godibili prodotti televisivi. I lavori che mi accingo a trattare sono stati un successo sia di critica che di pubblico: forse l'inquietudine nei confronti della circolarità è la ragione stessa del loro successo perché interpretano una delle preoccupazioni più diffuse nell'era della globalizzazione.

Nella serie TV campione di ascolti *Homeland* si riscontra un'aggressiva, seppur implicita, giustificazione della prosecuzione della guerra al terrorismo e, più nello specifico, della linea del pugno di ferro nelle trattative con l'Iran. In questo senso, il primo scopo di *Homeland* è incanalare il disagio che gli spettatori americani provano nei confronti della presenza militare statunitense nella regione in una narrazione coinvolgente, complessa e ricca di colpi di scena. Ciò non stupisce, perché questa serie televisiva è stata voluta dai produttori Howard Gordon e Alex Gansa – a cui si deve anche il successo della serie televisiva *24* – ed è basata su una miniserie israeliana di Gideon Raff. In *Homeland* seguiamo un gruppo di agenti della CIA alla caccia di terroristi appartenenti a una rete internazionale ispirata ad Al-Qaida, in una trama che rende espliciti i motivi accennati nella sigla, vero pezzo forte della serie. Nelle prime tre stagioni, la sigla è tutto un rincorrersi di spezzoni di discorsi dei presidenti Ronald Reagan, George H.W. Bush, Bill Clinton e Barack Obama sulla protratta guerra al terrorismo in Medio Oriente. Una settimana dopo l'altra, il montaggio sembra dire: "La nostra presenza è a lungo termine". Collegando eventi disparati susseguitisi in quella regione, la sigla elabora una tesi storica controversa: in rapida successione, sentiamo quattro presidenti e frammenti di telegiornale che parlano dei bombardamenti aerei statunitensi in Libia alle strutture dei terroristi nel 1986; dell'attentato al volo Pan American 103 sui cieli di Lockerbie, in Scozia, nel 1988; dell'invasione del Kuwait da parte dell'Iraq nel 1990; dell'attacco al cacciatorpediniere Cole nel 2000; dell'attentato alle Torri Gemelle nel 2001 e dell'uccisione di Osama bin Laden. Uno dopo l'altro, la sigla col-



lega i personaggi di finzione e la trama di *Homeland* agli individui e agli eventi del mondo reale. L'ultima clip riprende una frase del discorso del Presidente Obama all'indomani della cattura di bin Laden, un'espressione che potrebbe riassumere il messaggio politico veicolato dalla serie: "Dobbiamo essere vigili in patria e all'estero – e lo saremo". Gli aspetti narrativi della serie sono pertanto intrecciati alla lunga presenza degli USA in Medio Oriente e ne giustificano la prosecuzione: un modo per gestire le relazioni con il Medio Oriente, per parafrasare Said.

Al di là di questo orientalismo di primo livello, notiamo che il perno centrale della trama è la circolarità. Quando il sergente dei Marines Nicholas Brody (interpretato dall'attore inglese Damien Lewis) viene salvato dopo otto anni di prigionia in Iraq (l'episodio a partire dal quale si snoda l'intera serie), è accolto come eroe da un'opinione pubblica poco accorta, in cui spiccano i media che lo incensano e la classe politica che celebra il suo ritorno come una vittoria nella mai conclusa guerra al terrorismo. La tensione drammatica si fa duplice. Da un lato la famiglia di Brody che fatica ad accoglierlo: nel lungo periodo della sua prigionia (durante il quale era stato dato per morto), la moglie Jessica (interpretata dall'attrice italo-brasiliana Morena Baccarin) si lega al miglior amico di Brody, un Marine diventato una sorta di padre putativo per i figli della coppia. Dall'altro lato c'è un'analista della CIA, Carrie Mathison (interpretata da Claire Danes), convinta che Brody sia stato indottrinato al terrorismo islamico durante gli anni trascorsi nelle mani di un'organizzazione chiaramente modellata su al-Qaida. La tensione drammatica è generata dal fatto che se da un lato pochi tra i suoi colleghi e superiori alla CIA le danno credito, dall'altro il pubblico riceve indizi sulla fondatezza delle sue supposizioni; tutto ciò mentre Brody mette a frutto la nuova visibilità pubblica di cui gode per entrare rapidamente in contatto con i vertici del mondo politico americano.

La circolarità transnazionale è al centro del pericolo immaginato nella serie; gli elementi narrativi chiave che emergono nella prima stagione sono i giornalisti di al Jazeera che lavorano segretamente per al-Qaida, i professori musulmani di università americane in realtà agenti della rete terroristica e la stessa segreta conversione all'Islam di Brody (che vediamo nascondersi in garage per pregare). Nel corso della serie, si scopre che quella versione fittizia di al-Qaida conta su alleati e collegamenti ben poco credibili, almeno per chi sappia qualcosa di politica mediorientale. Nel frattempo, la sottotrama romantica si aggroviglia a tal punto con quella geopolitica che non sembra esagerato concludere che gli adulteri (quello di Jessica Brody con il capitano Mike Faber, interpretato da Diego Klattenhoff, ma anche quello del sergente Brody con l'agente Mathison) costituiscano a loro volta esempi di circolarità illecita; soprattutto perché nel caso di Carrie e Brody, la loro relazione è il motivo che spinge lei a seguirlo in Iran. Il consueto tema del ritorno in patria di soldati che faticano a reinserirsi – un soggetto caro a Hollywood sia durante sia dopo le guerre del passato (pensiamo solo all'Oscar assegnato a *I migliori anni della nostra vita* del 1946, diretto da William Wyler) – diventa nel ventunesimo secolo il problema di non riuscire a lasciarsi alle spalle l'altro continente cosicché al giorno d'oggi, negli Stati Uniti, non si è mai fuori dal raggio d'azione del Medio Oriente: questo è il messaggio al centro delle vivide fantasie di questa serie TV.

L'orientalismo di *Homeland* risulta ancora più radicato se si considerano due



aspetti meta-testuali della serie: in primo luogo, la sua relazione con le politiche internazionali correnti; in secondo luogo, il suo nascere come costola di una mini-serie israeliana, riadattata a sua volta in un'altra serie statunitense: *Tyrant*.<sup>19</sup> Nel primo caso, come ha notato Joseph Massad, la serie TV intrattiene una relazione inquietante con le politiche dell'amministrazione Obama. Premettendo che Barack Obama ha accolto Damien Lewis alla Casa Bianca nel marzo del 2012 e che l'allora presidente era, a quanto sembra, un grande fan della serie, Massad vede nell'inaspettata svolta della trama verso l'Iran uno strumento narrativo attraverso cui preparare l'opinione pubblica a un possibile bombardamento da parte di Israele. Per sostenere una tesi tanto estrema, Massad basa buona parte della sua argomentazione sul resoconto della conversazione tra Damien Lewis e Barack Obama. Citando il racconto della visita dell'attore alla Casa Bianca pubblicato su *TV Guide*, Massad riporta le parole di Lewis: "Tra il serio e il faceto ho detto a Obama che gli autori del programma avrebbero voluto una sua anticipazione su possibili sviluppi imminenti di politica estera così che la seconda stagione potesse restare al passo con gli eventi. Lui guardandomi negli occhi ha detto: 'Ve ne darò senz'altro'".<sup>20</sup> La terza stagione (2013) suggerisce infatti che il miglioramento delle relazioni politiche tra USA e Iran passerebbe non attraverso attacchi militari, bensì attraverso il coinvolgimento della CIA all'interno dell'Iran (nello specifico, ottenendo la complicità e l'avanzamento politico di un iraniano delle alte sfere). In generale il punto di Massad rimane vero, cioè che la divergenza della trama di *Homeland* dalla realtà geopolitica abbia il potenziale di influenzare politicamente il pubblico americano, "indottrinandolo" sul come concepire le relazioni tra USA e Iran (e nella quarta stagione tra USA e Pakistan) e inventando coalizioni politiche tra forze medio-orientali. Il parallelo narrativo tra al-Qaida e Iran certo è stupefacente: la figura di spicco dell'organizzazione terroristica di finzione è Abu Nazir (un arabo secondo il copione, ma interpretato da Navid Negahban, nato e cresciuto in Iran); il principale terrorista è collegato in modo non plausibile prima a Hezbollah, poi all'Iran, entrambi totalmente ostili ad al-Qaida nella realtà. Pertanto, parte di ciò che *Homeland* insegna al suo pubblico è collegare entità del mondo reale tra di loro, ma sulla base di dinamiche di finzione. Si tratta di un'operazione ambigua, da parte di una serie TV che appare schierata nel promuovere e giustificare la perdurante presenza a livello militare, politico e d'intelligence degli Stati Uniti nella regione.

*Homeland* è in sé un testo già circolare: è basato su una serie israeliana intitolata *Hatufim* ("Prigionieri di guerra"), che in Israele è stata un successo e di critica e di pubblico fin dal suo debutto nel 2010. La serie israeliana immagina il ritorno di tre soldati tenuti prigionieri dalle forze palestinesi per diciassette anni e liberati a seguito di un negoziato diplomatico. Le difficoltà del reinserirsi dopo la prigionia costituiscono il nucleo centrale della serie che dall'originale israeliano viene traspeso nella versione americana; ma un'analisi comparata delle due mette in luce dinamiche che rendono ciascuna serie tv ideale per il proprio pubblico nazionale. Gideon Raff, il produttore di *Prigionieri di guerra* e di *Homeland*, è egli stesso un'interessante figura transnazionale: ex paracadutista dell'esercito israeliano, non soltanto ha creato la serie israeliana originale (successivamente venduta al network televisivo americano Showtime e adattata dallo stesso Raff insieme a Howard Gor-

don), ma ha anche scritto una seconda serie per il pubblico statunitense: *Tyrant*. Benché concepita per una *audience* forse meno sofisticata, il suo successo dà prova dell'intuito commerciale di Raff e Gordon, delle modalità con cui l'orientalismo può essere adattato a diversi tipi di pubblico e della continua fissazione, o forse angoscia, per la questione della circolarità.

*Tyrant* è stata lanciata nell'estate del 2014 ed è andata in onda fino al 2016, con all'attivo tre stagioni. È anch'essa aggressivamente orientalista e ossessionata dalla circolarità transnazionale, in modo però forse più elementare. La trama della prima stagione è incentrata su una famiglia apparentemente "normale": Barry Al-Fayed (Adam Rayner) è un pediatra americano che vive a Pasadena, insieme alla moglie anglo-americana Molly (Jennifer Finnigan) e ai due figli adolescenti (Noah Silver e Anne Winters). Ben presto si scopre che Barry è il secondogenito del dittatore di un'immaginaria nazione mediorientale e benché abbia vissuto negli Stati Uniti per vent'anni, durante i quali si è rifiutato di tornare al paese d'origine, basta un solo viaggio con tutta la famiglia nella natia Abbudin – nazione il cui nome di fantasia ricorda l'espressione araba "Padre della religione" – per farlo ripiombare nell'atmosfera opprimente della sua infida famiglia e della nazione repressa su cui è proprio la sua famiglia a governare con violenza e brutalità.

I produttori esecutivi Howard Gordon e Avi Nir,<sup>21</sup> insieme al creatore Gideon Raff, hanno trasposto in *Tyrant* l'inquietudine nei confronti della circolarità caratteristica di *Homeland*, ma in una nuova e più estrema rappresentazione del Medio Oriente arabo come irrimediabilmente violento. Lo stesso candore della famiglia nucleare di Barry e l'ingenuità disarmante di sua moglie – che sembra incapace di intuire il motivo per cui Barry esitasse a ritornare ad Abbudin o per cui, una volta arrivato e constatato che le cose siano peggiorate di molto, sia impaziente di andarsene – dipingono un ritratto dell'innocenza americana che non trova riscontri nella cultura popolare degli Stati Uniti dopo il 2001. *Tyrant* gioca anche sulla possibilità che la famiglia della porta accanto negli Stati Uniti possa in realtà essere collegata al terrorismo mediorientale – una fantasia di stampo fortemente conservatore. La trama suggerisce che un viaggio in Medio Oriente possa tirare una persona dentro a un mondo così distante dalla democrazia e dall'innocenza americane che la cosa migliore sia starne alla larga. In questo mondo i bambini sono terroristi armati di cui ci si occupa uccidendoli (secondo episodio) e la responsabilità (arabo)-americana di Barry è di limitare e allentare la repressione pur mantenendo l'ordine. La circolarità di *Tyrant* è di tipo centrifugo e il Medio Oriente è un vortice che risucchia verso di sé l'America e gli americani.

Nonostante la popolarità di serie come *Homeland* e *Tyrant* e le modalità con cui queste insistono sull'orientalismo, la televisione, compresi i programmi cosiddetti seri, sembra essere un bersaglio facile nella discussione riguardo all'ossessione degli artisti americani contemporanei per gli interrogativi posti dalla circolarità. Dopotutto è sulla circolarità transnazionale che si fonda la televisione del ventunesimo secolo, un mezzo di comunicazione dal pubblico potenzialmente sterminato e incentrato su trasmissioni e repliche su larga scala. Sembrerebbe opportuno a questo punto fare una veloce panoramica della letteratura contemporanea per domandarsi se anche in essa ricorrono o meno queste stesse tematiche.

La narrativa, sia a fumetti sia in prosa vecchio stile, è considerata una specie in via d'estinzione nell'era digitale, tuttavia una serie di opere ha adottato, sebbene in modo più sottile, le stesse angosce che caratterizzano *Homeland* e *Tyrant*, riscuotendo successo sia tra il pubblico che tra i critici. In romanzi come *Ologramma per il re* di Dave Eggers (ambientato in Arabia Saudita) e *Yellow Birds* dell'ex soldato Kevin Powers (ambientato in Iraq), così come nel romanzo epico a fumetti *Habibi* di Craig Thompson (ambientato in una nazione immaginaria del Medio Oriente), la regione viene concepita come un'ambientazione primaria del romanzo americano del secondo decennio del ventunesimo secolo. Eggers esamina le strane sovrapposizioni tra vecchi modelli di business americani e il nuovo, ambizioso benessere della Penisola Araba con una precisione tale da presupporre che l'autore conosca approfonditamente la vicinanza storica e/o geopolitica di Arabia Saudita e Stati Uniti. Powers rimaneggia il romanzo di guerra americano alternando scene ambientate in Iraq nel 2004 ad altre ambientate a Richmond, in Virginia, nel 2005 (seguite da altre in altre località degli Stati Uniti), nel tentativo continuo di collegare, in qualità di soldato e di scrittore, due mondi che vengono considerati distinti da coloro che non sono mai stati in Iraq, ma che si contaminano l'un l'altro per più di un decennio. Thompson al contrario crea un'epica che sembra aprire a una messa in discussione, da parte della cultura statunitense, dell'imperante quanto estenuante islamofobia, mettendo al contempo in risalto le qualità della cultura, della religione e dell'arte araba e islamica.

*Habibi* è forse l'opera più interessante delle tre perché il suo autore si pone l'ambizioso obiettivo di contrastare l'interpretazione pregiudizievole dell'Islam negli Stati Uniti finendo però per adottare egli stesso modelli orientalisti. Thompson, fumettista nato in Michigan, realizza un immenso e lussureggiante romanzo a fumetti ambientato in un Medio Oriente senza tempo. L'autore-artista mette in contrasto una meravigliosa calligrafia araba con i motivi geometrici dell'arte e dell'architettura islamica, all'interno di una narrazione i cui protagonisti sono due profughi che, rimasti orfani, vagano disperati, imbattendosi in scenari pericolosi e violenti di un reame nel deserto. I personaggi sono Dodola, una ragazza adolescente, e Zam (detto anche "Habibi") un bambino che diventerà a un tempo figlio adottivo e fratello di Dodola. Secondo i critici che hanno sostenuto il successo di *Habibi*, uno degli aspetti più interessanti della serie è la raffinata analisi della vicinanza tra il Corano e la Bibbia che Thompson porta avanti mettendo puntualmente a confronto, in diverse occasioni, storie bibliche e storie coraniche svelandone così somiglianze e differenze, nel tentativo di dimostrare quanto Ovest ed Est si intersechino l'un l'altro. La religione, in particolare, è al centro dell'opera di Thompson che è stato cresciuto da genitori cristiani fondamentalisti – un tratto autobiografico che ha raccontato nel suo primo romanzo a fumetti, *Blankets* (2010).

La premessa di *Habibi* rimane tuttavia problematica nella sua implicita adozione della stessa logica binaria che opprime l'orientalismo, riproducendo così la stessa distanza che Thompson sembrerebbe voler colmare. L'autore però non sembra rendersi conto del problema: il suo deserto senza tempo è un mondo avulso dal reale; la città (o la nazione) immaginaria di Wanatolia è governata da un sultano licenzioso e sanguinario che sembra uscito dal mondo medioevale de *Le mille e una notte* sebbene, fuori dal palazzo, la città pulluli di pubblicità della Pepsi e di cultu-

ra americana del consumo (facendo così intendere che il racconto sia ambientato nel presente). Come hanno osservato i critici, nonostante il tentativo di allargare la prospettiva americana, la riproduzione da parte dell'autore di un Oriente sontuoso, intessuto di politiche tremendamente retrograde in materia di razza e di genere, fa di *Habibi* un esempio di orientalismo di vecchio stampo, anche se trasposto in un nuovo *medium*. Il critico Robyn Creswell ha osservato sulla *New York Times Book Review*: "Thompson nel suo ruolo di illustratore si trova nella stessa situazione di Zam: entrambi sono prigionieri delle loro stesse fantasie, apparentemente incapaci di pensare Dodola senza svestirla".<sup>22</sup> Ulteriore (sebbene implicita) dimostrazione dell'adozione da parte di Thompson di motivi visivi orientalisti è stata la scelta di ridisegnare alcune scene di quadri europei classici, di matrice orientalista – le famose scene del bagno turco di Jean-Auguste-Dominique Ingres, per esempio. Ma in *Habibi* queste immagini non assumono né i tratti della parodia né quelli del *pastiche*, al contrario mischiano il piacere che l'artista prova nell'osservare i corpi delle donne musulmane all'evidente fierezza per essere riuscito a contenere all'interno della nuova forma del *graphic novel* quella tradizionale della pittura.

Come opera la circolarità in *Habibi*? Soprattutto a livello della trama: i personaggi che si trovano al centro di quest'epica di seicentasettanta pagine si sono persi e sono quindi alla continua ricerca l'uno dell'altro. I loro destini sono intrecciati e così come il Corano e la Bibbia divergono partendo dalla stessa fonte, così nella visione di Thompson la riunione di Dodola e Zam è inevitabile ma allo stesso tempo impossibile. Il desiderio che Zam prova nei confronti di Dodola – collegato anche al dolore di averla precedentemente vista prostituirsi per salvarli entrambi – è così forte da permettergli di farsi castrare diventando così un eunuco. Thompson si confronta con l'ossessione tipica dell'Occidente per la deviata sessualità orientale e nel farlo identifica una figura, quella dell'eunuco appunto, epitome dell'incapacità dell'autore di collegare i mondi divergenti che ha invece cercato di unire nel racconto.

Nel periodo in cui stava lavorando a *Habibi*, Thompson ha cercato di relazionarsi con il mondo arabo – per trovare la chiave espressiva con cui disegnare i mondi che stava, a suo dire, rendendo visibili agli occhi degli americani – viaggiando in Marocco, dove si è imbattuto in molti dei motivi visivi che avrebbe riutilizzato nel suo lavoro. Ma a giudicare dalla sua stessa testimonianza del viaggio in Marocco, Thompson non è riuscito a colmare il *gap* culturale prevedibilmente determinato dalla sua posizione orientalista. I diari e gli album da disegno di quel periodo sono stati pubblicati nel libro formato tascabile *Carnet di viaggio* (2005), in cui Thompson ritrae se stesso come un artista che cerca di entrare in contatto con la popolazione marocchina mentre viaggia da solo per il Nord Africa, finendo però per ritrovarsi nella rete dei circuiti turistici. Secondo il suo stesso racconto a fumetti, in Marocco Thompson ha dovuto affrontare tanto le sofferenze fisiche del viaggio, quanto la solitudine e l'impossibilità di rifuggire la macchina del turismo di massa – questioni che aiutano a comprendere il modo in cui l'orientalismo di *Habibi* in definitiva riaffermi la distanza stessa che si era proposto di smantellare. È Thompson stesso a consigliare la lettura di *Carnet di viaggio* in relazione a *Habibi*: nella nota iniziale dichiara che *Carnet di viaggio* non sia "il libro successivo",<sup>23</sup> suggerendo così che lo si possa leggere come uno studio per il *graphic novel* che ne sarebbe seguito.

La circolarità si trova ovunque, eppure non permette ai partecipanti americani del nuovo orientalismo di azzerare la distanza tra i due mondi. Nel romanzo *Ologramma per il re* di Dave Eggers traspira l'impressione di un passaggio di testimone tra Stati Uniti e Cina alla fine del secolo americano. Eggers situa il suo protagonista in una tenda vuota della città immaginaria di "King Abdullah Economic City" in Arabia Saudita, pronto a presentare i suoi prodotti al re saudita servendosi degli ultimi ritrovati digitali americani per riuscire a venderli – presentazione che però viene continuamente rinviata. E alla fine l'opportunità di riportare in auge le glorie del secolo americano (rappresentate nel romanzo dalla Schwinn, società di biciclette con base a Chicago, il cui scioglimento tormenta il protagonista) non si presenterà mai. Negli ultimi anni Eggers ha scritto due romanzi e un'opera di saggistica – *Zeitoun* (2010), *Ologramma per il re* (2014) e *Il cerchio* (2013) – che nell'insieme dimostrano come la circolarità e il destino degli Stati Uniti in Medio Oriente siano, secondo l'autore, connessi. Eggers non considera questi lavori una trilogia, tuttavia in essi esplora una serie di eventi tragici e di cambiamenti di paradigma connessi tra loro. In primo luogo in *Zeitoun* Eggers espone il fallimento delle istituzioni americane, su tutte la Protezione Civile, durante la tragedia causata dall'uragano Katrina nel 2005. In *Ologramma per il re* invece, rappresenta la perdita dell'egemonia economica americana e la dissoluzione di molte aziende nello spostamento globale verso i paesi del Golfo Persico che si riconoscono in legami economici e affiliazioni culturali diversi da quelli americani. E infine ne *Il cerchio*, analizzando un'area in cui gli Stati Uniti sono ancora egemoni – la *Silicon Valley* – Eggers presagisce la minaccia alla vita privata e all'individualità per come la conosciamo, insita nell'evolversi della rivoluzione digitale. Al fine della mia argomentazione, queste tre opere costituiscono una trilogia che registra tre diversi "momenti finali" del secolo americano. In *Zeitoun*, il protagonista Abdulrahman Zeitoun (nato in Siria) si rende conto durante la sua prigionia – quando gli operatori della Protezione Civile gli sputano addosso e lo chiamano "talebano" e "al-Qaida" in modo tanto casuale quanto doloroso – che gli Stati Uniti preferiscono incarcerarlo piuttosto che onorare l'interiorizzazione da parte sua di valori fondativi americani come il duro lavoro e il senso di comunità. *Ologramma per il re* richiama alla mente la grandezza di un'epoca di orgoglio industriale e civile che ormai l'America ha perso, mettendo in relazione questa caduta ai fallimenti personali e professionali del protagonista, un uomo di mezza età incapace di cavarsela professionalmente in Arabia Saudita. *Il cerchio* immagina che un software in grado di collegare l'identità reale, quindi "vera", di qualcuno alla sua identità digitale, finirà per porre fine alla privacy e alla stessa soggettività individuale. Il romanzo sembra dunque indicare che la rivoluzione digitale, iniziata sulla spinta della cultura statunitense, si tramuterà in forma di totalitarismo.

La circolarità rimane una categoria utile per riflettere sulla persistenza dell'orientalismo nel secondo decennio del ventunesimo secolo, in cui molti produttori culturali stanno rivedendo i presupposti della stessa narrazione nazionale. Se da un lato la discussione della circolarità riflette le angosce degli americani nel momento in cui osservano il mondo intorno a loro, dall'altro però può mostrarci il mondo in un modo che potrebbe liberarci dalle sfibranti logiche del secolo americano.



Per gli americani, le angosce legate alla circolarità possono anche essere fonte di incubi; mentre scrivevo questo testo, si diffondeva negli Stati Uniti una rapida ma molto sentita psicosi relativa all'arrivo del virus dell'Ebola; alimentata dai media, la notizia è rimbalzata sui canali televisivi e sui social a una velocità decisamente maggiore dell'effettivo periodo di incubazione della malattia. Il virus sembra essere ormai mediaticamente morto, sostituito sulle prime pagine dei giornali prima dalle elezioni di metà mandato di novembre 2014 e in seguito dai terribili eventi di Ferguson, Missouri, scatenati dall'uccisione da parte della polizia di un ragazzino nero disarmato. Nel secolo scorso, gli americani si sono a lungo sentiti geograficamente distanti dal resto del mondo, una condizione che forse ha evitato che gli Stati Uniti vivessero quell'esperienza di impero e di orientalismo che Said descrive a proposito dei britannici e dei francesi del diciannovesimo e di inizio ventesimo secolo. Ma adesso, nel periodo che segue il secolo americano, s'intensifica l'angoscia su come la connettività digitale e l'interconnessione del reticolo transnazionale rendano "il cuore dell'America" – quello spazio ancora considerato sacro in *Homeland*, *Tyrant*, *The Yellow Birds* e così via – una fantasia compromessa per sempre. Riflettere su queste angosce è un modo per lottare contro una logica che non ha più senso al giorno d'oggi, anche se rimane il paradigma entro cui alcuni esempi di produzione culturale americana, come ad esempio *Habibi*, sono ancora intrappolati. Altre opere, come la trilogia di Eggers, riescono invece a rappresentare questa logica ma non a liberarsene. Nel frattempo, nuovi prodotti culturali al Cairo, a Casablanca e a Teheran hanno già superato le logiche tipiche del secolo americano relative alla circolazione della cultura, spostando il centro di gravità da New York e Hollywood con dinamiche che spesso sfuggono alle aspettative americane – quelle poche volte in cui queste opere vengono notate. È giunto il momento di rivolgere la nostra attenzione a queste novità e di rimetterci al passo con le dinamiche del nuovo secolo ormai in corso.

NOTE

\* Brian T. Edwards è Professor of Middle East Studies, English, and Comparative Literature Studies presso la Northwestern University. È autore di *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb from Casablanca to the Marrakech Express*, Duke University Press, Durham 2005; e *After the American Century: The Ends of U.S. Culture in the Middle East*, Columbia University Press, New York 2016, del cui "Epilogue; Embracing Orientalism in the Homeland", (pp. 199-219) si offre qui per la prima volta. Ringraziamo la Columbia University Press e l'autore per aver accordato ad *Ácoma* il diritto di riproduzione.

1 Mark Twain, *The Jumping Frog: In English, Then in French, Then Clawed Back into a Civilized Language Once More by Patient, Unremunerated Toil*, Harper, New York 1903, p. 3.

2 Il racconto di Twain fu tradotto in francese e inserito in una discussione dei suoi e di altri due lavori di umoristi americani, nel famoso *Revue des Deux Mondes*. Twain si lamentò del fatto che sebbene il critico francese pronunciasse "ogni sorta di complimento su di me [...] tuttavia non riusciva a capire perché [la storia] dovesse suscitare il riso" (ivi, p. 3-4).

3 Hamid Naficy, *The Making of Exile Culture: Iranian Television in Los Angeles*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 90.



- 4 Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Chatto and Windus, Londra 1993 (*Cultura e Imperialismo*, trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, Gamberetti, Roma 1998), p. 318.
- 5 Ali Behdad e Juliet Williams, "Neo-Orientalism", in Brian T. Edwards e Dilip Parameshwar Ganonkar, a cura di, *Globalizing American Studies*, University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 284.
- 6 Deborah Solomon, "Revolutionary Spirit: Questions for Marjane Satrapi", *New York Times Magazine* (21 ottobre 2007), cit. in Ali Behdad e Juliet Williams, "Neo-Orientalism", p. 296.
- 7 Boris Kachka, "Pen International", *New York* (20 settembre 2004), <http://nymag.com/nymetro/arts/books/reviews/9870/>, ultimo accesso il 13 novembre 2014.
- 8 Karyn M. Peterson, "Persepolis' Restored to Chicago School Libraries; Classroom Access Still Restricted", *School Library Journal* (19 marzo 2013), <http://www.slj.com/2013/03/books-media/persepolis-restored-to-chicago-school-libraries-classroom-access-still-restricted/>, ultimo accesso il 8 novembre 2014.
- 9 Patty Wetil, "Persepolis' Ban by CPS Boosts Sales at Local Bookstores", *DNA Info*, 18/03/2013, <https://www.dnainfo.com/chicago/20130318/lincoln-square/persepolis-ban-by-cps-boosts-sales-at-local-bookstores>, ultimo accesso il 13 novembre 2014.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Marjane Satrapi, "Who's Afraid of Persepolis?", a cura di Khury Petersen-Smith, *Socialist-Worker.org*, 9/04/2013, <https://socialistworker.org/2013/04/09/whos-afraid-of-persepolis>, ultimo accesso il 12 febbraio 2015. Si veda anche: Betsy Gomez, "Marjane Satrapi Wants to Know What CPS Fears About Persepolis", *Comic Book Legal Defense Fund*, 9/04/2013, <http://cbldef.org/2013/04/marjane-satrapi-wants-to-know-what-cps-fears-about-persepolis/>, ultimo accesso il 13 novembre 2014.
- 12 Behdad e Williams, "Neo-Orientalism", p. 285.
- 13 Ivi, p. 284.
- 14 Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage, New York 1979 (*Orientalismo*, trad. it. di S. Galli, Feltrinelli, Milano 1999), p. 2-9.
- 15 Ivi, p. 2.
- 16 Sulla storia della disciplina di studi mediorientali negli Stati Uniti, vedi Zachary Lockman, *Contending Visions of the Middle-East: The History and Politics of Orientalism*, Cambridge University Press, New York 2004.
- 17 Said, *Orientalismo*, cit., p. 3.
- 18 Nadim Damluji, "A Conversation About *Habibi's* Orientalism with Craig Thompson", *Hooded Utilitarian* (16 novembre 2011), <http://www.hoodedutilitarian.com/2011/11/a-conversation-about-habibis-orientalism-with-craig-thompson/>, ultimo accesso il 12 novembre 2014.
- 19 Desidero ringraziare Pamela Baldwin per avermi segnalato questa nuova serie mentre stavo scrivendo l'epilogo, e per averne discusso con me.
- 20 Joseph Masad, "'Homeland,' Obama's Show", *al Jazeera* (25 ottobre 2012), <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/10/2012102591525809725.html>, ultimo accesso il 12 novembre 2014.
- 21 Avi Nir è l'amministratore delegato del gruppo mediatico Keshet in Israele nonché produttore esecutivo di *Homeland*. È stato definito da *Haaretz* (la più importante testata giornalistica israeliana) la figura più influente della televisione israeliana nel 2013. Vedi Ruta Kupfer, Gili Izikovich e Liat Elkayam, "Israeli Television's No. 1: Avi Nir", *Haaretz* (2 agosto 2013), <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/israeli-culture-s-100-most-influential-people>, ultimo accesso il 16 novembre 2016. Gli autori sostengono che: "Avi Nir... non solo incarna in larga misura i valori della televisione commerciale nazionale, ma ha anche raggiunto uno status quasi mitico. Si ritiene che Nir sia colui in grado di predire ciò che vuole i telespettatori, di soddisfare con precisione i loro desideri e di creare, di volta in volta, programmi che li terranno incollati allo schermo".
- 22 Robyn Creswell, "Alas, Babylon", *New York Times Book Review* (16 ottobre 2011). Precedentemente pubblicato con il titolo: "The Graphic Novel as Orientalist Mash-Up" (14 ottobre 2011), <http://www.nytimes.com/2011/10/16/books/review/habibi-written-and-illustrated-by-craig-thompson-book-review.html>, ultimo accesso il 12 novembre 2014.
- 23 Craig Thompson, *Carnet de Voyage*, Top Shelf, Marietta, GA 2004 (*Carnet di viaggio*, trad. it. di V. Raimo, Coconino Press, Bologna 2005), p. 5.

### Poesie di Khaled Mattawa\*

*Traduzione di Mirella Vallone*

#### Echo & Elixir 2

Cairo's taxi drivers speak to me in English.  
I answer, and they say your Arabic is good.  
How long have you been with us? All my life  
I tell them, but I'm never believed.  
They speak to me in Farsi, speak to me in Greek,  
and I answer with mountains of gold and silver,  
ghost ships sailing the weed-choked seas.  
And when they speak to me in Spanish,  
I say Moriscos and Alhambra.  
I say Jews rescued by Ottoman boats.  
And when they speak to me in Portuguese,  
all my life I tell them, coffee, cocoa,  
Indians and poisoned spears.  
I say Afonso king of Bikongo writing  
Manuel to free his enslaved sons.  
And Cairo's taxi drivers tell me  
your Arabic is surprisingly good.  
Then they speak to me in Italian,  
and I tell them how I lay swaddled  
a month's walk from here. I tell them  
camps in the desert, barbed wire, wives  
and daughters dying, camels frothing disease,  
the sand stretching an endless pool.  
And they say so good so good.  
How long have you been with us?  
All my life, but I'm never believed.  
Then they speak to me in French,  
and I answer Jamila, Leopold, Stanley,  
baskets of severed hands and feet.  
I say the horror, battles of Algiers.  
And they speak to me in English  
and I say Lucknow, Arbenz. I say indigo,  
Hiroshima, continents soaked in tea.  
I play the drum beat of stamps. I invoke

## Eco & Elisir 2

I tassisti del Cairo mi parlano in inglese.  
Io rispondo, e loro mi dicono il suo arabo è buono.  
Da quanto tempo è con noi? Da tutta la vita  
dico loro, ma non mi credono mai.  
Mi parlano in farsi, mi parlano in greco  
e io rispondo con montagne d'oro e d'argento,  
navi fantasma che solcano mari soffocati da alghe.  
E quando mi parlano in spagnolo,  
io dico morisco e Alhambra.  
Dico ebrei salvati da barche ottomane.  
E quando mi parlano in portoghese,  
tutta la mia vita racconto loro, caffè, cacao,  
indiani e lance avvelenate.  
Dico Alfonso re di Bikongo che scrive  
a Manuel per liberare i figli ridotti in schiavitù.  
E i tassisti del Cairo mi dicono  
il suo arabo è sorprendentemente buono.  
Poi mi parlano in italiano  
e io racconto loro come giacevo fasciato  
a un mese di cammino da qui. Racconto loro  
di accampamenti nel deserto, filo spinato, mogli  
e figlie agonizzanti, cammelli che schiumano malati,  
la sabbia che copre una pozza senza fine.  
E loro dicono bene, bene.  
Da quanto tempo è con noi?  
Da tutta la vita, ma non mi credono mai.  
Poi mi parlano in francese  
e io rispondo Jamila, Leopold, Stanley,  
ceste di mani e piedi tagliati.  
Dico l'orrore, le battaglie di Algeri.  
E loro mi parlano in inglese  
e io dico Lucknow, Arbenz. Dico indaco,  
Hiroshima, continenti inzuppati nel tè.  
Suono il tamburo al ritmo di timbri. Invoco

Mrs. Cummings, U.S. consul in Athens,  
I say Ishi, Custer, Wounded Knee.  
And Cairo's taxi drivers tell me  
your Arabic is unbelievably good.  
Tell the truth now, tell the truth,  
how long have you been with us?  
I say my first name is little lion,  
my last name is broken branch.  
I sing "Happiness uncontainable"  
and "field greening in March"  
until I'm sad and tired of truth,  
and as usual I'm never believed.  
Then they lead me through congestion,  
gritty air, narrow streets crowded with  
Pepsi and Daewoo and the sunken faces  
of the poor. And when we arrive, Cairo's  
taxi drivers and I speak all the languages  
of the world, and we argue and argue about  
corruption, disillusionment, the missed chances,  
the wicked binds, the cataclysmic fares.

(2003)

## The Road from Biloxi

Qader blew at a cigarette, stuck his head  
out the window. Carol wondered why she left,  
was beginning to see living in peace  
with the rebels that took her father's ranch.  
My brother and I up front wondered why  
we hadn't killed each other all these years.  
We were stuck on the Biloxi highway, mid-July,  
the AC kaput, and what the radio played  
didn't matter, Randy Travis on the rise,  
the days of disco a bruised heap, Reagan,  
Meese, Jane Fonda, and the gain in the pain.  
Of course, we all felt like burning American flags  
on behalf of a thousand justifiable causes.  
But who cares? We were stuck for hours,  
stuck in 1982, and what blocked the way didn't matter,  
and the sea we went to see was no big deal,  
a great disappointment in fact, an ocean  
brow-beaten by a river, rumbling, moaning,  
black eyed, bruised, weighed by Mississippi silt.

Mrs. Cummings, il consolato americano a Atene,  
 dico Ishi, Custer, Wounded Knee.  
 E i tassisti del Cairo mi dicono  
 il suo arabo è incredibilmente buono.  
 Dica la verità ora, dica la verità,  
 da quanto tempo è con noi?  
 Dico il mio nome è piccolo leone,  
 il mio cognome ramo spezzato.  
 Canto "Felicità incontenibile"  
 e "campi che rinverdiscono a marzo"  
 finché non mi rattristo e mi stanco della verità,  
 e come al solito non mi credono mai.  
 Poi mi guidano nel traffico,  
 aria sabbiosa, strade strette affollate  
 di Pepsi e Daewoo e dei visi incavati  
 dei poveri. E quando arriviamo, i tassisti  
 del Cairo e io parliamo tutte le lingue  
 del mondo, e discutiamo e discutiamo di  
 corruzione, disillusione, occasioni perdute,  
 legami nocivi, tariffe catastrofiche.

(2003)

## Uscendo da Biloxi

Qader si accese una sigaretta, ficcò la testa  
 fuori dal finestrino. Carol si domandò perché fosse partita,  
 iniziava a vedere la possibilità di vivere in pace  
 con i ribelli che avevano preso la fattoria del padre.  
 Mio fratello e io davanti ci domandammo perché  
 non ci fossimo uccisi l'un l'altro in tutti quegli anni.  
 Eravamo bloccati sulla superstrada di Biloxi, metà luglio,  
 l'aria condizionata fuori uso, e la radio trasmetteva  
 niente di importante, Randy Travis in ascesa,  
 dichiarando la fine della disco music, Reagan,  
 Meese, Jane Fonda e la ricompensa nella fatica.  
 Certo, avevamo tutti voglia di bruciare la bandiera americana  
 per mille legittimi motivi.  
 Ma che importa? Eravamo bloccati da ore,  
 bloccati nel 1982, e ciò che bloccava la strada non aveva alcuna importanza,  
 e il mare che eravamo andati a vedere non era un granché,  
 anzi una grande delusione, un oceano  
 intimidito da un fiume, che strepita, si lagna,  
 pestato, coperto di lividi, gravato dal limo del Mississippi.

And the salty air we came to breathe  
did not appear, only swamp algae  
and the death smell of moss, the slime,  
the invisible webs that trapped ghosts  
in lukewarm water, the dead who would not dissolve--  
Tom Sawyer, not dissolving, Huck Finn  
not dissolving, Big Jim not dissolving,  
Goodman, Chaney, Medgar not dissolving,  
Cherokee tears floating on top like drops of oil,  
Lakotas still streaming down, Kiowas  
still coming down, Sioux still floating,  
still in the Mississippi where everything seemed  
tenuous, everything seemed it would revert back  
to the dreams of sickly pale men and women,  
back to the nightmares of runagates and domestics,  
all hanging there, in the air over Biloxi,  
clinging to crayfish and the gnarled hands of shrimpers.  
It hovered ominous, a poisonous lethargy  
not far from the town we lived in, which God knows  
did not matter, making tomorrow matter even less  
as long as we were here the week after and the month.  
Next time, we promised, it'll be the Atlantic, next time  
some salty immensity, some honest to goodness breeze,  
the smell of the earth turning around itself,  
a clear run to the horizon, a clean shot to Africa,  
to something we could beckon and understand,  
something the waves would release us from  
now that we were stuck here on the Biloxi road  
chained, and chain smoking, aware of the sea  
we left behind, and that had left us,  
the Mediterranean, that other swamp, too far  
to touch us again, too far to ever matter.

(2003)

## **Letter to Ibrahim**

You remember the joke, right?  
About the guy who wanted  
to build a future  
but ran out of cement,  
ran out of bricks, tossed around  
by the wheels of fortune,  
crushed under the concrete of neglect  
like the bird we found



E l'aria salmastra che eravamo venuti a respirare  
 non si era manifestata, soltanto alghe palustri  
 e l'odore di morte del muschio, la melma,  
 le reti invisibili che intrappolavano fantasmi  
 nell'acqua tiepida, i morti che non svanivano –  
 Tom Sawyer, non svaniva, Huck Finn  
 non svaniva, Big Jim non svaniva,  
 Goodman, Chaney, Medgar non svanivano,  
 le lacrime dei Cherokee galleggiavano in superficie come gocce d'olio,  
 i Lakota ancora fluivano, i Kiowa  
 ancora scendevano, i Sioux ancora galleggiavano,  
 ancora nel Mississippi dove ogni cosa sembrava  
 rarefatta, ogni cosa sembrava regredire  
 ai sogni di esangui uomini e donne,  
 agli incubi di fuggiaschi e domestici,  
 tutti sospesi lì, nell'aria sopra Biloxi,  
 avvinghiati al gambero e alle mani nodose dei pescatori.  
 Alegggiava nefasto un letargo avvelenato  
 non lontano dalla città in cui vivevamo, che Dio sa  
 non aveva alcuna importanza, rendendo il domani ancor più insignificante  
 fintanto che eravamo qui la settimana successiva e il mese.  
 La prossima volta, promettemmo, sarà l'Atlantico, la prossima volta  
 un'immensità salmastra, una onesta e benefica brezza,  
 il profumo della terra tutto intorno,  
 una corsa chiara verso l'orizzonte, un colpo preciso verso l'Africa,  
 verso qualcosa che potevamo chiamare e comprendere,  
 qualcosa da cui le onde ci avrebbero liberato  
 ora che eravamo bloccati qui sulla strada di Biloxi  
 incatenati e fumando senza sosta, consapevoli del mare  
 che ci eravamo lasciati dietro, e che ci aveva lasciato,  
 il Mediterraneo, quell'altra palude, troppo lontana  
 per toccarci nuovamente, troppo lontana per contare mai qualcosa.

(2003)

## Lettera a Ibrahim

Ti ricordi quella storia?  
 Del tizio che voleva  
 costruire il futuro  
 ma terminò il cemento,  
 terminò i mattoni, fu sballottato  
 dalla ruota della fortuna,  
 schiacciato dal cemento dell'incuria  
 come l'uccello che trovammo

in the middle of a street  
downtown, head nodding,  
wings barely flapping,  
drowning in automobile exhaust.  
I held it, felt the warm clay  
cooling in my hands.  
I could almost see all its flights  
returning to nest forever  
in the grayness of its down.  
You watched me make  
a place for it under a tree.  
At least it'll die  
in the shade, you said.  
And death will come  
slowly riding the coattails  
of a breeze.  
It's morning where you live now.  
In your room in Leiden,  
you're calling friends  
in London, Cairo and D.C.  
There's a windmill  
in the distance. The old woman  
whose basement you rent  
plants tulips because they,  
like the Turk cycling to deliver  
fresh milk and cheese,  
are predictable, on time.  
Your notebooks are crowded  
with cob webs and pigeons  
and the angels for whom you wait  
build houses on the ocean floor.  
Half drunk in Tennessee,  
I think of you. I'm happy here  
laughing at white lies and curses,  
running out of bricks, but not embraces.  
Listen brother, it's the same everywhere.  
We all raise memories like trees  
to live under their shadows,  
to be sheltered by their magnificent,  
leaking roofs.

(1996)

in mezzo alla strada  
in centro, con la testa che annuiva,  
le ali che a malapena sbattevano  
mentre affogava nel gas di scarico.  
L'ho preso, ho sentito la creta calda  
raffreddarsi nelle mie mani.  
Potevo quasi vedere tutti i suoi voli  
di ritorno al nido per sempre  
nel grigio delle sue piume.  
Mi hai guardato fargli  
posto sotto un albero.  
Almeno morirà  
all'ombra, hai detto.  
E la morte verrà  
lentamente cavalcando la scia  
di una brezza.  
È mattina dove vivi ora.  
Nella tua camera a Leida,  
stai chiamando gli amici  
a Londra, al Cairo e a D.C.  
C'è un mulino  
in lontananza. L'anziana donna  
il cui seminterrato hai affittato  
pianta tulipani perché sono,  
come il turco che in bicicletta consegna  
latte fresco e formaggio,  
prevedibili, puntuali.  
I tuoi taccuini sono pieni di  
tele di ragno e piccioni  
e gli angeli che aspetti  
costruiscono case sul fondo dell'oceano.  
Mezzo ubriaco in Tennessee,  
ti penso. Sono felice qui,  
rido di bugie bianche e maledizioni,  
sono rimasto senza mattoni, ma non senza abbracci.  
Ascolta fratello, è lo stesso ovunque.  
Tutti noi coltiviamo ricordi come alberi  
per vivere alla loro ombra,  
al riparo dei loro splendidi  
tetti permeabili.

(1996)

## Borrowed Tongue

Maybe I'm a fool  
holding two threads,  
one black, one white,  
waiting for dawn  
to tell them apart.  
But I'm only practicing  
my religion which  
I neither borrowed  
nor stole.  
Maybe I'm a fool  
thinking of a better answer  
than the transplant patient  
who said *I'm sorry*  
*someone had to die.*  
No, I haven't outgrown  
my tongue. It's a coat  
your mother gives you,  
crimson or cobalt blue,  
satin inside, the collar  
wide enough to cover  
your whole neck.  
All winter you wear it  
then spring comes  
but never goes.  
That's Arabic to me.  
I wear a white shirt now--  
thin gray stripes,  
top button gone--  
and it fits.

(1995)

## In the Cold Season

*In memory of Forugh Farrokhzad*

For now the mullahs  
have tucked away their whips.  
In Tabriz a woman sits  
by a brook. A man walks  
up to her, gives her a handful  
of pistachios. If she loves him  
she will read him your poems.

## Lingua in prestito

Forse sono uno sciocco  
 che tiene in mano due fili,  
 uno nero, uno bianco,  
 in attesa che l'alba  
 li distingua.  
 Ma sto solo praticando  
 la mia religione che  
 non ho né preso in prestito  
 né rubato.  
 Forse sono uno sciocco  
 perché penso che esista una risposta migliore  
 di quella del paziente trapiantato  
 che ha detto *Spiacente*  
*qualcuno doveva morire.*  
 No, non sono diventato troppo grande  
 per la mia lingua. È un cappotto  
 che tua madre ti dà,  
 cremisi o blu cobalto,  
 con la fodera di seta, il colletto  
 ampio abbastanza da coprire  
 interamente il collo.  
 Lo indossi per tutto l'inverno  
 poi arriva la primavera  
 ma non va mai via.  
 Questo è l'arabo per me.  
 Indosso una camicia bianca ora –  
 a strisce grigio chiaro  
 il bottone superiore perso –  
 e mi sta bene.

(1995)

## Nella stagione fredda

In memoria di Forugh Farrokhzad

Per il momento i mullah  
 hanno messo via le fruste.  
 A Tabriz una donna siede  
 nei pressi di un ruscello. Un uomo  
 le si avvicina, le dà una manciata  
 di pistacchi. Se lo ama  
 gli leggerà le tue poesie.

Come back. It's spring.  
The widow who bought your house  
has planted azaleas. Like you,  
her daughter puts dahlia petals  
on her fingernails. The henna  
tree blossoming, the rosemary  
bush waist high. Goldfish  
have returned to the pond  
and soon the sparrows' song.  
There have been two wars.  
Your son, buried in Ahwaz,  
died in the first. The leper boy  
you adopted is back in the colony  
and memorizes none of your poems.  
Your books are still banned  
in Teheran, but they talk  
about you in Texas. Naderpur  
and others who bragged  
about sleeping with you,  
lecture on the phenomenology  
of your imagery, the rebel  
music of your rhymes.  
Your brother made songs  
of your love poems, sold  
millions of cassettes  
before the Shah. He sang  
at the crown prince's wedding,  
expatriates screaming "encore,"  
shoving money into his pockets,  
grams of cocaine. Come back.  
You must believe in the end  
of the cold season just for once.  
Outside my window it's Indiana,  
people swaying to the Grateful Dead,  
everyone dancing alone.  
I join them and look for you.

(1995)

---

\* Le poesie di Khaled Mattawa, qui presentate per la prima volta in versione italiana, sono parte della selezione di prosa e poesia disponibile online <http://www.webdelsol.com/mattawa/>. Ringraziamo l'autore per aver accordato ad *Acoma* il diritto di riproduzione.



Torna. È primavera.  
La vedova che ha comprato la tua casa  
ha piantato azalee. Come te,  
sua figlia mette petali di dalia  
sulle unghie. L'albero  
di henna è in fiore, il cespuglio  
di rosmarino alto fino alla vita. I pesci rossi  
sono tornati nello stagno  
e presto tornerà il canto dei passeri.  
Ci sono state due guerre.  
Tuo figlio, sepolto a Ahwaz,  
è morto nella prima. Il ragazzo lebbroso  
che hai adottato è tornato nella comunità  
e non impara a memoria nessuna delle tue poesie.  
I tuoi libri sono ancora banditi  
a Teheran, ma parlano  
di te in Texas. Naderpur  
e altri che si sono vantati  
di aver dormito con te,  
fanno conferenze sulla fenomenologia  
del tuo linguaggio figurato, sulla musica  
ribelle dei tuoi versi.  
Tuo fratello ha composto canzoni  
dalle tue poesie d'amore, ha venduto  
milioni di cassette  
sotto lo Shah. Ha cantato  
al matrimonio del principe ereditario,  
con gli espatriati che gridavano "encore",  
ficcando soldi nelle sue tasche,  
grammi di cocaina. Torna.  
Devi credere alla fine  
della stagione fredda almeno una volta.  
Fuori dalla mia finestra c'è l'Indiana,  
persone che ondeggiano alla musica dei Grateful Dead,  
tutti ballano da soli.  
Mi unisco a loro e ti cerco.

(1995)

## La nazionalizzazione della politica statunitense: verso le elezioni di medio termine del 2018

Marco Morini\*

Le elezioni di medio termine di martedì 6 novembre 2018 sono un appuntamento elettorale che potrebbe mutare il corso della politica statunitense e ancor più la parte finale del primo mandato di presidenza Trump. Sono molte le analisi, specie giornalistiche, che speculano su un secondo biennio presidenziale caratterizzato da paralisi legislativa e crescenti possibilità di impeachment. Il presupposto è, ovviamente, quello di una rivincita democratica ad appena due anni dall'epocale sconfitta della favorita Hillary Clinton. Numeri alla mano, però, il Partito repubblicano si trova in una delle sue migliori situazioni di sempre, avendo il controllo della presidenza, di entrambi i rami del Congresso e, secondo molti osservatori,<sup>1</sup> anche della Corte suprema, dopo la recente nomina di Neil Gorsuch e le annunciate dimissioni di Anthony Kennedy.

Ai democratici basterebbe tuttavia un saldo positivo di due senatori e ventitré deputati per ritornare in maggioranza in entrambi i rami del Parlamento. Una serie di fattori fa ben sperare il partito attualmente all'opposizione: la popolarità del presidente Trump, mensilmente rilevata da Gallup,<sup>2</sup> lo pone da oltre un anno costantemente al di sotto della soglia del 40%, un dato tra i più bassi di sempre tra tutti i presidenti.<sup>3</sup> Inoltre, storicamente, le elezioni di *midterm* tendono a punire il partito del presidente, che raramente riesce a uscire vittorioso da questi test di metà mandato.<sup>4</sup>

Nelle diciotto elezioni di *midterm* che si sono tenute dalla fine della Seconda guerra mondiale a oggi, il partito che esprimeva l'inquilino della Casa Bianca ha perso in media venticinque seggi alla Camera e quattro al Senato. Considerando invece le nove elezioni dove il partito alla Casa Bianca controllava anche entrambi i rami del parlamento (una situazione quindi identica a quella attuale), il saldo negativo sale a trentatrè deputati e a una perdita di 4,7 seggi al Senato. Nelle nove *midterm* nelle quali il presidente si è trovato immediatamente prima del voto con un indice di popolarità inferiore al 50%, il suo partito ha perso in media trentasei seggi alla Camera e 5,8 seggi al Senato. Infine, nelle sette elezioni di medio termine dove la presidenza controllava l'intero Congresso e i sondaggi assegnavano al presidente una popolarità inferiore al 50% - cioè la situazione che andrebbe profilandosi per il prossimo novembre - le sconfitte per la maggioranza sono state ancora più severe: una media di quarantuno deputati persi e 6,4 seggi al Senato in meno.

Negli ultimi cento anni sono stati appena due i casi in cui il partito alla Casa Bianca è riuscito a incrementare i propri seggi sia alla Camera sia al Senato alle elezioni di medio termine. Si tratta delle elezioni del 1934, quando i democratici riuscirono a guadagnare nove seggi in entrambi i rami del Congresso, forti anche dell'approvazione del New Deal e dei primi effetti della ripresa economica (che,

per l'anno 1934, toccò un incredibile +10% di PIL). E delle elezioni di medio termine del 2002: dopo la tragedia dell'11 settembre il paese si era stretto attorno a George W. Bush e alla sua decisione di intervenire militarmente in Afghanistan. Ma allora la popolarità del presidente era attorno al 70%<sup>5</sup> e i repubblicani riuscirono a ottenere un saldo positivo di otto seggi alla Camera e di due senatori.

Al Senato la riconquista democratica della maggioranza sembrerebbe a un passo, con appena due seggi di distanza dal controllo della Camera alta. Tuttavia, dei trentaquattro seggi senatoriali che torneranno in palio il prossimo novembre, appena otto sono attualmente occupati da senatori repubblicani. I democratici hanno messo nel mirino due di questi seggi, che i sondaggi, unanimemente, considerano in bilico: quello di Dean Heller in Nevada e quello attualmente occupato da Jeff Flake in Arizona. Nel primo caso si tratta di uno stato che ormai stabilmente vota democratico e che anche nell'inafausta (per i *democrats*) tornata elettorale del 2016 ha comunque premiato Hillary Clinton con uno scarto di oltre ventisettemila voti. L'Arizona è invece un territorio tradizionalmente repubblicano e che da ventitré anni non elegge un senatore democratico. L'uscente Jeff Flake, uno dei più accaniti oppositori interni a Trump, ha però scelto di non ricandidarsi e la probabile candidata democratica Kyrsten Sinema sembra godere di ampia popolarità nello stato. Qui, come in tutte le altre sfide, il quadro sarà più chiaro dopo la sessione di primarie dei due partiti che si terranno durante tutta l'estate.

A fronte però di questi due obiettivi realizzabili, i democratici devono difendere ben quattro seggi che non saranno facili da riconfermare. Bill Nelson in Florida andrà alla ricerca del quarto mandato in un momento in cui è rimasto l'unico politico democratico eletto nello stato. Joe Donnelly in Indiana cercherà di conquistare il secondo mandato in uno stato dove, meno di due anni fa, Trump ha vinto con oltre mezzo milione di voti di vantaggio su Clinton. In una situazione molto simile si trova Claire McCaskill in Missouri. E sembrano poche le probabilità di riconferma per Heidi Heitkamp, prima donna senatrice espressa dal North Dakota, che sei anni fa riuscì a spuntarla per meno di tremila voti sul rivale repubblicano. Il North Dakota è uno stato dove nel 2016 Hillary Clinton subì un umiliante margine di oltre 36 punti di distacco e dove, curiosamente, i buoni indicatori economici si sommano a un diffuso sentimento anti-establishment. Le chance di riconferma della Heitkamp non derivano dal sostegno del moribondo Partito democratico locale, ma dal suo bizzarro *coté* di donna d'affari che si è sempre mostrata più vicina a Trump che all'apparato democratico nazionale. Heitkamp, a proposito dell'attuale presidente, ha dichiarato come fosse felice che "non provenisse dall'establishment repubblicano e che fosse disposto ad ascoltare tutti, senza preclusioni di prospettiva".<sup>6</sup> Inoltre, sembra che abbia incontrato più volte sia Trump sia i suoi primi collaboratori Reince Priebus e Gary Cohn.<sup>7</sup> È stata anche una delle prime democratiche ad appoggiare (e votare) la nomina "trumpiana" di Neil Gorsuch alla Corte suprema. E nell'autunno del 2017, in un comizio di Trump in North Dakota, fu lo stesso presidente a invitarla sul palco e a lodarla pubblicamente,<sup>8</sup> a suggello di un curioso feeling bipartisan che sembrerebbe portare benefici a entrambi. Si tratta quindi di una democratica anomala, ed è proprio questa sua originalità che le dà speranza in una delle corse senatoriali più cruciali dell'imminente ciclo elettorale.

Tra le altre sfide, merita una menzione la quasi certa elezione di Mitt Romney a senatore dello Utah. Dopo i successi da *businessman*, l'ex candidato repubblicano alla presidenza continua quindi nella sua anomala carriera politica: governatore del Massachusetts dal 2003 al 2007, candidato sconfitto alle primarie repubblicane del 2008, vincitore delle primarie del 2012. Per alcuni osservatori,<sup>9</sup> il ritorno a una carica elettiva di primo livello potrebbe essere il preludio a un nuovo tentativo presidenziale, obiettivo mai nascosto del poliedrico politico mormone.<sup>10</sup> Sicuramente la sua presenza non sarà di conforto a Trump: all'interno del Partito repubblicano, Romney è infatti uno dei più autorevoli critici dell'attuale amministrazione.

Se per i democratici non sarà facile riprendersi il decisivo controllo del Senato perso nel 2014, per quanto riguarda la Camera dei rappresentanti occorre dare conto di un rilevante fenomeno in atto: l'elevato numero di *congressmen* uscenti che stanno scegliendo di non ricandidarsi. A oggi sono diciotto i deputati democratici che non si ripresenteranno e ben quarantuno i *congressmen* repubblicani che hanno scelto di ritirarsi o di candidarsi ad altra carica. E svariate decine di parlamentari uscenti non hanno ancora rilasciato dichiarazioni ufficiali a riguardo. Dato l'elevato grado di riconferma (*incumbency factor*), che è unanimemente riconosciuto a questo tipo di elezioni,<sup>11</sup> si tratta quindi di un consistente vantaggio per il Partito democratico, dove il numero di ritiri è decisamente inferiore a quello degli avversari. Si tratta comunque di cifre estremamente alte per entrambi i partiti e che, come anticipato, potrebbero ulteriormente crescere.

Per comprendere la rilevanza di ben cinquantanove deputati che, a oggi (31 marzo 2018), hanno deciso di non ripresentarsi,<sup>12</sup> basta confrontare il trend attuale con le serie storiche sul *turnover* parlamentare dei candidati alla Camera dei rappresentanti. Si tratta del livello di ritiri più alto di sempre dal 1946 e che, al momento dell'ufficializzazione dei candidati, potrebbe risultare perfino superiore al record storico del 1992. Quello fu infatti un anno elettorale che seguì un importante *redistricting* (ridefinizione dei collegi elettorali) che creò numerosi *majority-minority districts*, cioè distretti elettorali appositamente disegnati per tutelare le minoranze etniche, e che quindi modificò significativamente la mappa elettorale del paese.

Il numero totale di cinquantanove ritiri cela storie diverse. Si tratta infatti di ventuno deputati che "corrono" per altra carica (tredici repubblicani e otto democratici), sei ritiri per limiti di mandato o dimissioni prima del termine (quattro repubblicani e due democratici) e trentadue ritiri *tout court* (ventiquattro repubblicani, otto democratici). Le mire incrociate dei due partiti sono focalizzate sui ventitré deputati repubblicani che rappresentano distretti elettorali che nel 2016 hanno votato Clinton e sui dodici seggi democratici che meno di due anni orsono scelsero Donald Trump.

Sono diverse le ragioni che stanno alla base di queste scelte. Come detto, c'è chi lascia il posto da deputato per candidarsi a senatore, a governatore, a sindaco, ad altre cariche elettive. E c'è chi sa di avere poche chance perché rappresentante di distretti elettorali che alle ultime presidenziali hanno massicciamente votato per il candidato del partito opposto. Ci sono poi una serie di circostanze che riflettono importanti variabili politiche di medio periodo, le quali sembrano aver ormai definitivamente trasformato la realtà politica statunitense. Queste possono apparire come "cause di forza maggiore", dal punto di vista dei singoli deputati. O, da una

---

prospettiva d'analisi terza, potrebbero anche essere definite quali chiari segnali di "europeizzazione" delle campagne elettorali americane.

I cicli elettorali statunitensi, quali che siano congressuali, governatoriali o semplicemente si tratti di elezioni dei sindaci delle grandi città, stanno diventando sempre più questioni nazionali.<sup>13</sup> E i candidati hanno sempre meno controllo del proprio destino elettorale. In una stagione politica caratterizzata da costi sempre maggiori e da finanziamenti esterni o centralizzati, i candidati locali fanno fatica perfino a pianificare le proprie campagne elettorali. Le singole sfide locali o statali vengono decise a Washington, in una strategia nazionale che centralizza finanziamenti e tattiche e che ha come conseguenza finale anche quella di limitare la successiva attività di *policymaking* del deputato eletto. Ovviamente si tratta di una tendenza che ha maggiore impatto sulla Camera, che rinnova i propri rappresentanti ogni due anni, in un ciclo politico brevissimo, caratterizzato da campagna permanente.<sup>14</sup> Al Senato, con un mandato di sei anni e con appena cento membri totali, l'autonomia dei singoli senatori è ancora sostanzialmente garantita.

Lo scenario è paradossale: mentre in Europa, da oltre un decennio si celebra il funerale dei partiti tradizionali,<sup>15</sup> fiaccati dall'avanzata dei populistici, dalla sfiducia dell'elettorato verso i corpi intermedi dello stato e da nuovi movimenti politici personali,<sup>16</sup> negli Stati Uniti i partiti sembrano più vivi e potenti che mai, finalmente capaci di controllare i singoli deputati e ciascuna sfida elettorale locale. A paradosso si aggiunge paradosso, con l'elezione a presidente di un miliardario outsider come Donald Trump,<sup>17</sup> comunque avvenuta "scalando" uno dei due grandi partiti, anziché candidandosi fuori da essi.

La trasformazione del "lavoro" dei parlamentari americani è proprio tra le cause dell'elevato numero di ritiri che sta caratterizzando questa sessione di *midterm*. I deputati statunitensi stanno passando dall'essere personalità indipendenti, fortemente radicate sul territorio, capaci di attrarre consenso trasversale e di marcare la propria autonomia una volta a Washington all'essere figure "controllate" dai partiti centrali e gestite quasi come pedine nelle grandi battaglie congressuali sul budget, sugli ordini presidenziali e sulla ratifica delle nomine. Sono lontani i tempi eroici in cui i candidati al Congresso competevano come "individui", forti di relazioni costruite sul territorio e caratterizzati da una reputazione che trascendeva gli steccati di partito.

Una recente ricerca scientifica ha mostrato come la componente locale delle sfide per il Congresso sia ormai prossima allo zero, soppiantata in tutto e per tutto dalla componente nazionale.<sup>18</sup> Uno degli elementi più rilevanti a sostegno di questa analisi è la quasi scomparsa dello *split-voting* (il voto disgiunto): i dati sulle elezioni del 2016 hanno mostrato come pochissimi elettori abbiano scelto di votare un partito al Congresso e un altro per la Presidenza.<sup>19</sup> Sempre più spesso, infatti, gli elettori statunitensi restano fedeli alle linee di partito. In un volume appena uscito, dall'evocativo titolo *The Increasingly United States*, Daniel J. Hopkins riflette sulla nazionalizzazione della politica statunitense, dimostrando come alle elezioni di medio termine del 2014 la corrispondenza a livello di contea dei voti per il governatore sia stata quasi perfettamente sovrapponibile ai voti espressi due anni prima per il presidente (l'autore ha rilevato una correlazione a 0.93, quindi statisticamen-

te significativa).<sup>20</sup> Per i candidati si tratta di situazioni quasi umilianti: non importa chi siano, ma a quale partito appartengano. Il repubblicano che andrà a candidarsi in un distretto elettorale particolarmente *liberal* e che due anni fa ha votato in massa per Hillary Clinton, avrà molto probabilmente partita persa in partenza a causa dell'elevata impopolarità di Trump in quell'area. Difficilmente riuscirà a incidere con la sua personalità, la sua campagna elettorale. Semplicemente, sarà sconfitto da dinamiche a lui superiori.

C'è poi tutto l'aspetto legato al *fundraising*. Già in passato l'attività politica del parlamentare richiedeva una costante attività di raccolta fondi e di contatto continuo coi donatori. Ma questa era anche parte della "normale" attività di presidio e rappresentanza del territorio. Ora, anche i candidati locali più attivi e "ricchi" rischiano di essere superati dalle macchine centrali di partito o dai gruppi esterni che finanziano sfide locali su logiche di *issues* nazionali.

Si tratta quindi di un'altra dinamica che sta andando fuori dalla portata dei candidati locali. Dal giorno della sentenza della Corte Suprema *Citizen United* (2010), che ha significativamente ridotto i limiti ai finanziamenti ai partiti e ai candidati, si sono attivati numerosi gruppi di interesse che hanno cominciato a investire a pioggia sui candidati, ragionando solamente in base alle loro convinzioni e convenienze originarie. I comitati vicini ai partiti finanziano i candidati in sfide elettorali considerate in bilico semplicemente consultando i sondaggi. I gruppi esterni, che invece si muovono in base ai propri interessi costitutivi, finanziano chi è pro armi, chi è a favore delle energie rinnovabili, chi è contrario all'aborto e così via.

E anche una volta eletti, i deputati appaiono sempre più come pedine del gioco della politica nazionale. I disegni di legge sono frequentemente scritti dal comitato centrale dei partiti e molti singoli *congressmen* lamentano di essere tenuti all'oscuro da decisioni e strategie per poi essere informati sui contenuti e sulle tattiche di voto solo al momento dell'ingresso in aula.

Per dimostrare quanto l'attività del Congresso sia polarizzata, il politologo Jack Santucci ha preso in esame il *DW-score*, una statistica che censisce il *continuum* destra-sinistra, analizzando il grado di polarizzazione ideologica di ciascun membro del Congresso. Ebbene, l'analisi di Santucci fotografa una Camera dei rappresentanti dove la dimensione partitica spiega il 96% dei voti totali effettuati.<sup>21</sup> In sostanza, mostra la straordinaria polarizzazione ideologica e la virtuale estinzione di ogni comportamento bipartisan dei singoli *congressmen*. Si tratta di un livello di polarizzazione che è al massimo storico, superiore ai precedenti record registrati a inizio Novecento e a inizio Ottocento.<sup>22</sup>

Strada quindi spianata per i democratici? Prevedibile una doppia sconfitta per Trump, una paralisi definitiva della sua agenda legislativa e un avvio delle procedure di impeachment? Neanche per idea. Negli ultimi anni, infatti, un'altra serie di fattori sembra porsi in contraddizione con quanto sopra elencato.

Anzitutto, la succitata polarizzazione elettorale ha fatto anche diminuire la quota di elettori indipendenti o indecisi che ciascun partito può mirare a conquistare a ogni tornata. E le caratteristiche della stessa base elettorale democratica sembrano giocare a sfavore: il partito di Obama e Clinton attrae sempre più elettori giovani e residenti nelle grandi aree urbane. Un dato positivo, che però cela



un'importante controindicazione: gli elettori sotto i 30 anni tendono a impegnarsi per le elezioni presidenziali ma a disertare i voti di medio termine. Mentre la fascia di votanti sopra i 55 anni, a cui i sondaggi attribuiscono una netta preferenza per i repubblicani, ha un livello di partecipazione elettorale ben più elevato e stabile. Inoltre, tutti questi elettori "urbani" fanno vincere i democratici nelle città ma contribuiscono alla trasformazione di una mappa elettorale che ormai mostra centinaia di collegi di aree extraurbane saldamente in mano repubblicana. Grazie al *gerrymandering*, infatti, in molti stati i repubblicani hanno ridisegnato a proprio favore i collegi elettorali. Ragion per cui l'attuale vantaggio a livello nazionale, espresso dai sondaggi, di cinque punti percentuali del Partito democratico, non è garanzia di successo nei singoli distretti elettorali.

Infine, rimane sullo sfondo la battaglia decisiva sulla Corte suprema. I nove giudici, nominati a vita, svolgono un ruolo cruciale nella vita politica e sociale del paese e nell'interpretazione del testo costituzionale. Forse ora ancora più del solito, in virtù di una società e di una politica così polarizzate e con un presidente che potrebbe subire una procedura di impeachment. Per comprendere la posta politica in gioco e l'importanza di una nomina che potrebbe cambiare l'indirizzo ideologico della nazione per decenni, basta ricordare gli eventi più recenti. L'improvvisa morte di Antonin Scalia, avvenuta a Febbraio 2016, indusse i repubblicani a una massiccia attività di ostruzionismo (*filibustering*) in Senato, per evitare che il successore del giudice più conservatore della Corte venisse indicato dall'allora presidente Obama. L'impresa riuscì ed è stato infatti Trump a indicare Neil Gorsuch e a vederne la nomina ratificata da un Senato a maggioranza repubblicana. Ma, poco più di un anno dopo, il giudice Anthony Kennedy ha annunciato le proprie dimissioni, perché l'età avanzata non gli permetterebbe di svolgere al meglio il proprio ruolo. Da molti anni, Kennedy è considerato il giudice più importante della Corte, colui che detiene lo *swing vote*, cioè quello in grado di fare la differenza di volta in volta, in una composizione della Corte abitualmente bloccata sul 4-4 (quattro giudici conservatori, quattro progressisti) su molte questioni rilevanti.<sup>23</sup> Si tratta infatti della figura più "indipendente" tra i giudici che sono rimasti in carica negli ultimi trenta anni. Indicato da Ronald Reagan nel 1987 e confermato l'anno successivo da una maggioranza repubblicana, si è sempre distinto per un approccio poco ideologizzato e ha talvolta votato contro il senso conservatore, come sulla costituzionalità dei matrimoni omosessuali.<sup>24</sup>

Con dimissioni effettive dal 31 luglio 2018, Trump avrà poco meno di sei mesi per indicare il sostituto di Kennedy, farlo votare da un Senato a maggioranza repubblicana e imprimere alla Corte Suprema una svolta ancora più conservatrice. Altrimenti sarà il prossimo Senato a decidere sulla ratifica del nuovo giudice e, come abbiamo scritto, la Camera alta potrebbe anche essere a maggioranza democratica.<sup>25</sup> È quindi prevedibile attendersi una sfibrante battaglia parlamentare e mediatica, a tutela di un'istituzione che presto potrebbe riconsiderare decisioni attinenti alla contraccezione, ai diritti delle persone transgender, alle politiche ambientali, al ruolo dei sindacati dei lavoratori, alle politiche di ammissione scolastica e universitaria.

Non bisogna poi dimenticare che i due giudici nominati da Bill Clinton, Ruth Bader Ginsburg e Stephen Breyer, sono rispettivamente classe 1933 e 1938. Non è

quindi inverosimile credere che potrebbero anch'essi presto richiedere il pensionamento e potrebbe essere di nuovo Trump a doverli sostituire, probabilmente con altri a lui più favorevoli. Questo sposterebbe ancora più a destra l'asse ideologico della Corte e potrebbe rimettere in discussione anche questioni oggi considerate "non in agenda" come la pena di morte, le unioni gay e il diritto all'aborto.

NOTE

\* Marco Morini è Jean Monnet Fellow all'Istituto Universitario Europeo di Firenze. In precedenza ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali dell'Università degli Studi di Padova. È stato Assistant Professor in Political Science alla International University of Sarajevo (Bosnia-Erzegovina) e Post-Doctoral Research Fellow in Sociology alla Macquarie University (Australia). Esperto di politica e storia americana, comunicazione politica e politica comparata, è autore di numerose pubblicazioni scientifiche sugli stessi temi. Ha scritto *Gli spot elettorali nelle campagne presidenziali americane: forme, immagini, strategie* (Otto 2011) e *Trump & Co: Miliardari al potere nella crisi del neoliberalismo* (Castelvecchi 2017). Fa parte della redazione di *Ácoma*.

1 Lauren Gambino, "Senate Confirms Neil Gorsuch to the Supreme Court After Historic Rules Change", *The Guardian*, 7/4/2017, <https://www.theguardian.com/law/2017/apr/07/senate-confirms-neil-gorsuch-supreme-court-trump>, ultimo accesso il 18/3/2018.

2 Gallup, "Gallup Daily: Trump Job Approval", <http://news.gallup.com/poll/201617/gallup-daily-trump-job-approval.aspx>, ultimo accesso il 26/3/2018.

3 Harry Enten, "How Trump Ranks in Popularity vs. Past Presidents", *FiveThirtyEight.com*, <https://fivethirtyeight.com/features/the-year-in-trumps-approval-rating/>, ultimo accesso il 10/3/2018.

4 James E. Campbell, *The Presidential Pulse of Congressional Elections*, The University Press of Kentucky, Lexington 2015, p. 32.

5 Gallup, "Presidential Approval Ratings – Gallup Historical Statistics and Trends", <http://news.gallup.com/poll/116677/presidential-approval-ratings-gallup-historical-statistics-trends.aspx>, ultimo accesso il 27/3/2018.

6 Margaret Carlson, "A Democrat Tiptoes Through Trumpworld", *Bloomberg*, 27/12/2016, <https://www.bloomberg.com/view/articles/2016-12-27/heidi-heitkamp-north-dakota-democrat-tiptoes-through-trumpworld>, ultimo accesso il 3/2/2018.

7 Burgess Everett, "North Dakota's Last Democrat?", *Politico*, 22/6/2017, <https://www.politico.com/story/2017/06/22/heidi-heitkamp-north-dakota-239805>, ultimo accesso il 29/1/2018.

8 Amber Phillips, "'With ood woman,' did Donald Trump Just Help Democratic Sen. Heidi Heitkamp Get Reelected?", *The Washington Post*, 6/9/2017, [https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/09/06/with-good-woman-did-donald-trump-just-help-democratic-sen-heidi-heitkamp-get-reelected/?utm\\_term=.26804da0acd7](https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/09/06/with-good-woman-did-donald-trump-just-help-democratic-sen-heidi-heitkamp-get-reelected/?utm_term=.26804da0acd7), ultimo accesso il 25/3/2018.

9 Maeve Reston, "Romney Announces US Senate Run", *CNN*, 16/2/2018, <https://edition.cnn.com/2018/02/16/politics/mitt-romney-senate-utah/index.html>, ultimo accesso il 20/3/2018.

10 Mitt Romney, *No Apology: The Case for American Greatness*, St. Martin's Press, New York 2010, p. 95.

11 Gary C. Jacobson e Jamie L. Carson, *The Politics of Congressional Elections*, Rowman & Littlefield, New York 2016, p. 41.

12 Sam Petulla e Jennifer Hansler, "There Is a Wave of Republicans Leaving Congress, Updated Again", *CNN*, 24/3/2018, <https://edition.cnn.com/2017/11/10/politics/house-retirement-tracker/index.html>, ultimo accesso il 31/3/2018.

13 Alan I. Abramowitz e Steven Webster, "The Rise of negative partisanship and the nationalization of U.S. elections in the 21st century", *Electoral Studies*, 41 (2016), pp. 12-22.

14 Greg Elmer, Ganae Langlois e Fenwick McKelvey, *The Permanent Campaign: New Media, New Politics*, Peter Lang, New York 2012.

- 
- 15 Paul Taggart, "Populism and Representative Politics in Contemporary Europe", *Journal of Political Ideologies* 9, 3, (2004), pp. 269–288. Paolo Bellucci, Marina Costa Lobo e Michael S. Lewis-Beck, "Economic crisis and elections: The European periphery", *Electoral Studies*, 31, 3 (2012), pp. 469-71.
- 16 Hans-Peter Kriesi, "The political consequences of the economic crisis in Europe: electoral punishment and popular protest", in Nancy Bermeo e Larry Bartels, a cura di, *Mass politics in tough times. Opinions, votes, and protest in the Great Recession*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 297-333.
- 17 Marco Morini, *Trump&Co. Miliardari al potere nella crisi del neoliberismo*, Castelvechchi, Roma 2017, p. 36.
- 18 Matthew Dickinson, "It Was The Best of Times, It Was The Worst of Times: A Tale of Two Bills", 20/12/2017, <http://sites.middlebury.edu/presidentialpower/2017/12/20/it-was-the-best-of-times-it-was-the-worst-of-times-a-tale-of-two-bills/>, ultimo accesso il 13/3/2018.
- 19 Amber Philips, "Is Split-Ticket Voting Officially Dead?", *The Washington Post*, 17/11/2016, [https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/11/17/is-split-ticket-voting-officially-dead/?utm\\_term=.24fca3718364](https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/11/17/is-split-ticket-voting-officially-dead/?utm_term=.24fca3718364), ultimo accesso il 27/2/2018.
- 20 Daniel J. Hopkins, *The Increasingly United States: How and Why American Political Behaviour Nationalized*, University of Chicago Press, Chicago 2018.
- 21 Jack Santucci, "Scaling the House through Jan. 2018. All-time highs for the one-dimensional model", 31/3/2018, <http://www.voteguy.com/2018/01/31/scaling-the-house-through-jan-2018/>, ultimo accesso il 23/3/2018.
- 22 Royce Carroll, Jeff Lewis, James Lo, Nolan McCarty, Keith Poole, e Howard Rosenthal, "'Common Space' DW-NOMINATE Scores with Bootstrapped Standard Errors (Joint House and Senate Scaling)", 2/9/2015, [https://legacy.voteview.com/dwnomin\\_joint\\_house\\_and\\_senate.htm](https://legacy.voteview.com/dwnomin_joint_house_and_senate.htm), ultimo accesso il 21/3/2018,
- 23 Thomas M. Keck, *The Most Activist Supreme Court in History: The Road to Modern Judicial Conservatism*, University of Chicago Press, Chicago 2004.
- 24 Tom McCarthy, "The Supreme Court Has Already Reshaped America – here's how", *The Guardian*, 2/7/2018, <https://www.theguardian.com/law/2018/jul/02/supreme-court-donald-trump-anthony-kennedy-conservative-nominee-republicans>, ultimo accesso il 3/7/2018.
- 25 Adam Liptak e Maggie Haberman, "Inside the White House's Quiet Campaign to Create a Supreme Court Opening", *The New York Times*, 28/6/2018, <https://www.nytimes.com/2018/06/28/us/politics/trump-anthony-kennedy-retirement.html>, ultimo accesso il 30 giugno 2018.
-

## FRANCO MORETTI SU WESTERN E NOIR

Giorgio Mariani\*

### Introduzione

Tra ottobre e novembre del 2017, il Dottorato di Ricerca in Scienze del Testo dell'Università Sapienza di Roma ha avuto il piacere di ospitare per un mese Franco Moretti. Professore emerito presso la Stanford University (dove ha fondato e a lungo diretto il Literary Lab e il Center for the Study of the Novel), attualmente docente presso l'Ecole polytechnique fédérale di Losanna, autore di libri importanti che vanno da *Signs Taken for Wonders* (Verso 1983; in italiano *Segni e stili del moderno*, Einaudi 1987) a *The Way of the World* (Verso 1987; in italiano *Il romanzo di formazione* Garzanti 1986), da *The Modern Epic* (Verso 1996; in italiano *Opere mondo*, Einaudi 1994) ad *Atlas of the European Novel, 1800–1900* (1998; in italiano *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi 1997), da *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (Verso 2005; in italiano *La letteratura vista da lontano*, Einaudi 2005), ai più recenti *Distant Reading* (2013), and *The Bourgeois* (2013; in italiano *Il borghese*, Einaudi 2017), Moretti è uno dei critici letterari più importanti – e più discussi – degli ultimi decenni. Se la stella polare della sua ricerca è certamente lo studio del rapporto tra forma letteraria e storia sociale, le strategie per articolare e indagare questo rapporto sono venute cambiando nel corso del tempo, in particolare dopo quella che si può definire la “svolta quantitativa”: l'ambizione, cioè, di misurarsi con una mole enorme di testi resa possibile dalla digitalizzazione dei testi letterari. Di qui la sua proposta – sulla quale la discussione resta aperta e appassionata, come testimonia l'ampia sezione dedicata al suo lavoro in un recente numero di *PMLA* (maggio 2017) – di una “lettura a distanza” che permetta di lavorare su corpora ben più ampi di quelli del passato.

Il lavoro critico di Moretti – uno studioso che nasce anglista – si è dispiegato in una direzione eminentemente comparativa, e pur occupandosi a più riprese di letteratura americana (basti pensare ai suoi studi su T.S. Eliot o alle pagine di *Modern Epics* su *Moby-Dick* e *Leaves of Grass*), non si può dire che quest'ultima abbia occupato una posizione privilegiata nel suo lavoro. Invertendo questa tendenza, durante il suo soggiorno romano presso Sapienza, Moretti ha proposto ai dottorandi un ciclo di lezioni ispirate ai capitoli del suo primo libro da “americanista”, che verrà pubblicato in Italia a inizio 2019 da Einaudi col titolo, *Cinque pezzi facili*, e in inglese, col titolo *The Far Country: Scenes from American Culture*, presso Farrar, Straus & Giroux. Nel suo libro Moretti si muove tra Europa e America, indagando non solo figure letterarie importanti come Whitman, Baudelaire, Hemingway e Arthur Miller, ma soffermandosi anche sulla pittura e sul cinema. In questo numero di *Ácoma*, per gentile concessione dell'autore e dell'editore Einaudi, pubblichiamo

in anteprima uno dei capitoli del libro dedicato proprio a due generi cardine della tradizione filmica non solo americana, ma mondiale, il western e il noir, originariamente presentato da Moretti in un'affollata conferenza tenutasi il 7 novembre 2017 presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali di Sapienza. In quell'occasione il suo intervento era stato seguito dai commenti di Sara Antonelli, Ugo Rubeo, Cinzia Scarpino e Stefano Rosso, e anche questi contributi, riveduti e corretti per l'occasione, vengono resi ora disponibili in questa sezione di *Ácoma*.

Tutto questo non sarebbe stato disponibile senza il sostegno non solo del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, ma della Facoltà di Lettere e Filosofia e della Commissione per l'internazionalizzazione di Sapienza, che vorrei ringraziare sentitamente per aver reso possibile la Visiting Professorship di Moretti.

\* Giorgio Mariani è condirettore di *Ácoma* e insegna letteratura americana presso l'Università Sapienza di Roma, dove coordina il Dottorato di Ricerca in Scienze del Testo.

## Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir

Franco Moretti\*

**Giorno e notte. Figura 1:** la diligenza di John Ford ha iniziato il suo viaggio: vediamo il terreno scosceso, le pale di Monument Valley, l'orizzonte, le nuvole in cielo (*Stagecoach*, 1939). È il campo lungo del western: lo spazio diventa protagonista, e sovrasta gli esseri umani che si muovono al suo interno; lo spazio della Frontiera, "che sembrò a suo tempo altrettanto estraneo e perturbante della superficie della luna".<sup>1</sup>



**Figura 2:** Barbara Stanwyck e Fred McMurray preparano le loro contromosse in *Double Indemnity* (1944); è il mondo quotidiano di un piccolo supermercato; gente che va e viene, una signora che compra del latte in polvere, un inserviente che spinge un carrello; scatole, barattoli, scaffali, pacchi; uno spazio stretto, e reso ancor più affollato dal primo piano caratteristico del film noir. Ma avvicinare l'inquadratura non aiuta a capire: gli occhiali scuri rendono imperscrutabile l'espressione di Stanwyck (e le cose non cambiano quando poi se li toglie). Nel western, tutto il contrario: la vastità degli spazi rende spesso difficile vedere – tutte quelle scene in cui si aggrotta la fronte e ci si riparano gli occhi dal sole per decifrare quelle figure che si stagliano contro l'orizzonte – ma non produce mai ambiguità: o si vede, oppure no. Luce; *High Noon*; una forma *en plein air*, che si getta sul colore non appena possibile. Non così il noir: la sua passione per il buio – *Nightfall*, *Black Angel*, *Gaslight*, *The Night of the Hunter*, *The Dark Corner*... – lo tiene a lungo legato alle mille ambigue sfumature del bianco e nero.<sup>2</sup> Sono contemporanee, queste due grandi forme del secondo dopoguerra – e sono anche l'una l'opposto dell'altra. Qui, provo a descrivere il loro contrasto, e a ragionare sul suo significato storico.





**West.** All'inizio, la parola "western" non indicava un genere cinematografico: era solo un aggettivo che aggiungeva un po' di colore locale a tutto un ventaglio di forme che andavano dalle "commedie del West" ai "melodrammi", "avventure", "film d'amore del West", e via dicendo.<sup>3</sup> Ma l'aggettivo finì ben presto col mangiarsi i nomi cui si riferiva, perché aveva a che fare con la geografia – la quale, per parte sua, era l'aspetto fondamentale di questi film. Basta scorrere i titoli: fiumi (*Red River*, *Rio Bravo*, *Drums along the Mohawk*, *Rio Grande...*); stati (*The Virginian*, *Texas Rangers*, *Nevada Smith*, *California...*); forti e avamposti (*Fort Apache*, *The Alamo*, *Comanche Station...*); qualche città (*Vera Cruz*, *3:10 to Yuma*, *San Antonio*, *The Man from Laramie...*); e una piccola enciclopedia dello spazio e del moto (*The Big Trail*, *Destry Rides Again*, *Stagecoach*, *The Bend in the River*, *Two Rode Together*, *Canyon Passage ...*) Ogni storia ha bisogno di uno spazio in cui svolgersi, naturalmente, ma il western va oltre: è innamorato dello spazio, e lo mette in primo piano, a tutto campo, ogni volta che può. Inizia il viaggio in *Red River* (1948): nel giro di due minuti, abbiamo uno sfondo fermo (la mandria e i cowboy, all'alba, immobili al centro della valle), una panoramica così impressionante – questa è la nostra terra, queste le bestie che abbiamo allevato – che neanche un colossale svarione riesce a rovinarne l'effetto,<sup>4</sup> un pacato ordine di marcia ("Portali in Missouri, Matt"), e un'esplosione di gioia.<sup>5</sup> L'inizio è il momento ideale per evocare l'immensità di questo spazio: in *The Man of the West* (1958), un uomo a cavallo compare all'orizzonte, osserva il paesaggio intorno a sé, e continua tranquillamente il cammino; in *The Virginian* (1929) e *My Darling Clementine*, è una mandria di vacche a disperdersi lentamente in ogni direzione; in *Red River*, *The Man from Laramie* (1955), e *Rio Bravo* (1959), sono dei carri che avanzano con cautela verso gli spettatori. È il tempo d'inizio del western: *Lento assai*. I primi dieci minuti di *Once Upon a Time in the West* (1968): tre uomini, una stazione, una mosca che ronza, una ruota che stride, una goccia che batte sulla falda di un cappello. In nessun altro tipo di storia l'attesa – del treno, dell'attacco, della notte, della diligenza, della cavalleria ... – gioca un ruolo altrettanto importante: il tempo si dilata, così come si dilata lo spazio. *The Big Trail*, *The Big Sky*, *The*

*Big Country*. Grande, e vuoto: il film comincia, e il primo a posare lo sguardo sul territorio circostante è un bianco: e tutto quel che vede è una terra disabitata. I *Native Americans* – “gli indiani”, come vengono chiamati in questi film – erano naturalmente già presenti nel West (come in ogni altra parte del continente americano); ma facendoceli sempre incontrare *dopo* averci fatto conoscere i bianchi, il western associa loro un tratto di illegittimità; li tratta da intrusi. È raro che la *fiction* menta in modo così spettacolare sulla storia che pretende di narrare.

**Carovana.** “Il cinema è l’arte epica per eccellenza”, ha scritto André Bazin in un famoso saggio sul cinema americano, “e le migrazioni dei western sono la nostra *Odissea*”. Epica, sì; *Odissea*, no. Che non ci sia ritorno a casa è l’atto di fondazione di questo genere cinematografico. Nel futuro, le cose forse cambieranno; per ora, la casa è un carro; due-tre generazioni amucchiate assieme, circondate da centinaia di altre famiglie; tutte diverse, e tutte che conducono esattamente la stessa vita. Vita all’aperto, sotto gli occhi di tutti; perché qui quel che conta non è la sfera privata della famiglia – non vediamo praticamente mai l’interno di un carro, e l’intimità di un incontro sentimentale, o anche solo di una buona lavata, viene accolta di norma con grossolana ilarità – ma fare dell’intera carovana un’unica comunità. Una nazione. “Giunti dal nord, dal sud e dall’est, si radunano sulle rive del Mississippi per la conquista del West”, annuncia la didascalia d’apertura di *The Big Trail* (1930). Conquista: il tempo resta lento, ma lo stato d’animo si è fatto inesorabile. Lo sguardo degli americani, scrisse Tocqueville all’inizio della grande migrazione, “è rivolto alla loro marcia attraverso queste regioni selvagge: prosciugare paludi, cambiare il corso dei fiumi, popolare i deserti, sottomettere la natura...”; quello che più amano, è “sognare quel che sarà”.<sup>6</sup> Più che un sogno, però, questa è un’ossessione. Nulla deve fermare la marcia della carovana: una preghiera mormorata di fretta, e i morti vengono lasciati per sempre alle spalle; una bambina nasce, e dopo qualche ora è già sul carro. La vita è al tempo stesso implacabilmente quotidiana – sempre lì a far bollire il caffè, a rammendare calzini, a lavare l’unica camicia decente – e spaventosamente imprevedibile: un pericolo che non viene tanto da altri esseri umani (benché il conflitto con gli “indiani” compaia in quasi tutti i film sulla migrazione verso ovest), quanto dall’ostilità della natura: fa sempre troppo caldo, troppo freddo, troppo secco, troppo vento ... pioggia, polvere, neve, montagne, rapide ...<sup>7</sup> C’è così tanto *attrito*, in questi film; mai un viaggio in cui un carro non resti impantanato nel fango; mai una scena in cui vadano *in discesa*, una volta tanto. Capita di rado che dei personaggi d’immaginazione lavorino così tanto come nei western del primo periodo: badare agli animali, tagliar alberi, attraversare fiumi, scavare passaggi, superare ogni sorta di ostacoli. Dopo aver passato tutto questo, se lo sono meritato, il West.<sup>8</sup> Sono andati avanti, tutti insieme, come una grande mandria ostinata; che è poi la ragione per cui *Red River*, nonostante il suo intreccio (spostare diecimila vacche dal Texas al Missouri, non proprio una storia avvincente), è la più grande epica del West. Quella mandria sterminata, sono i coloni stessi: e nella catastrofica *stampede* che è il centro simbolico del film il potenziale distruttivo della grande migrazione emerge, per una volta, allo scoperto.

**Sette.** La carovana è importante soprattutto agli inizi del western; più tardi, dalle grandi pianure si passa alle città di *My Darling Clementine*, *High Noon* o *Rio Bravo*. A metà strada, sta il grande ibrido di *Stagecoach*: un film che si muove da una città a un'altra, le dichiara entrambe invivibili, e si concentra invece su quel piccolo gruppo che la forza del caso ha radunato insieme per il viaggio. Sette passeggeri, nel minuscolo spazio pubblico della diligenza: un uomo appena fuggito di prigione; un dottore alcoolizzato; una prostituta; un ex-confederato e giocatore d'azzardo; un banchiere ladro; la moglie di un capitano di cavalleria che tiene nascosta la sua gravidanza; e infine, il più "normale" di tutti, un rappresentante di whisky. Come se stesse facendo una specie di esperimento, Ford alza pian piano la temperatura attorno a questo microcosmo della Frontiera, e una fantastica sequenza di brevissime scene – uno-due minuti ciascuna, e tutte incorniciate dalla diligenza che attraversa al galoppo Monument Valley, a ricordarci quel che incombe su di loro – ci mostra il gruppo che si divide con asprezza in ogni direzione.<sup>9</sup> A viaggio quasi concluso, il dottore rende esplicito quanto sia stato improbabile il loro incontro: "Signore e signori, visto che difficilmente avremo mai il piacere di ritrovarci in società –" Un sibilo improvviso, una freccia che colpisce uno dei passeggeri, e il combattimento contro gli apache unisce, per qualche minuto, i sette della diligenza. Passato il pericolo, si lasciano una volta per tutte: il giocatore è morto; il rappresentante di whisky, ferito, viene portato in ospedale; il banchiere viene arrestato dallo sceriffo di Lordsburg; il dottore si avvia verso il saloon, mentre la giovane madre, che ha partorito a metà del viaggio, va a raggiungere il marito; Dallas, la prostituta, si prepara a tornare al bordello e Ringo va a sfidare la gang che gli ha ucciso il fratello. Poi Ringo sopravvive, e porta con sé Dallas nel suo ranch "al di là del confine", in un Messico che non abbiamo mai visto; ma il vero finale era avvenuto qualche minuto prima, col disintegrarsi della diligenza come metafora dell'unità della Frontiera.

**Town tamer.** Paesaggi immensi, e personaggi solitari; si guarda un western, e si pensa ai cataloghi di Whitman: una vignetta dopo l'altra, in completa indipendenza reciproca: "Il cacciatore di anatre si fa avanti, silenzioso e cauto, / I diaconi ricevono l'ordinazione all'altare, le braccia incrociate, / La filatrice dondola avanti e indietro ..." ("Song of Myself").<sup>10</sup> La società come paratassi: un elemento accanto all'altro, toccandosi il meno possibile. Spazio per tutti: una promessa così semplice e forte, che se ne sente ancora l'eco nel preludio di *Death of a Salesman* ("Un flauto intona una melodia. È tenue, dolce, parla d'erba e di alberi e dell'orizzonte lontano. Si leva il sipario.") Ma la promessa non viene mantenuta. I western sono film d'armi, di morte; "indiani", nella prima fase, e poi soprattutto banditi bianchi. Che facciano parte a sé (Liberty Valance, Jesse James, i Luke Plummer e Frank Miller di *Stagecoach* e *High Noon*), o siano ingaggiati dai grandi allevatori e figure consimili (come Jack Palance in *Shane*, 1953, o la banda del giudice Gannon in *The Far Country*), questi fuorilegge dimostrano che – per quanto grande possa essere il "big country" – viene comunque il momento in cui il conflitto diventa inevitabile. Non c'è mai davvero spazio per tutti; e allora, per decidere cosa fare, si convoca un'assemblea cittadina. In *High Noon*, la si tiene in chiesa, interrompendo la messa;

dodici persone – dodici: come gli apostoli, o i membri di una giuria – esprimono le loro opinioni, compresa una donna (la più coraggiosa di tutti), il prete, e il miglior amico dello sceriffo (che finirà col tradirlo). Scene simili si svolgono in *Man with the Gun*, *Warlock*, *The Magnificent Seven*, *Shane* (l'incontro a casa di Van Heflin), e anche *Stagecoach* (i passeggeri che votano se continuare il viaggio o tornare indietro). Si tratta di episodi stranamente riflessivi, per un western; la gente ragiona, ascolta, controbatte, cerca di persuadersi a vicenda. Tira un'aria "democratica", con le donne – e anche le prostitute – che, in largo anticipo sulla storia reale, hanno anche loro il diritto di voto. Ma il significato più profondo di queste scene sta nell'*impotenza* che esse proiettano sul processo della discussione democratica: la gente parla, ma non ha nessuna intenzione di prendere le armi,<sup>11</sup> e il silenzio dell'uomo con la pistola, che resta sempre un po' in disparte dagli altri, è un commento sprezzante alle loro chiacchiere. Per quel che riguarda il significato politico del western, è il momento della verità: il momento della violenza. Se il western "ha una presa così forte sulla nostra immaginazione", scrisse Robert Warshaw nella sua "Movie Chronicle", la ragione fondamentale è che

Prende posizione in modo assolutamente netto sulla questione della violenza – il che, nella cultura attuale, è una cosa estremamente rara. Rifiutare di riconoscere un valore alla violenza è un tratto caratteristico della cultura contemporanea, nonché una delle sue virtù; ma come accade spesso alla virtù, tale rifiuto contiene anche una certa dose di cecità volontaria, e di ipocrisia.<sup>12</sup>

"Sono convinto che non ci sarà nessun problema", dichiara uno dei personaggi di *High Noon*: "nulla di nulla". Nessun problema – con quattro pistoleri che sono appena arrivati in città per ammazzare lo sceriffo? Questa "cecità volontaria", il western la mette regolarmente a confronto con la realtà della violenza: c'è chi ruba il bestiame e la terra; poi minaccia; poi uccide. E così, prima o poi, la violenza deve essere accettata, non solo come un aspetto inevitabile della vita in società, *ma come la sua regola di base*. "Signori, metto ai voti la proposta di assumere Clint Tollinger in qualità di 'town tamer.'" (*Man with the Gun*) Non sceriffo, ma "domatore" di città; uno pagato per spargere sangue, come se la città fosse infetta da un qualche morbo ignoto ("Ho visto dei casi in cui il rimedio era peggiore del male", commenta il medico del paese: "credetemi, la medicina di Tollinger è difficile da mandar giù, e ancora più difficile da sopportare a lungo"). *High Noon*: la giovane moglie quacchera prende la pistola, e spara a uno dei fuorilegge, alle spalle, mentre quello sta caricando e non può rispondere al fuoco. Non vediamo la sua faccia mentre spara. Che cosa sarà la sua vita, d'ora in poi? Che cosa sarebbe stata, se *non* avesse sparato a chi stava cercando di uccidere suo marito?

**Uso legittimo della forza fisica.** "Quel che è tipicamente 'americano' non è tanto la quantità o il tipo di violenza che caratterizza la nostra storia", ha scritto Richard Slotkin, "ma il significato mitico che gli abbiamo attribuito, e gli usi politici di tale simbolismo".<sup>13</sup> Nel western, questo uso politico consiste nel presentare un certo tipo di violenza come *legittimo*. Legittimo innanzitutto perché limitato – come

nell'episodio più stilizzato di questi film: il duello. La morte diventa geometria: amico e nemico, uno di fronte all'altro, senza nulla in mezzo, che avanzano in linea retta fissandosi diritto negli occhi.<sup>14</sup> La distanza è anch'essa stilizzata; né troppo lontano né troppo vicino; due uomini che si avvicinano pian piano – il gesto più caratteristico di John Wayne e Henry Fonda: il modo in cui camminano – come a misurare il punto esatto in cui si può cominciare a sparare. È un balletto. Nel film noir, si viene uccisi con la canna della pistola che tocca il corpo, come Stanwyck in *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), o Mitchum in *Out of the Past* (1947): un segno della micidiale mescolanza di intimità e tradimento che è tipica di questi film. Nel western, i duellanti sono lontani tra loro; venti passi, trenta, a volte anche più; una dimensione *pubblica*, nella strada principale della città, in pieno giorno (figura 3).



Gli altri abitanti, invisibili; nascosti in casa, in attesa che si realizzi la definizione weberiana dello Stato: “quella comunità umana, che nei limiti di un determinato territorio [...] esige per sé, con successo, il monopolio della forza fisica legittima”.<sup>15</sup> È il western come mito di fondazione: la genesi dello Stato. (“Da dove venite, per far rispettare la legge ci sono guardie e tribunali e prigionieri. Qui, non c’è niente”: *The Virginian*). Cos’è che renda un certo tipo di violenza legittimo, non è mai del tutto chiaro; e gli eroi di questi film, che “spiegano” la loro condotta dichiarandola inevitabile (“Devo restare”: *High Noon*; “Qualcuno resta sempre”: *Garden of Evil*, 1954; “Ruby, non ho il tempo di starne a discutere con te”: *Decision at Sundown*, 1957), non aiutano gran che. Di fatto, la violenza è giustificata dal suo autocontrollo: il *westerner* è l’uomo che non fa mai fuoco per primo; che reagisce rapidamente, ma non dà mai inizio alle ostilità. Se spara, è sempre per legittima difesa. È un modo d’agire che lo avvicina al cavaliere del romanzo medievale, con la sua interminabile crociata contro le forze del male; e il vagabondare dell’uomo del West – Shane, che compare dal nulla all’inizio del film, e svanisce in lontananza alla fine – è appunto una versione in sordina della *quête de l’aventure* cavalleresca. Del resto, tutto è in sordina qui: lo *shootout* è una replica meno cruenta del duello all’arma bianca,



così come l'adulterio impossibile del romanzo cortese si trasforma nell'assenza (o nella morte) della donna amata, e l'orgogliosa bellezza aristocratica nelle rozze fattezze plebee di John Wayne. Convenzioni del Vecchio Mondo, adattate alla perfezione all'America moderna – e poi reintrodotte trionfalmente in Europa. Ne riparleremo.

## II.

**Ombre.** Al pari del western, anche il noir entra in scena come un aggettivo, usato in Francia per i romanzi (quasi tutti americani) della *Série Noire*, e poi, a partire dal 1946, per quei film che univano una storia di crimine e di *detection* con un'atmosfera di ineluttabilità naturalistica. Noir: ombre. Stanwyck cammina su e giù davanti a McMurray, e il suo doppio la segue, stampato sul muro; cambia forma, scompare per un attimo, a volte si divide persino in *due* ombre. In *The Third Man* (1949), una luce si accende e Orson Welles – che era morto prima dell'inizio del film, e di cui avevamo seguito il funerale con i nostri occhi – emerge d'improvviso dal buio di un portone; un'ombra, riportata in vita. Più tardi, quando Joseph Cotton e le truppe di occupazione sono in attesa di Welles per un incontro notturno, tutta Vienna diventa un gioco di ombre: statue, soldati, vicoli, chiese, fino al gigante misterioso – un chiaro omaggio all'espressionismo – che si rivela essere un innocuo venditore di palloncini.<sup>16</sup> L'ombra indurisce le fattezze di Clifton Webb in *The Dark Corner* (1946), e ammorbidisce quelle di Jane Greer in *Out of the Past* (1947; "Poi la vidi, che entrava dal sole vivo della strada, e capii che non mi importava più niente dei 40.000 dollari.") Le ombre turbano la nostra percezione del mondo, mostrandoci ogni cosa – spazi, corpi, oggetti, volti – in una luce più scura ed equivoca; deformano le immagini del noir così come l'ambiguità ne distorce il linguaggio. Anche qui, i titoli sono una buona introduzione al mondo che ci aspetta: metafore inquietanti (*Whirlpool, Nightfall, Vertigo, Impact, Blast of Silence* – e *Double Indemnity*, naturalmente);<sup>17</sup> un uso enigmatico dell'articolo determinativo (*The Naked Kiss, The Third Man, The Dark Corner, The Clay Pigeon* ... che angolo? che piccione?); più tutta una serie di allusioni a eventi più o meno incomprensibili: *The Postman Always Rings Twice, Ride the Pink Horse, Where the Sidewalk Ends, They Live by Night*. In questa compagnia, *Dial "M" for Murder* e *Kiss Tomorrow Good-bye* hanno quasi un effetto rassicurante: almeno, è chiaro di che si tratta.

**Magic Mirror Maze.** Nel film noir si spara almeno altrettanto che del western; però mai seguendo la linea retta del duello faccia a faccia. *The Lady from Shanghai* mette Hayworth e Welles l'una di fronte all'altro, occhi negli occhi; pochi secondi, e una terza persona affiora dalle parole di Welles ("Credevo fosse tuo marito che volevi uccidere"), per essere immediatamente moltiplicato dalla risposta di lei ("George avrebbe dovuto far fuori Arthur, ma ha perso la testa come un idiota e ha sparato a Broome"). Sono soli – eppure no: qualcun altro è sempre là con loro. Ancora qualche attimo e "Arthur" (il marito di Hayworth, interpretato da Everett Sloane) entra a sua volta in scena. Adesso è lui a trovarsi faccia a faccia con Hayworth, pistola in pugno; ma nel "Magic Mirror Maze" in cui si svolge la scena – il labirinto di specchi di un



luna-park nei pressi di Chinatown, a San Francisco – l’ottica è ingannevole: in un momento particolarmente barocco, Hayworth ha la pistola puntata verso il pubblico, mentre Sloane – riflesso com’è da diverse angolature – sembra pronto a sparare in più di una direzione (**figura 4**) “Sarebbe stupido far fuoco. Con questi specchi non si capisce. Tu stai puntando su di me, giusto? E io su di te, amore”. Quando poi cominciano a sparare, tra cascate di specchi che vanno in mille pezzi, è impossibile capire che cosa succede (a un certo punto, sembra persino che sia Welles a essere colpito); e anche dopo che Hayworth e Sloane si uccidono a vicenda, si resta con lo strano ricordo di questa terza persona che era lì, accanto a quei due impegnati nel loro scontro a morte. (Che sia una situazione quasi impossibile da immaginare è la premessa per il colpo di scena di *The Man Who Killed Liberty Valance*, 1962). Ma in realtà, il triangolo è altrettanto essenziale alla struttura del noir di come la logica binaria del duello lo era nel western. È il triangolo dell’adulterio, naturalmente, come appunto nella *Lady from Shanghai*, o nel brindisi di George Macready “to the three of us” – lui, sua moglie Hayworth (sempre lei), e il suo ex-amante Glenn Ford – in *Gilda* (1946).<sup>18</sup> Ma al di là dell’adulterio quella che incontriamo qui è la categoria sociologica fondamentale del film noir: il Terzo.



**Il Terzo.** “La comparsa di un terzo elemento”, scrive Simmel nel capitolo sul “Significato sociologico del Terzo” della *Sociologia*, “annuncia la possibilità della transizione, della conciliazione, dell’abbandono dei contrasti assoluti”.<sup>19</sup> Il Terzo media e funge da arbitro imparziale; fa tutt’uno con quelle istituzioni che sanno placare i conflitti e rafforzare i legami sociali. Ed è tutto vero – tranne che nel film noir. Qui, il Terzo *moltiplica* i conflitti, rimandandone all’infinito la soluzione. “Solo, non complicare troppo le cose, Eddie. Se si complicano troppo, uno diventa infelice. E quando uno è infelice, la fortuna lo abbandona” (*The Blue Dahlia*, 1946). Ma le cose sempre troppo complicate, in questi film. Robert Mitchum, Kirk Douglas e Jane Greer, in *Out of the Past*:

“Bene, ma intanto *tu mi* lasci fuori da questa faccenda, e per l’omicidio di *Eels* incastrati *Joe* [...] *Ti* conviene lasciare che la polizia se la prenda. [...] *Qualcuno* deve pur pagare per l’omicidio di *Fischer* [...] E poi, è vero: è stata *lei* a ucciderlo.”

“E io gli dico che sei stato *tu*. *Quelli mi* crederanno.”

“E *tu*, le credi?”

Tu, mi, *Eels*, *Joe*, la polizia, qualcuno, *Fischer*, *lei*, *quelli* ... Il triangolo dell’adulterio è solo la forma iniziale di questa fioritura di cadaveri. *Double Indemnity*: “Hai preso *me* per far fuori *tuo marito*, poi hai preso *Zachetti* per far fuori *Lola*, e magari anche *me*, e poi *qualcun altro* avrebbe pensato a *Zachetti*. È così che funzioni, baby.”

Nel western, uccidere ha un che di *definitivo*: c’è un conflitto di fondo che può essere risolto solo con la morte del nemico; dopo di che, ogni complicazione scompare, e comincia il futuro. Nel noir, uccidere è solo il primo passo in una serie infinita di alleanze dettate dall’interesse del momento: Stanwick e McMurray contro suo marito; Stanwyck e Zachetti contro McMurray; Stanwyck e “qualcun altro” contro Zachetti ...<sup>20</sup> E’ un meccanismo narrativo che ci riporta ai grandi romanzi metropolitani di Balzac e Dickens – ma forse anche più indietro, alla descrizione della “società civile” o “borghese” (il tedesco “bürgerlich” le comprende entrambe) nella *Filosofia del diritto* hegeliana: “Nella società civile, ciascuno è fine a sé stesso, ogni altra cosa per lui è nulla. Ma, senza rapporto con gli altri, esso non può perseguire l’ambito dei suoi fini: pertanto, questi altri sono mezzo al fine del particolare”.<sup>21</sup>

In questo “territorio della mediazione”, come lo chiama Hegel qualche riga più sotto, *usare* gli altri è molto meglio che eliminarli; e così, in una sorta di inarrestabile inflazione narrativa, si continuano ad aggiungere dei personaggi minori, che fungono da altrettanti mezzi per i fini di qualcun altro.<sup>22</sup> Si racconta che, durante le riprese di *The Big Sleep* (1946), nessuno riuscisse a ricordare se un certo personaggio si era suicidato o era stato ammazzato (e nel caso, da chi); dal set venne spedito un telegramma a Chandler, che non se lo ricordava neanche lui. È una storia assurda, eppure sa di vero: perché il noir è sempre pronto a sacrificare la logica di lungo periodo ai vantaggi immediati. E funziona: con questi film, non ci si annoia mai; è solo alla fine, quando l’intreccio viene giù come un castello di carte, che uno si sente un po’ deluso – un po’ tradito, anche. Ma, alla fin fine, il tradimento si addice al noir.

**La prosa del mondo.** La riduzione degli altri a “mezzi” ritorna in una famosa pagina dell’*Estetica* di Hegel:

L’uomo singolo, per mantenersi nella sua singolarità, deve molte volte farsi mezzo per altri, servire ai loro fini limitati, ed egualmente abbassare gli altri a semplice mezzo, per soddisfare i propri ristretti interessi [...] Questa è la prosa del mondo [...] un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi.<sup>23</sup>

La prosa del mondo. "Holly, il mondo non fa eroi", mormora Welles, quasi annoiato, in *The Third Man*; e poi, come se d'improvviso si ricordasse che l'amico è un autore di western: "tranne che nei tuoi libri, naturalmente". *Realpolitik*. Il western ha bisogno di eroi, perché non ha istituzioni stabili per far rispettare la legge. L'eroe colma il vuoto lasciato da uno Stato che non c'è – l'eroe è lo Stato. Nel noir, lo Stato è perfettamente solido, e nessuno teme per la stabilità dell'ordine vigente. Ci sono tante trasgressioni, ma tutte sempre "locali": Stanwyck è un pericolo per il marito e un paio di amanti, non per "la società". Benché a volte lanciati come se fossero film di gangster – "Come Nessun Altro Film Dai Tempi Di *Scarface* e *Little Caesar*", per citare la locandina di *The Killing*, nel 1956 – l'atmosfera del noir è agli antipodi dalla megalomania degli anni Trenta. Ancora Hegel: "La coscienza prosaica [...] considera la vasta materia della realtà secondo la connessione intellettuale di causa ed effetto, fine e mezzo [...] l'esattezza, la distinta determinatezza e chiara intelligibilità".<sup>24</sup>

"Accuracy and intelligibility": nessun altro genere cinematografico usa così spesso gesso e lavagna come il noir. *Bob le Flambeur* (1955) prima spiega il colpo su un grande diagramma, e poi porta la banda al completo su un campo di periferia, dove l'edificio è stato tracciato col gesso su scala 1:1, per esser sicuro che tutti abbiano capito il piano ("Hai un cervello di gallina! Come hai fatto a finire la scuola?" "Non ci ho mai messo piede!" "Lo sapevo.")<sup>25</sup>. Ma questa "coscienza prosaica" va al di là della precisione di persone "che compiranno azioni determinate a un certo determinato momento" (*The Killing*): l'incontro tra egoismo senza freni e lucidità intellettuale produce un cinismo tutto particolare. Messo bruscamente di fronte alle sue responsabilità mentre si trova in una cabina della grande ruota del Prater – "Hai mai visto una delle tue vittime?"<sup>26</sup> – Welles replica indicando i passanti appena visibili giù in basso:

"Vittime? Non essere melodrammatico. Guarda laggiù ... Proveresti davvero pietà se uno di quei ... puntini smettesse di muoversi per sempre? Se ti offrissi 20.000 sterline per ogni ... puntino – mi diresti davvero, vecchio mio, di tenermi i miei soldi? O ti metteresti ... a calcolare quanti puntini potresti riuscire a far fuori? ... Al netto delle tasse, vecchio mio. Al netto delle tasse."

Puntini. "Molta gente avrebbe meno difficoltà a uccidere un uomo, purché sufficientemente lontano da non sembrare più grande di un passero, che a uccidere un bue con le proprie mani", aveva scritto Diderot nella *Lettera sui ciechi*.<sup>27</sup> La distanza funziona come un equivalente della mancanza di solidarietà – "ogni altra cosa per lui è nulla" – della società civile di Hegel: dove ognuno è, e resta, *uno straniero*. "Ci si scambiano gli omicidi", spiega "Bruno" in *Strangers on a Train* (1951): "ognuno fa quello dell'altro [...] Zig-zag." E l'assassino di *Murder by Contract*: "L'unica soluzione sicura è quando un estraneo uccide un altro estraneo. Nessun motivo. Nulla che possa legare la vittima all'assassino. E perché mai un estraneo dovrebbe uccidere un altro estraneo? Perché qualcuno è disposto a pagare. Un affare. Tale e quale a ogni altro tipo di affare." È un modo di guardare al mondo così spietatamente lucido, che nessuno riesce mai a controbattere. Ci sono dei poliziotti onesti, nel noir,

ma con buona pace di Chandler – “In queste strade piene di malvagità si inoltra un uomo che non ha nulla di malvagio; un uomo senza macchia e senza paura [...] Deve essere, per usare una frase un po’ antiquata, un uomo d’onore [...] l’uomo migliore del suo mondo, e un uomo buono per qualsiasi mondo ...” – manca loro la forza etica del *westerner*. Rappresentano la *legalità*, non la legittimità. E così, a contrastare con efficacia l’egoismo calcolatore del noir, è qualcosa di completamente diverso.

**Faccio cosa?** *Gilda*. Hayworth sta flirtando con i clienti del casino del marito, e Ford, che ha l’incarico di tenerla d’occhio, la strattona via dalla pista da ballo:

“Non puoi parlare agli uomini di qui in questo modo. Non capiscono.”

“Capiscono cosa?”

“Pensano che fai sul serio.”

“Faccio cosa?”

“Non ti dà fastidio il fatto di essere sposata?”

“Quello che vorrei sapere io è: e a te, dà fastidio?”

Come una psicanalista da burla, Hayworth ripete ogni frase di Ford in forma di domanda: quel che dici significa così tanto di più di quel che vorresti. Le sue parole evocano quel che Ford ha in mente, e lo lasciano vibrare tra loro due, irrisolto. Ombre. Ogni volta che Hayworth parla – fin dal primo, indimenticabile “Io?” – l’ambiguità si impadronisce della scena. Uno pensa al western, coi suoi omoni che si servono della bocca per fare mille e una cosa – tossire, fischiare, sputare, gridare, masticare, ghignare, bere, fare smorfie... – tranne parlare; che ridono fragorosamente, ma non hanno idea di che cosa sia l’ironia. Le parole non hanno importanza, nel western; in questo saggio, avrò citato sì e no una dozzina di frasi. E invece, il film noir è impensabile senza il linguaggio. Vale a dire: senza le donne. Seducenti, perché rendono seducenti le parole che usano: ironiche, intelligenti, instabili, suggestive. “Non mi piacciono le donne”, dichiara il killer di *Murder by Contract*: “non stanno mai ferme”. E non permettono neanche agli uomini di restar fermi. Mettono in moto il desiderio, *che mette a sua volta in crisi la Realpolitik della prosa*. L’etica non c’era riuscita; il sesso, sì. “Quali sono le cose a cui tieni di più nella vita?” chiede la moglie adultera al proprio amante in *The Killing*: “donne e denaro?” Che altro. Il guaio è che quella piccola congiunzione, “e”, è ingannevole: il desiderio interferisce con “accuracy and intelligibility”, e rende impossibile comportarsi in modo razionale. “Poi la vidi [...] e capii che non mi importava più niente dei 40.000 dollari.” “Scusi, agente”, chiede il cervello della banda di *Asphalt Jungle*, che viene catturato perché si ferma a guardare una ragazza che balla in un bar: “da quant’è che state qui fuori?” “Due, tre minuti” “Già. Giusto il tempo che ci vuole a far suonare un disco”. Sesso e denaro interferiscono l’uno con l’altro, e fanno saltare ogni calcolo. In *Pushover* (1954), una trappola tesa dalla polizia a Kim Novak si trasforma rapidamente in un’avventura segreta, cui Novak vorrebbe aggiungere un omicidio; la risposta di McMurray – “Hai vinto tu”, seguito da un lungo bacio – rende le due cose assolutamente indistinguibili. “Lei si occupa [...]

di assicurazioni sulla vita?” chiede Stanwyck, aprendo la partita di *Double Indemnity*. “Assicurazioni sulla vita? Certo, signora Dietrichson.” E poi, senza neanche riprendere fiato: “Vorrei proprio sapere cosa c’è scritto su quella collanina intorno alla sua caviglia.” Preso. Sembra già di udire il memorandum che incornicia il film: “Sì, l’ho ammazzato io. L’ho ammazzato per i soldi e per una donna. Non ho avuto i soldi e non ho avuto la donna. Carino, no?”

### III.

**Egemonia.** “In un vastissimo continente pieno di immigrati diversi fra loro, provenienti da ogni angolo d’Europa”, ha scritto Perry Anderson,

I prodotti dell’industria culturale dovettero essere fin dall’inizio i più generici possibile, per ampliare al massimo la loro quota di mercato. In Europa, i film nascevano e si rivolgevano a delle culture nazionali con una densa sedimentazione di tradizioni, abitudini, e linguaggi: era inevitabile che ne uscisse un cinema ad alta specificità locale, con poche possibilità di diffusione all’estero. In America, un pubblico composto in buona parte da immigrati di provenienza diversa, il cui rapporto con l’eredità del passato si era ormai indebolito, poteva essere unificato solo da degli schemi narrativi e visivi ridotti a un minimo comun denominatore astratto e facilmente ripetibile. I linguaggi filmici che vennero a capo del problema si diffusero in ogni angolo della terra; e, com’era logico, più il mercato era eterogeneo, più la semplificazione narrativa veniva premiata. L’universalità dei generi hollywoodiani [...] scaturisce da questo complesso di circostanze; cui si aggiunse, come per ogni altra dimensione dell’egemonia americana, l’energia delle grandi forme popolari legate a miti strettamente nazionali come la frontiera, il mondo del crimine, e la guerra nel Pacifico.<sup>28</sup>

Un’egemonia sul mercato mondiale: Planet Hollywood. Ma qui, il parallelo tra il western e il film noir – queste due forme gemelle in cui ogni dettaglio è perfettamente rovesciato: setting, tempo, personaggi, lingua, intreccio – il parallelo viene meno, perché l’impatto del western sul pubblico mondiale (e certamente su quello europeo) fu incomparabilmente più forte. È una cosa che può sembrare strana, visto che il noir venne battezzato in Francia, e che così tanti dei suoi grandi registi erano nati, e avevano spesso anche lavorato in Europa (Lang, von Sternberg, Wilder, Siodmak, Curtiz, Preminger, Tourneur, Dassin, Mamoulian, Zinnemann, Maté, Moguy, Ulmer...) Ma forse proprio questa è la ragione dei due diversi destini: un film noir poteva essere ambientato a Berlino, a Londra, a Parigi, a Vienna; nel giro di qualche anno un francese, Jean-Pierre Melville, si sarebbe rivelato come il suo massimo maestro di stile. Per contro, il western era profondamente americano – ed era questo che il pubblico europeo voleva, al cinema come in musica, nelle bevande, nei vestiti, nel ballo, e in tanti altri campi della vita quotidiana. Un nuovo inizio. E poi, la miscela di speranza e realismo del western era perfetta per l’Europa del dopoguerra: la speranza di una terra tanto più ampia di qualsiasi Stato-nazione europeo, da sembrare di aver spazio per (quasi) tutti; e il realismo di

film che, pur non chiudendo gli occhi di fronte alla violenza (il che, per una generazione che aveva vissuto la guerra, sarebbe stato assurdo), erano riusciti a inventare un tipo di eroe – un miscuglio di Vecchio e Nuovo Mondo: un cavaliere, con la pistola – capace di tenerla sotto controllo. Molto più dei film di guerra, i western furono la grande forma postbellica; film dove la violenza e la morte costituivano il grande problema – la “dissonanza”, nella metafora della *Teoria del romanzo* – che necessitava di una risoluzione estetica. Non che il western sia stato “causato” dalla guerra: era già esistito, prima in letteratura e poi nel cinema, per quasi un secolo. Ma la guerra gli offrì la possibilità di attivare tutto il suo potenziale simbolico. Come già con Hemingway, un trauma in larga misura europeo trovò risposta in una forma americana; ma questa volta la ferocia della storia venne incorporata all’interno dell’intreccio stesso, diventandone un ingrediente indispensabile. E con questo, l’egemonia culturale americana ebbe veramente inizio.

NOTE

\* Per la nota biografica sull’autore, si veda l’introduzione di Giorgio Mariani a questa sezione.

1 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athenaeum, New York 1992, p. 305.

2 “Un po’ strano, vedere il bar alla luce del giorno”, mormora tra sé e sé Burt Lancaster in *Criss-Cross* (1949) – che è esattamente quel che si pensa guardando *Murder by Contract* (1958), con la sua predilezione per gli esterni assolati di Los Angeles. “Vuoi andare a vedere il posto dell’omicidio, giusto?” chiede l’autista al killer, all’inizio del film. “Oggi no”, risponde l’altro: “Proprio non mi va. È troppo bello qua fuori”.

3 Rick Altman, *Film Genre*, British Film Institute, London 1999, p. 36.

4 Data la posizione iniziale della macchina da presa, la sequenza non può finire – come invece avviene – a destra di John Wayne. Ma non importa.

5 Benché in *Red River* il viaggio si compia da sud a nord (dal Texas al Kansas, e poi al Missouri), la direzione dominante del western è ovviamente verso ovest (c’è persino un *Westward Ho*, con John Wayne, che non ha nulla a che fare con l’omonimo romanzo sull’espansione coloniale elisabettiana). È un processo che sposta il baricentro dell’identità americana, aumentando la distanza da tutto ciò che proviene dal Vecchio Mondo: nella *Tombstone* di *My Darling Clementine* (1946), l’attore ubriaco ha dimenticato “Essere o non essere” (e Doc Holliday, che lo ricorda, viene azzittito da un attacco di tosse). Il movimento verso ovest tende d’altro canto a esaurirsi prima di raggiungere il Pacifico, la cui indifferente immensità darebbe un brutto colpo alla voglia di conquista di questi film; di conseguenza, anche quelle scene che si svolgono nelle acque del Pacifico (come l’inizio di *The Far Country*, 1954), sono riprese in modo tale da renderlo quasi invisibile.

6 Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, vol. II, 1840, *Oeuvres*, vol. II, Gallimard, Paris 1992, pp. 586-7.

7 Spostare il conflitto dagli “indiani” alla natura è un ulteriore modo di presentare la conquista del West in una chiave quasi innocente. Così come gli indigeni africani nei romanzi coloniali europei di fine Ottocento (un genere letterario pressoché contemporaneo alla prima fioritura dei romanzi western), gli “indiani” vengono del resto come assorbiti all’interno del paesaggio americano, fin quasi a identificarsi con esso: segnali di fumo che si levano da rocce lontane, richiami che echeggiano nell’aria notturna, corpi che si mescolano al muoversi dei rami e delle foglie, fino ai guerrieri che emergono improvvisamente lungo la cresta della collina, come se fossero usciti dal nulla: da *Stagecoach* a *The Stalking Moon* (1968), l’esistenza degli “indiani” ha un che di fondamentalmente ctonio: primordiale, terrificante, e senza speranza.

8 Il capitolo “Sulla Proprietà” del *Secondo Trattato* di Locke (1690) – con la sua tesi che “il lavoro



ha strappato [la terra] dalle mani della natura, dove era proprietà comune ed uguale di tutte le sue creature, e se ne è appropriato in prima persona” – offriva una perfetta giustificazione per legittimare l’espropriazione dei *Native Americans*. È per questo che il western li presenta quasi sempre come dei cacciatori – vale a dire, come dei popoli che non “lavorano” la terra – e che la loro agricoltura è per parte sua sottovalutata o del tutto ignorata.

9 Il dottore e il giocatore si scontrano sulla guerra civile (“La ribellione...” “Intende dire la guerra della Confederazione del Sud, signore!” “Non intendo affatto dire una cosa del genere!”) e sull’ambiguità del termine “gentiluomo”. Il banchiere Gatewood, che sta scappando con tutti i soldi depositati in banca, esprime il suo disgusto per “il famigerato Ringo Kid”, che sta seduto accanto a lui, mentre il dottore e il venditore di whisky danno vita a una melanconica pantomima di ubriachezza crescente. Le due donne – la Signora e la Puttana – restano per lo più in silenzio, aggiungendo il dramma degli sguardi all’urto delle parole. L’unico che si sente in diritto di rivolgersi al gruppo nel suo insieme, quasi fosse il solo portatore di un qualche “interesse generale”, è il banchiere: “L’America agli americani! Non lasciamo che il governo si immischi negli affari! Tagliare le tasse! Il debito nazionale fa paura!” – e via dicendo, fino alla profezia finale: “Quello di cui il paese ha bisogno è un uomo d’affari come presidente!”

10 “The duck-shooter walks by silent and cautious stretches, / The deacons are ordain’d with cross’d hands at the altar / The spinning-girl retreats and advances ...,” Walt Whitman, “Song of Myself” (1855), Section 15.

11 Fa eccezione lo straordinario finale di *The Far Country*, dove un’intera cittadina mineraria si solleva in armi – à la Fuenteovejuna – contro il giudice corrotto e i suoi sgherri.

12 Robert Warshow, “Movie Chronicle: The Westerner”, in *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, 1962, nuova edizione ampliata, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2002, p. 121

13 Slotkin, *Gunfighter Nation*, cit., p. 309.

14 Anche qui, la *fiction* dimostra di essere, non solo diversa dalla storia, ma il suo rovesciamento: “La documentazione prodotta dai rappresentanti della legge”, scrive Stefano Rosso, “e le autopsie condotte sui cadaveri di persone uccise con colpi di arma da fuoco, concordano sul fatto che la vittima era di solito attaccata alle spalle [...] A Deadwood, nel 1876, Wild Bill Hickok fu ucciso con un colpo alla nuca; Jesse James fu anch’egli colpito da dietro, mentre stava appendendo un quadro [...] Wyatt Earp e Doc Holliday morirono nel loro letto, e Kit Carson mentre si trovava in cura dal dottore.” 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*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 37-8.

15 “La politica come professione” [1919], in Max Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1967, p. 48.

16 Murnau, Lang, e il programmatico *Schatten (Ombre)*, di Arthur Robison, avevano illustrato già negli anni Venti il ruolo che le ombre potevano svolgere nel film. In Italia, uno dei primissimi cinema di Roma, in Piazza in Lucina, si chiamava “Lux et Umbra”.

17 “Senti, baby, c’è una clausola in ogni polizza di assicurazione”, spiega Mc Murray, “una cosetta che si chiama *double indemnity*. Le compagnie d’assicurazioni la usano come un’esca per i clienti. Vuol dire che, per un certo tipo di incidenti, pagano doppio. Sono quegli incidenti che praticamente non succedono mai.” Che ci sia bisogno di spiegare la clausola a una persona così lucida e calcolatrice come Stanwyck fa pensare che ben pochi fossero al corrente del significato letterale di questa “cosetta” prima del film di Wilder.

18 Macready e Ford avevano già brindato “a noi tre” nel corso del loro primo incontro, includendo nel terzetto l’ “amichetta” di Macready – una canna con una lama nascosta al suo interno. Con Hayworth, le associazioni sono inevitabilmente di tipo diverso.

19 Kurt H. Wolff, a cura di, *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe 1950, p. 145.

20 In un brano da manuale, un’infinita serie di Terzi viene evocata da Kirk Douglas, il marito di Stanwyck, in *The Strange Love of Martha Ivers*: “La sua vita era così vuota. È questo che ti ha detto, Sam? [...] Ora tu sei tutti loro, Sam. Tutti tutti, racchiusi in una persona sola. [...] Sei uno che lavora in una palestra di Filadelfia, con un muscolo al posto del cervello, e una passione per comporre dei versi insipidi. Sei uno che si chiama Pete, nell’Erie, che odora di pesce a canta. Sei il

grande giocatore della squadra dell'anno scorso ... e ti hanno bocciato all'esame per avvocato, ma tanto volevi fare l'ingegnere. Sei un tizio che passa a riparare una ruota ... e lo fa così bene che viene assunto dall'amministrazione della città. E sei tanti, tanti altri. Ma la cosa peggiore di tutte è che sei l'unico uomo che lei abbia in comune con me ... l'unico appiglio che ho ancora su di lei. Chiediglielo, Sam. Dille, 'Martha, è vero tutto questo?' "

21 G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, 1821, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 410-11.

22 Nel far questo, inevitabilmente, i confini tra legale e illegale si annebbiano: "Nessuno di loro è un criminale in senso stretto. Hanno tutti un lavoro normale, e sembrano avere una vita per bene, come tanti altri – ma hanno tutti i loro problemi, e in fondo all'anima sono anche tutti un po' ladri" (*The Killing*).

23 G.W.F. Hegel, *Estetica*, 1820-9, Einaudi, Torino 1967, pp. 170-1.

24 G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 1089, 1124.

25 "Domande?" chiede Sterling Hayden in *The Killing*; "Bene, allora guardate qui. È un diagramma di massima ... dobbiamo esaminarlo insieme, centimetro per centimetro ..." E Sam Jaffe, "il professore" di *The Asphalt Jungle* (1950): "Naturalmente dovrò fare qualche controllo, perché è un piano che risale a cinque anni fa ... ma non troppi controlli [...] Qui c'è già tutto, dai turni del personale al sistema di allarme."

26 Welles ruba la penicillina destinata agli ospedali, la diluisce, e la rivende con enormi profitti sul mercato nero, causando, tra le altre cose, la morte di molti bambini. "Un tempo, i ragazzini venivano sempre qui", osserva con noncuranza entrando nella cabina della ruota, "ma oggi non hanno più i soldi, poveracci".

27 Sulle metamorfosi di questa idea da Diderot al *Genio del Cristianesimo* e *Papà Goriot*, vedi Carlo Ginzburg, "Killing a Chinese Mandarin: The Moral Implications of Distance", *Critical Inquiry* 21, 1994, pp. 46-60.

28 Perry Anderson, "Force and Consent", *New Left Review*, 17, 2002, pp. 24-5.

## Tra giorno e notte, tra bianco e nero

Sara Antonelli\*

Leggere “Giorno e notte” e scoprire che Franco Moretti si sta occupando di cinema americano fa un gran piacere. Nei suoi libri, in particolare quelli più innovativi degli ultimi anni, le forme narrative statunitensi sono state praticamente invisibili – a volte è capitato di vederle menzionate in una nota a piè di pagina, altre in un breve paragrafo oppure in un’avvertenza. Nulla più. Lasciare fuori gli Stati Uniti non è certo una colpa. Ancora meno se fin dal titolo o dal sottotitolo del volume l’autore chiarisce che il suo campo di studio sarà il romanzo europeo. E tuttavia ogni volta che leggo o rileggo un libro di Moretti una parte di me non può fare a meno di rammaricarsi: ho sempre l’impressione che gli Stati Uniti siano dietro l’angolo, che le descrizioni, le metodologie e le conclusioni che ho appena letto potrebbero facilmente cavalcare l’Atlantico.

Che soddisfazione sarebbe stata se, per esempio, nel suo *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* Moretti si fosse avventurato anche in Nord-America.<sup>1</sup> Chissà con quali strumenti avrebbe affrontato la ricca borghesia immobiliare – una borghesia immobiliare immobile come le aristocrazie europee – cui è ancorata la trama di *The Age of Innocence*?<sup>2</sup> Avrebbe concluso che *The Age of Innocence* è il romanzo di formazione di Newland Archer oppure avrebbe provato a seguire la formazione della sua antagonista Ellen Olenska? In effetti, se il romanzo si riorganizzasse attorno a Ellen Olenska la statica borghesia immobiliare acquisirebbe uno spessore sorprendente e il matrimonio dell’inguaribile “dilettante” Newland Archer diventerebbe dinamico, propulsivo, tanto quanto il divorzio di Ellen Olenska e il suo volontario ritorno nell’alveo familiare, significativamente collocato non in chiusura, bensì in apertura del romanzo.<sup>3</sup> Se la trama girasse attorno all’eroina, insomma, *The Age of Innocence* perderebbe un poco del suo alone romantico, questo è certo, ma il modello descritto in *The Way of the World*, debitamente ampliato seguendo proprio due direzioni (il filone femminile e il rapporto con lo straniero o l’alieno) che Moretti ha adombrato alla nota 9 della prefazione all’edizione italiana del volume e alla nota 1 del primo capitolo, diventerebbe forse ancor più ricco e fecondo.<sup>4</sup>

Nei libri di Moretti, insomma, la letteratura americana non c’è (o quasi), ma basterebbe infilarsi tra le righe e di certo troveremmo qualcosa.

In “Giorno e notte” è tutto diverso. Anzi è il contrario. Poca Europa e tanta America. E tuttavia se anche qui continuassimo a infiltrarci tra le righe, potremmo scoprire che i generi filmici oggetto di analisi – il noir e il western – hanno più cose in comune di quanto si possa immaginare.

Nella parte conclusiva di “Giorno e notte” intitolata “Egemonia” Moretti riflette sulla diffusione dei film statunitensi – e in particolare del noir e del western – su scala globale. A preparare il terreno chiama lo storico Perry Anderson, del quale cita un passo che comincia così: “In un vastissimo continente pieno di immigrati

diversi fra loro, provenienti da ogni angolo d'Europa, [i] prodotti dell'industria culturale dovettero essere fin dall'inizio i più generici possibile, per ampliare al massimo la loro quota di mercato". Stranamente Anderson dimentica che gli emigranti giunti nelle Americhe non venivano soltanto dall'Europa ma anche dall'Asia e dall'Africa (sebbene in quest'ultimo caso il termine "immigrati" sia del tutto inadatto). È una dimenticanza rilevante e le mie osservazioni a "Giorno e notte" gireranno tutte attorno a questa faccenda.

Il primo a notarla, la dimenticanza, ovviamente è Moretti, quando poco dopo scrive che "l'impatto del Western sul pubblico mondiale (e certamente su quello europeo) fu incomparabilmente più forte [di quello del noir]". E ciò accade, chiarisce subito dopo, perché "la miscela di speranza e realismo del western era perfetta per l'Europa del dopoguerra: la speranza di una terra tanto più ampia di qualsiasi Stato-nazione europea, da sembrare di aver spazio per (quasi) tutti".

Ha ragione: c'è spazio per "(quasi) tutti". E tuttavia poiché il saggio tratta essenzialmente di violenza e poiché questa osservazione arriva a poche righe dalla fine, il meccanismo di esclusione che presumibilmente si annida nel western è solo accennato. Eppure c'è già. È proprio lì, tra le righe. Vorrei provare a stanarlo partendo dal noir.

Anche nel noir c'è spazio per "(quasi) tutti". Lo ha sottolineato Eric Lott quando ha appaiato il metaforico *annerimento* morale dei protagonisti bianchi del noir al loro precipitare in un *demi-monde* pullulante di personaggi non bianchi, e/o dai cognomi stravaganti e/o dagli abiti e dalle abitudini strane ove non apertamente viziose.<sup>5</sup> In altre parole, quando una vedova (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1941) o un assicuratore (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) o la figlia di un petroliere (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) o una madre disperata (*The Reckless Moment*, Max Ophüls, 1949) decidono consapevolmente di infrangere la legge – in genere per diventare illecitamente ricchi o per proteggersi da altri che vorrebbero diventare ricchi a loro spese – al loro fianco compare sempre l'altro etnico – i già menzionati neri e asiatici, certo, ma anche italiani, greci, irlandesi, messicani...

All'ingenuo Nick Carraway che gli chiede come sia possibile che Meyer Wolfshiem abbia truccato il campionato del 1919, Jay Gatsby risponde candido che "[h] a intravisto l'opportunità".<sup>6</sup> Gatsby lo sa benissimo perché, quando si chiamava ancora James Gatz, ha fatto lo stesso. Di lì a poco lo avrebbero seguito anche i protagonisti del noir, i quali infrangono la legge non perché siano dei criminali incalliti ma per ingenuità. Un'infrazione soltanto, il tempo di fare tanti soldi, e poi basta, si dicono. Ma si illudono. Si illudono di salire in alto e invece precipitano.

Annerimento. Opportunità. Caduta. Fermiamoci qui. All'inizio di ogni film noir c'è sempre una persona come tante, un uomo o una donna, cui il destino sventola davanti l'opportunità di raggiungere il benessere economico apparentemente senza fatica. Ebbene, non appena l'eroe o l'eroina l'afferrano, l'opportunità, ecco scattare il meccanismo: in un batter d'occhio l'uomo o la donna qualunque si trasformano in (o si scoprono) truffatori, ricattatori, ladri, e assassini; cominciano ad aggirarsi tra vicoli poco illuminati e locali malfamati; si cuciono addosso una vita oscura e segreta che corre parallela a quella diurna e perbene. Giorno e notte. Raddoppia, ovviamente, anche il raggio delle loro amicizie e conoscenze. Protetti dalle ombre in cui hanno imparato a muoversi gli eroi del noir entrano in contatto con persone utili a trovare

armi, documenti, nascondigli, vie di fuga e complicità. Tali loro nuovi amici sono neri, ispanici o immigrati che parlano inglese con un accento straniero e fanno parte della giungla urbana tanto quanto gli "indiani" delle Grandi pianure.

Peccato che per l'eroe del noir finisca sempre male – tanto quanto finisce male, alla lunga, per gli indiani. Lo indica chiaramente un elemento narrativo tra i più caratterizzanti del genere: la *voice-over*. Ovverossia il racconto post-facto che accoglie il pubblico all'inizio della pellicola e che lo accompagna lungo tutta la trama. Appartiene, quella voce, all'arrampicatore sociale di turno, il quale, però, non ci parla da una magione di lusso bensì da una prigione o addirittura dall'aldilà, da morto (come in *Sunset Boulevard*).<sup>7</sup> La lingua degli eroi del noir è ambigua anche per questa ragione: perché la *voice-over* racconta lo sgomitare del passato con la consapevolezza che affannarsi a quel modo e cercare la complicità di chi è diverso da noi, non porterà a nulla di buono. La *voice-over* riordina il caos criminale e multietnico assicurandoci che l'eroe (o l'eroina) è stato sconfitto. E che per le sue infrazioni verrà punito. La *voice-over* è inesorabile come il destino.

Nel noir l'eroe finisce sempre male. E nel western?

Il western, ci ricorda Moretti, ha inventato "un tipo di eroe – un miscuglio di Vecchio e Nuovo Mondo: un cavaliere, con la pistola" capace di tenere sotto controllo la violenza. E però qualcosa di simile accade – io credo -- anche nel noir. Parafrasando Moretti: *il noir ha inventato un eroe incapace di tenere sotto controllo la violenza* ma solo per intrappolarlo – l'eroe – in un meccanismo punitivo che rende invalicabili i confini che separano le classi sociali. Il noir è didattico: meglio non arrampicarsi, meglio restare al proprio posto, meglio non farsi venire strane fantasie di fuga dalla classe media. Accontentati.

C'è spazio, forse, per un ultimo contrappunto. "[Nel western] [l']eroe colma il vuoto lasciato da uno Stato che non c'è", scrive Moretti. E poi: "[n]el noir, lo Stato è perfettamente solido, e nessuno teme per la stabilità dell'ordine vigente. Ci sono tante trasgressioni, ma tutte sempre 'locali': Stanwyck è un pericolo per il marito e un paio di amanti, non per 'la società'". Non ne sarei troppo sicura. In *Double Indemnity*, Stanwick (Phyllis Dietrichson) è pericolosa anche per la figliastra, e anche per Walter G. Robinson (Barton Keyes).<sup>8</sup> Una volta innescata, insomma, la violenza incontrollata del noir potrebbe tranquillamente proseguire all'infinito. Si ferma perché l'arrampicatore resta comunque un dilettante e il suo piano fallisce. Dietrichson, per esempio, si è scelta un complice, Walter Neff, a dir poco goffo, oltre che sfortunato, e il loro piano fa acqua da tutte le parti. E infatti nel noir lo Stato, l'ordine costituito, arriva sempre a fallimento avvenuto. Come la *voice-over*.

È il momento di tornare al western. Lo avevamo abbandonato nel punto in cui Moretti segnalava che la fortuna globale del paesaggio della frontiera dipende dal fatto che in quel luogo mitico c'è posto per "(quasi) tutti". Per provare a capire chi siano gli esclusi ho deviato verso il noir, mettendo in luce sia il paesaggio multietnico che questo genere di film nasconde tra le proprie pieghe ombrose sia la soppressione di quel paesaggio confuso. Proverò a fare lo stesso con il western. Stavolta mi farà aiutare da "Tex-Sex-Mex: American Identities, Lone Stars, and the Politics of Racialized Sexuality", un articolo in cui José E. Limón ha esaminato l'iconografia che nella cultura popolare statunitense (film, canzoni, serie tv ecc.) ha governato i rapporti tra anglo-americani e messicani.<sup>9</sup> Per certi versi Limón fa con

il western quel che Lott ha fatto con il noir: lascia emergere i contenuti latenti. In questo caso le popolazioni non bianche che abitano sottotraccia il paesaggio statunitense. Per il nostro discorso le pagine più interessanti sono quelle che Limón dedica a un impercettibile scambio romantico tra Will Kane, lo sceriffo protagonista di *High Noon*, e Helen Ramirez, una donna d'affari, nonché ex amante di Will.<sup>10</sup> "Un año sin verte", dice Helen. "[Si], lo se" risponde Will.<sup>11</sup> Tutto qui. In lingua spagnola e senza sottotitoli in inglese. Il noir, scrive Moretti, è inimmaginabile senza le parole. Anche il western.

In *High Noon*, come si ricorderà, Will si trova nel bel mezzo di una crisi. Sono le dieci e trenta, Will ha appena sposato Amy Fowler, una quacchera, con cui sta per lasciare l'incarico di sceriffo per trasferirsi in un'altra città per fare il negoziante, un'occupazione più in sintonia con il pacifismo della moglie. A farlo tornare indietro è la notizia che Frank Miller, un fuorilegge che tempo prima Will ha mandato in prigione, è stato rilasciato e sta tornando in città con il treno di mezzogiorno per vendicarsi. Poiché lo sceriffo destinato a sostituirlo non è ancora arrivato Will torna per proteggere la città, e si rimette la stella. Da questo momento parte il conto alla rovescia: Will (e il pubblico) ha meno di un'ora e trenta minuti di tempo per difendersi e armare la città.

Moretti dedica un'acuta analisi a quel che accade a Will, a sua moglie e alla comunità che sta loro attorno in una sezione ("Town Tamer") centrale di "Giorno e notte". Gli serve, questa sezione, per ragionare sulla violenza necessaria del western. Poco più avanti chiarisce che: "il Westerner è l'uomo che non fa mai fuoco per primo; che reagisce rapidamente, ma non dà mai inizio alle ostilità. Se spara, è sempre per legittima difesa. È un modo d'agire che lo avvicina al cavaliere del romanzo medievale". Il fatto che, in *High Noon*, alla sparatoria finale partecipi anche Amy certamente complica le cose. Fino a poco prima il pacifismo della donna era apparso talmente incrollabile da farle decidere di abbandonare il marito al suo destino di protettore dell'ordine costituito. Il rumore del primo colpo di fucile, tuttavia, è un richiamo irresistibile. Amy si precipita fuori dal treno trasformandosi nel giro di poche scene in una ammazza-cattivi. "Non vediamo la sua faccia mentre spara", nota giustamente Moretti, perché in effetti per un breve istante non si sa chi mai possa aver sparato a quel bandito di spalle – proprio come in un noir. "Che cosa sarà la sua vita, d'ora in poi? Che cosa sarebbe stata, se *non* avesse sparato a chi stava cercando di uccidere suo marito?", si chiede Moretti. Chissà. Nel finale del film Amy lascia la città seduta su un carro accanto a Will, il quale, sprezzante, prima di salire, ha comprensibilmente gettato a terra la stella da sceriffo. Probabile che la loro vita riprenda da dove l'avevano lasciata quando erano tornati indietro. Come se nulla fosse. Come se Helen non ci sia mai stata. Come se Amy non abbia sparato a nessuno. Dimenticano tutto. E noi con loro.

"La odio, questa città. Ho sempre odiato essere una donna messicana in una città come questa", esclama amareggiata Helen a tre quarti del film. Ma che città è questa? Be', è una città piena di codardi, traditori e approfittatori. Non stupisce che Helen voglia andarsene con il treno di mezzogiorno. Per un ironico scherzo del destino, la trama vuole che Helen si diriga alla stazione insieme ad Amy, la moglie di Will. La sequenza in cui attraversano la città deserta avviene in uno scenario



che sembra quello della classica sfida western. A un capo della strada deserta c'è il carro con le due donne, all'altro c'è Will. Nessuna sparatoria, ovviamente, solo una guerra di sguardi. Una triangolazione. Alla guida del carro in movimento, Amy lancia una breve occhiata verso Will per poi tornare a guardare davanti a sé. Helen invece non gli toglie gli occhi di dosso e quando il carro lo supera, Helen addirittura si volta. Will da parte sua fa lo stesso: resta fermo al centro della strada a fissare Helen che viene condotta via da Amy.

Il contatto visivo tra Will e Helen è carico di emozione quanto il loro affettuoso scambio in spagnolo. E tuttavia non conduce a nulla. I due episodi restano disancorati da tutto il resto. Due possibilità. Due porte che si aprono e che un istante dopo si chiudono. In un'altra città, forse, sarebbe stato diverso. Oppure in un ranch in Messico, dove, come opportunamente nota Moretti, Ringo invita la prostituta che sopravvive all'attacco indiano al centro di *Stagecoach*.<sup>12</sup> Altrove, insomma, ma non a nord del Rio Grande. Nel western non c'è spazio tutti. A meno di non essere bianchi e imparare a sparare. Violenza necessaria. Virtuosa.

## NOTE

\* Sara Antonelli insegna Letteratura angloamericana all'Università di Roma Tre e fa parte della redazione di *Ácoma*. Accanto a volumi e articoli dedicati alla letteratura americana, ha firmato la traduzione delle opere, tra gli altri, di Nathaniel Hawthorne, Sam Shepard, James Baldwin, Louisa May Alcott, e curato il progetto di traduzione delle opere di F. Scott Fitzgerald per l'editore minimum fax.

1 Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987 (*Il romanzo di formazione*, trad. it. di Franco Moretti, Einaudi, Torino 1999).

2 Edith Wharton, *The Age of Innocence* (1920), edited by Candace Waid, Norton, New York 2003 (*L'età dell'innocenza*, trad. it. di Sara Antonelli, Feltrinelli, Milano 2017).

3 Wharton definisce Newland Archer un "dilettante" sia nel capitolo I, quando lo presenta per la prima volta ai lettori, sia nel capitolo XXXIV, l'ultimo del romanzo, quando lo congeda. Archer, in altre parole, resta sempre lo stesso.

4 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. xv e p. 3.

5 Eric Lott, "The Whiteness of Film Noir", *American Literary History* IX, 3 (1997), pp. 542-566.

6 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), Penguin, New York 2000, p. 80 (*Il grande Gatsby*, trad. it. di Tommaso Pincio, minimum fax, Roma 2001, p. 118).

7 *Sunset Boulevard (Viale del tramonto)*, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1950. Il film, come si ricorderà, si apre con il protagonista, cui hanno appena sparato, che galleggia morto in piscina -- come Gatsby. Joe Gillis è dunque un morto che parla e poiché ha molte colpe vergognose, il suo racconto in flashback è un tentativo disperato di scagionarsi. Ovviamente anche in *The Great Gatsby* è già successo tutto e le due ultime traduzioni filmiche del romanzo, quella di Jack Clayton del 1974 e quella di Baz Luhrmann del 2013, trasformano narrazione in terza persona di Nick Carraway in una *voice-over*.

8 Cfr. *Double Indemnity (La fiamma del peccato)*, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1944.

9 José E. Limón, "Tex-Sex-Mex: American Identities, *Lone Stars*, and the Politics of Racialized Sexuality", *American Literary History* IX, 3 (1997), pp. 598-616.

10 *High Noon (Mezzogiorno di fuoco)*, Fred Zinnermann, Stanley Kramer Productions, United Artists, 1952.

11 Limón, "Tex-Sex-Mex", cit. p. 606.

12 *Stagecoach (Ombre rosse)*, John Ford, Walter Wanger Productions, United Artists, 1939.

## Tra giorno e notte/Western e Noir: alcune sfumature tra i generi

Cinzia Scarpino\*

Il contrappunto tra film western e film noir su cui Franco Moretti struttura il saggio non è inusuale, soprattutto se si considerano le controparti narrative americane dei due generi in questione tra gli anni Venti e gli anni Quaranta. Anche in virtù della serializzazione nei pulp magazine, la narrativa hard-boiled e western della prima metà del Novecento – non diversamente dalle storie dei popolari *dime novels* di fine Ottocento – è infatti capace di intercettare una fascia di lettori molto simile: lavoratori maschi, dai gusti demotici e “manuali”, “mechanic”, secondo la fortunata definizione di Michael Denning. Considerare i film western e noir della prima metà del Novecento come lunghe propaggini dei *dime novels*, a ben guardare, apre prospettive interessanti anche sull’avvicinarsi/sovrapporsi tra scenari di frontiera e scenari urbani, eroi western ed eroi detective, cambiamenti di contenuti e ambientazioni da leggere contestualmente al cambiamento dei lettori tra l’ultimo Ottocento e il primissimo Novecento. Due tipi di storie tanto rigidamente codificate nelle ambientazioni, nel sistema dei personaggi, nei dispositivi narrativi, scrive John Cawelti (*Formula Stories as Art and Popular Culture*, 1976), da farsi “formula stories” e diventare prodotti culturali specifici. Due generi letterari quindi analoghi – nella committenza, nel loro essere formulaici, in certe scelte lessicali – e speculari.

Traslati sul grande schermo i due sottogeneri mantengono tutta la loro specularità. Scrive Moretti, da un lato il western, i paesaggi solari ed espansi, “colorati”, con eroi più o meno retti che usano la violenza per così dire “legittimamente”, e poi l’esuberanza della creazione quasi mitopoietica di una nazione. Dall’altro il noir – che nasce dalla commistione del romanzo hard-boiled americano con la mano di registi europei e di ambientazioni in città europee anche da parte di registi americani – i suoi spaccati urbani, notturni, claustrofobici, fatti di ombre, e di eroi al meglio moralmente compromessi e disillusi. Il contrappunto, conclude Moretti, funziona però fino a un certo punto. Perché il western, come genere, ha un impatto mondiale sugli spettatori incomparabilmente più grande del noir. Tra i motivi individuati per questo primato l’ambientazione geografica e culturale completamente americana e la capacità di venire a patti con l’uso della violenza, di trovarne una “narrazione” possibile.

Le mie curiosità su questa lettura sono sostanzialmente di due tipi, una qualitativa e una più latamente metodologica.

Il primo rilievo ha a che fare con l’uso dei due generi filmici (“western” e “noir”). Analogamente al discorso sul genere letterario, seppur con qualche accorrezza metodologica circa la specificità cinematografica, il genere filmico (meglio

ancora, il suo ciclo) è soggetto a mutamenti morfologici nel corso del tempo. Proprio i tre saggi di *La letteratura vista da lontano* ci hanno insegnato a ragionare in termini di generi come in continua evoluzione, destinati a sopravvivere per innesti e ibridazioni morfologiche con altri generi e sottogeneri. La domanda è quindi se e come Moretti abbia considerato e affrontato quel “sottogenere” che alcuni critici hanno chiamato western-noir, altri noir-western (David Meuel, 2015), altri ancora psychological western (William Indick, 2008), fino ad André Bazin (citato da Moretti in questo saggio) superwestern: vale a dire quel gruppo di film western che tra metà anni Quaranta e fine Cinquanta “incorporano” elementi del noir classico, diventando più scuri, umorali, nella rappresentazione dei luoghi e dei protagonisti. Titoli come *Pursued* (1947, Raoul Welsh), *Ramrod* (1947, Andre DeToth), *Yellow Sky* (1948, Wellman), *Blood on the Moon* (1948, Robert Wise), *Devil’s Doorway* (1959, Anthony Mann); *The Furies* (1950, Mann), ma anche i film che vedono la collaborazione di James Stewart con Anthony Mann – *Winchester ’73* (1950), *The Naked Spur* (1953), *Bend of the River* (1952) – che in qualche modo preparano Stewart per il cambio di genere e il passaggio al noir (*Vertigo*, Hitchcock, 1958). È vero che nel saggio di Moretti le categorie in alcuni momenti si fanno porose – cita per esempio *Out of the Past* (1949) nella parte sull’uso della violenza nei western, mentre *The Man Who Killed Liberty Valance* (1962), nella parte sulle triangolazioni del noir – ma mi chiedo se l’assimilazione di motivi noir nel western (più che viceversa) non meriti forse un’analisi in termini di evoluzione di generi.

La seconda curiosità riguarda invece l’approccio metodologico che sottende l’intero saggio. L’investimento di Moretti nello studio quantitativo della letteratura, o “computational criticism”, che orienta le ricerche dello Stanford Literary Lab dal 2000, ha segnato non solo l’innovativo e rivoluzionario tritico di saggi *Graphs, Maps, Trees* (2005) ma anche un movimentato dibattito critico americano e internazionale. Se i pilastri della critica computazionale sono lo studio della scala “molto piccola” e “molto grande”, tralasciando quindi il campo più tradizionalmente analizzato dalla critica letteraria fino a oggi (“il medio”), in questo saggio – certo, più culturalista che letterario – c’è soprattutto il “medio”, con un approccio metodologico per così dire misto. Da un lato c’è il dato quantitativo (un corpus di film sufficientemente espanso), dall’altro un dato qualitativo (un’analisi testuale su unità “superiori” al sintagma sintattico e ai segni di interpunzione ma “inferiori” ai “big data”). Che è in fondo la strada usata da Moretti anche nel suo ultimo *Il borghese. Tra storia e letteratura* (2013), in cui si recupera appunto il campo di mezzo nello studio della letteratura. È quindi possibile e utile tornare al “campo medio”?

Una pura curiosità, infine. Nelle note introduttive a *Il borghese*, Moretti scrive:

[...] c’è solo un argomento che mi sarebbe davvero piaciuto includere, se non fosse che rischiava di diventare un libro in sé: un parallelo tra la Gran Bretagna vittoriana e gli Stati Uniti dopo il 1945, in cui sottolineare il paradosso di queste due culture capitaliste egemoni – le sole mai esistite – che si fondano in gran parte sui valori antiborghesi. [...] Lo “stile di vita americano” come un moderno vittorianesimo.

---

Cinzia Scarpino

Lo scrivere di due generi (cinematografici) post-1945 che hanno enorme successo tanto negli Stati Uniti quanto in Europa e che divulgano una certa idea di America a un certo tipo di Europa può essere letto in questa direzione?

\* Cinzia Scarpino è assegnista di ricerca in letteratura anglo-americana presso l'Università degli Studi di Milano. Il suo ultimo libro è *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione* (Ledizioni 2016). Fa parte della redazione di *Ácoma*.

## Sfida all'ultima ipocrisia: un confronto tra western e noir

*Ugo Rubeo\**

Quelle che seguono sono alcune considerazioni a margine di "Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir", intervento con cui Franco Moretti propone una codificazione tipologica del film western e del noir basata sull'opposizione sistematica delle caratteristiche costitutive di ciascuno dei due generi. La lettura di Moretti, a cominciare dal suo titolo, molto azzeccatto già dalla scelta di due termini fortemente polisemici come "giorno e notte", è molto stimolante, anche in virtù di certa provocatorietà che innerva la scrittura, affiorando sporadicamente – seppur con sufficiente incisività – in una serie di frasi lapidarie che non sembrano ammettere contestazioni di sorta: "il Western [...] è innamorato dello spazio, e lo mette in primo piano, a tutto campo, ogni volta che può", oppure: "Il Western [è] mito di fondazione: genesi dello Stato", o ancora: ecc. "Nel Western, uccidere ha un che di definitivo [...]. Nel noir, uccidere è solo il primo passo in una serie infinita di alleanze dettate dall'interesse del momento". Difficile non essere d'accordo, nella sostanza, con affermazioni di questo tipo, soprattutto se il tentativo è quello di proporre una visione d'insieme, e tuttavia necessariamente sintetica, di due tradizioni al centro dell'attenzione di pubblico e critica ormai da circa un secolo. Certo, si potrebbe obiettare che l'uso di generalizzazioni di quella portata, soprattutto nell'ambito di un'analisi in cui si cita Hegel più volte, può apparire stridente; pure, se si guarda al modo stesso in cui il saggio è strutturato sembra piuttosto evidente che l'autore segnali comunque la sua disposizione dialettica proprio attraverso quella contrapposizione continua tra due opposti, la quale, di nuovo, è già incapsulata nel termine sintesi che compare nel titolo. E dunque un vezzo, o poco più: una cifra peraltro rintracciabile con una certa frequenza nel macrotesto dell'autore.

Quello che forse si apprezza di più, oltre al coraggio di confrontarsi con una materia così ampia, è la formulazione di un'articolata anatomia dei due generi tracciata sulla base di quelli che vengono presentati come elementi costitutivi e caratterizzanti di ciascun modello. È da questo confronto serrato che nasce il contrappunto, organizzato attraverso una serie di opposizioni, tra le quali, ad esempio, quella, ricca di conseguenze, tra azione (film western) e parola (noir). Certamente, la matrice letteraria è molto più rilevante sull'evoluzione del film noir di quanto non sia vero per il western, che, proprio in virtù della sua maggiore linearità (o minore ambiguità) è molto meno dipendente dalla scrittura, come dimostra il fatto che la gran parte dei film di questo genere nasce direttamente da un soggetto e da una sceneggiatura creati ad hoc per lo schermo e non dall'adattamento di un romanzo. Del resto, quando Moretti allude in modo esplicito al fatto che "per il western la geografia è cruciale" o quando afferma che il genere "è innamorato dello spazio" – entrambe osservazioni pienamente condivisibili – egli sembra implicitamente indicare che l'assoluta centralità della componente visuale

nel film western sia anche diretta conseguenza del ruolo decisamente secondario che in esso svolge il dialogo (“i cowboy usano la bocca per tutto ... meno che per parlare”). Insomma, è come se nel film western l’occhio offrisse una forma di compensazione per la carenza di stimoli che riserva all’orecchio.

Rimanendo in tema di confronto tra immagine e testo, credo sarebbe particolarmente utile, per rafforzare la struttura complessiva di un saggio peraltro già ampiamente sviluppato, provare a entrare un po’ più da vicino nel merito di questa specifica diversità di base tra i due generi, piuttosto che darla in qualche modo per scontata. Ad esempio, sarebbe interessante verificare come, già dalla fine degli anni Venti, quella biforcazione comincia a prender forma a partire dalla pubblicazione – prima sulla rivista *Black Mask* (1929) e subito dopo con l’uscita in volume – di *The Maltese Falcon*, il romanzo con cui Dashiell Hammett in qualche modo opera una prima codifica di quello che diverrà poi il genere noir. Questo non perché gli esempi citati da Moretti non siano sufficientemente rappresentativi – ché *Double Indemnity* (La fiamma del peccato), *The Third Man* o *Gilda* son tutte scelte molto appropriate – quanto piuttosto perché il romanzo di Hammett di fatto equivale a un’autentica dichiarazione di poetica nei confronti di quello che sarà lo sviluppo, sia letterario sia filmico, del genere. Se, come dice lo stesso autore, “Il film noir è inconcepibile senza parole. Il che significa: senza donne”, allora non sarebbe stato di certo fuori luogo ricordare la Brigid O’Shaughnessy – seducente e aristocratica protagonista del romanzo di Hammett – interpretata sullo schermo da Mary Astor, nella seconda, celebre versione cinematografica del romanzo diretta da John Huston nel 1941. Brigid è con tutta probabilità l’archetipo della femme fatale, non solo perché quel modello è pienamente delineato già nel romanzo, ma anche perché l’interpretazione della Astor nel film di Huston, accanto a Humprey Bogart, precede di qualche anno quella di Barbara Stanwick in *Double Indemnity*, che Billy Wilder girò nel 1944, servendosi per la sceneggiatura dell’altro grande giallista losangeleno Raymond Chandler. Ed è probabile che quest’ultimo, da estimatore di Hammett qual era, avesse compreso appieno l’importanza della stilizzazione di una figura femminile come quella di Brigid non solo relativamente al grande successo ottenuto dalla pellicola di Huston, ma anche per le enormi potenzialità che una figura di quel tipo avrebbe potuto avere rispetto allo sviluppo del film noir in quanto tale.

L’altro punto che pure offre molti spunti alla riflessione ha a che vedere con le ricadute sociali del western e più da vicino con un tema di grande attualità qual è la legittimazione dell’uso della violenza: leggi del libero uso delle armi. Qui, Moretti fa giustamente rilevare che se per molti versi il western appare meno sofisticato del noir, questo certo non significa, che esso sia necessariamente innocente: al contrario, rifacendosi opportunamente a *Gunfighter Nation* di Richard Slotkin, egli fa notare che l’ipocrisia del genere salta spesso agli occhi, quando si pensi, ad esempio, all’“uso politico” che è stato fatto del funzionamento dei suoi apparati simbolici. Quando si pensi al modo, davvero determinante, in cui il western ha contribuito a legittimare l’uso di “un certo tipo di violenza”. Il che significa – aggiungerei – a legittimare l’uso delle armi per difesa personale: cosa che, nella mentalità statunitense, equivale a un sacrosanto diritto costituzionale, purché quelle



armi non siano tenute nascoste. Così accade – e non solo nei film – che girando in macchina, specie negli Stati del Sud, uno magari si trovi fermo al semaforo dietro a un pick-up con un paio di carabine bene in vista nell'apposita rastrelliera appesa al vetro posteriore; oppure, che se l'amico al volante frena, uno si ritrovi tra i piedi un revolver: "Ah, quello? ... No, non è niente: è che se lo tengo nel cassetto del cruscotto equivale a un *concealed weapon* e quindi diventa illegale"!

Insomma, come anche nel caso degli indiani che, dice Moretti, pur essendo lì da sempre, nei film vengono presentati dopo i bianchi, col risultato di apparire come degli intrusi, il western, pur nella sua apparente linearità – anzi, forse proprio perché così lineare – in realtà è un genere molto più subdolo di quanto non sembri. E alla fine pare proprio che l'unico punto in comune tra i due generi sia la menzogna, o meglio, la capacità di mentire spudoratamente, vuoi con i tratti incantevoli di un volto femminile apparentemente privo di difese, vuoi attraverso i colpi, sempre letali, d'uno sceriffo costretto a sparare per difendere la legge. Da questo punto di vista, ciò che questo saggio lascia emergere in modo implicito, ancorché con grande chiarezza è che quella della presunta innocenza americana è una narrazione che ha fatto il suo tempo e che l'ingrediente irrinunciabile dei due generi messi a confronto consiste nell'abilità di dissimulare la propria statutaria ambiguità.

\* Ugo Rubeo, professore di Letteratura Angloamericana all'Università di Roma Sapienza, ha pubblicato una serie di studi sulla poesia e la cultura afroamericana, sui classici dell'Ottocento, in particolare E.A. Poe e H. James, sulla poesia modernista e su diversi aspetti della narrativa postmoderna, cui ha dedicato la cura di *Parodie della fine* (Roma, 2015). Tra i suoi interventi sul noir americano, "Dovere di cronaca?" (2013); "Mean Streets" (2011); "Love and Detection nel Noir americano" (2009) e "Quattro passi nel delirio" (2006), tutti pubblicati nella serie *Roma Noir*.

## ***Not Such an Easy Piece.* In margine a “Giorno e notte” di Franco Moretti**

Stefano Rosso\*

Here things are easy  
(Franco Moretti, *Distant Reading*, 2013, p. 116)

È bello vedere come Franco Moretti, uno studioso che ha saputo guidare imponenti squadre di ricercatori internazionali, affronti ipotesi critiche su un territorio diverso da quelli che visita abitualmente;<sup>1</sup> poiché in questo caso ha scelto i sottogeneri principali delle narrazioni di massa del Novecento è inevitabile che qua e là risulti, perlomeno ai miei occhi, un po' categorico. Con “Giorno e notte” Moretti ha forse voluto fare i conti con una parte della cultura che ha influenzato profondamente la nostra generazione: sono appena più giovane di lui e probabilmente sono cresciuto con i suoi stessi modelli western e noir. Quando Moretti presentò l'intervento il 6 novembre 2017 alla Sapienza di Roma avrei voluto chiedergli quale era stato il motore di questo scritto, ma non ce ne fu il tempo. Forse lo scopriremo nel suo prossimo libro, dal titolo molto accattivante sia in italiano (*Cinque pezzi facili*, Einaudi), sia in inglese (*Far Country: Scenes from American Culture*, Farrar, Straus & Giroux), entrambi previsti per l'inizio del 2019, in cui comparirà il saggio che pubblichiamo in questo numero di *Ácoma*. In “Giorno e notte” si nota un registro un po' diverso dal solito, e forse è per questo che il testo evoca una partitura musicale: nella versione inglese del titolo si leggeva “counterpoint” (contrappunto), più avanti nel testo compare un “lento assai”.

1. Soltanto dopo gli anni Sessanta la critica letteraria ha messo da parte il suo snobismo e ha preso a occuparsi di noir americano (più spesso usando il termine meno inclusivo di “hard-boiled detective fiction”) mostrandone la dipendenza dalla diffusione della cronaca nera di inizio Ottocento, dal successo dei tre racconti che ebbero come protagonista Auguste Dupin di Edgar Allan Poe, nonché dal romanzo a enigma inglese che va da Conan Doyle a Agatha Christie e oltre. Oggi mi pare più fertile ricercare il legame che unisce il noir al romanzo di avventura e al western nascente nel secondo Ottocento piuttosto che alla tradizione poliziesca britannica successiva a Poe.<sup>2</sup> A questo aggiungerei, alla luce di una ricerca sui romanzi popolari americani dal 1860 all'inizio del Novecento che ho intrapreso di recente, che sono i *dime novels* e non i *Leather-stocking Tales* di James Fenimore Cooper il terreno su cui si fonda il western popolare e su cui, più tardi, si innesta il noir. Se questo è vero, allora va evidenziata una differenza all'origine (cioè negli anni Sessanta dell'Ottocento) che per certi aspetti si ripresenta negli esiti più recenti dei due sottogeneri di cui parla Moretti. Infatti, nella prima fase di diffusione dei *dime novels*, si nota, già negli anni Settanta dell'Ottocento, uno spostamento

del protagonista: da un'ambientazione western "selvaggia" (a stretto contatto con la natura) a una più urbana, o perlomeno a una mescolanza di *wilderness* e vita di città. Il protagonista del nascente western, non ancora pienamente formulaico, compie le sue imprese sempre più spesso in agglomerati prima poco popolati e poi un po' più grandi (questo è il caso del personaggio di Deadwood Dick le cui storie, di Edward Wheeler, escono ininterrottamente per vent'anni, dal 1877 al 1897).<sup>3</sup> Nel passaggio dalla *wilderness* alla "giungla urbana" si percepisce già, negli anni Settanta dell'Ottocento, un movimento dalla luce piena a una luce più soffusa, ma non ancora alla oscurità e al culto delle ombre di cui parla Moretti, a quel contrasto giorno/notte che diventa dominante a partire dal periodo tra le due guerre mondiali, sicuramente dopo la diffusione delle riviste pulp poliziesche negli anni Venti e Trenta, e delle opere di Dashiell Hammett, Raymond Chandler e altri. In sostanza, senza negare i tratti distintivi e oppositivi che Moretti ha elencato nel suo saggio, sottolineerei anche come i tratti comuni tra western e noir abbiano facilitato la mescolanza tra i due sia all'epoca dei primi *dime novels* sia in questi ultimi quarant'anni. Peraltro Moretti ha ragione nel sostenere che nel periodo "classico" le differenze erano generalmente molto evidenti.

2. Moretti parla di western e di noir come di sottogeneri egemonici. Tuttavia se è vero che il western ha avuto la supremazia nel periodo 1945-1970 (ma non va dimenticato che il misogino scrittore di noir Mickey Spillane vendeva quasi quanto un *westerner* di successo come Louis L'Amour: si parla per entrambi di oltre 200 milioni di copie vendute nell'arco della loro vita), è pure vero che la *vittoria finale* è stata quella del noir che oggi, nelle sue pur molteplici articolazioni, nel cinema, in letteratura, nelle serie televisive, nei fumetti, nei *graphic novels* è il sottogenere dominante. Viene da chiedersi perché alla fine sia stato il noir a diventare egemonico. Perché il western, se ricompare, sembra obbligato a tingersi sempre di noir? Questo è ciò che succede, per esempio, in *No Country for Old Men* dei fratelli Cohen (il film del 2007 è tratto da un romanzo di Cormac McCarthy del 2005), nei tre film basati sulle sceneggiature di Taylor Sheridan (*Sicario*, *Hell or High Water*, e *Red Wind*, rispettivamente del 2015, 2016 e 2017),<sup>4</sup> in serie televisive come *Justified* (2010-15) e *Hell on Wheels* (2011-16). O ancora, come è il caso delle tre stagioni di *Deadwood* (2004-2006), perché il western sembra avere successo presso il pubblico di HBO soltanto se racconta di un mondo disincantato, in buona parte ricostruito in base alle scoperte della New Western History – che in Italia ha un esponente di rilievo in Bruno Cartosio – e non più un western mitico ed elegiaco?<sup>5</sup>

Un piccolo sintomo del carattere fagocitante del noir anche nella cultura italiana di oggi si può vedere nella pubblicazione, nel 2008 da parte di Einaudi, di tutti i racconti western di Elmore Leonard, ben trentuno, quasi tutti scritti negli anni Cinquanta: scelta ottima visto che il western di Leonard non era mai stato accessibile in Italia. Il titolo scelto da Einaudi fu *Tutti i racconti western*.<sup>6</sup> Se si guarda il nome della collana che lo ha ospitato si scopre con un certo stupore che si tratta di "Stile libero noir": ma che cosa c'entrano i racconti western di Leonard con il noir? Quasi nulla, a esclusione del fatto che dopo il periodo western il suo autore si sarebbe spostato verso il "noir satirico urbano" e che questo spostamento lo avrebbe reso famosissimo.<sup>7</sup>

Come sostiene più di un critico,<sup>8</sup> il western ha smesso di essere il sottogenere egemonico nei “lunghi anni Sessanta” perché non riusciva più a trovare soluzioni narrative per le contraddizioni sociali e i problemi morali all’ordine del giorno. D’altra parte, forse è anche vero che il noir, con i suoi confini più labili, con la sua concezione meno manichea del bene e del male, è in grado di ricondurre al proprio interno tutti i grandi sottogeneri popolari, western compreso, e nel fare questo riesce a inglobare perfino il sesso che il western non poteva ospitare. Certo, esistono eccezioni, come *Duel in the Sun* di King Vidor (*Duello al sole*, 1948).

3. Moretti ha citato grandi capolavori del cinema che ben rappresentano il sottogenere western o noir. Ho qualche dubbio però sul carattere rappresentativo di alcuni dei suoi esempi. *Stage Coach* (*Ombre rosse*, John Ford 1939) è sicuramente paradigmatico per moltissimi aspetti (modo di filmare i grandi spazi, insistenza sui conflitti binari, ecc.), ma direi che non lo è per la conclusione relativa alla fuga di Ringo Kid con la prostituta Dallas. *Once Upon a Time in the West* (*C’era una volta il West*, Sergio Leone 1968) riassume tanti temi cari al western, è vero; però la lentezza iperbolica della scena iniziale citata da Moretti (e non solo quella) è già una parodia, un’infrazione forte che prelude alla crisi del western. Si dirà che anche la scena dell’arrivo del treno in *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*, Fred Zinneman 1952) è lenta, ma è lento, come un incubo (non parodico), tutto il film. In *High Noon* i volti dei personaggi denotano l’attesa spasmodica, ma l’exasperazione della mosca che tormenta Jack Elam all’inizio di *C’era una volta il West*, è una novità assoluta (pare che abbiano impiegato tre giorni per girare quella scena...). Non a caso il titolo del film, *C’era una volta il West*, parla del West come di un luogo che non esiste più. La maggior parte dei western classici sono elegiaci ma non si esprimono al passato remoto, come se allo spettatore si volesse ancora dare la possibilità di una fuga oltre Frontiera. Con Sergio Leone il capitolo è chiuso.

Qualche dubbio ho anche sul carattere rappresentativo di *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949). Il formidabile film di Carol Reed, forse anche per il ruolo che vi ebbe Orson Welles, sembra più un “omaggio all’espressionismo tedesco”, come scrive lo stesso Moretti, che una ripresa degli stilemi e dei temi del noir e, in ogni caso, mi pare contenere già elementi meta-cinematografici che anticipano un’epoca successiva alla codificazione classica del sottogenere. D’altra parte molti film hanno avuto una risonanza enorme pur essendo in buona parte eccentrici rispetto ai modelli formulaici che dominavano il mercato di Hollywood. Si pensi, fra i tanti, al già citato *Duel in the Sun* di King Vidor, a *The Big Sleep* (*Il grande sonno*, Howard Hawks 1946), o, per rimanere nel western, a *The Ox-Bow Incident* (*Alba fatale*, William Wellman 1943), a *Johnny Guitar* (Nicholas Ray 1954), a *Bad Day at Black Rock* (*Giorno maledetto*, John Sturges 1955), ecc.

4. Sebbene “Giorno e notte” si concentri su romanzi e film, per una comprensione del fenomeno western sarebbe utile considerare che dalla seconda metà degli anni Cinquanta gli strumenti di decodifica del western si fondano in buona parte sulle serie televisive che dominarono il *prime-time* dell’epoca e che seguono direzioni un po’ diverse da quelle dei film distribuiti nelle sale (paradigmatici sono *Gunsmoke*

e *Bonanza*). Le serie televisive western sottolineano, nella maggior parte dei casi, il valore della comunità e della famiglia borghese americana solidale in opposizione agli eccessi dell'individualismo; predicano con più nettezza il valore della democrazia; propongono un uso assai meno "rigenerativo" della violenza, ecc. E negli anni Sessanta il pubblico televisivo stava crescendo a dismisura. Ma questa è anche un'altra storia.

## NOTE

\* Stefano Rosso insegna Letteratura angloamericana all'Università di Bergamo ed è condirettore di *Ácoma*. Sul western ha scritto *Rapsodie della frontiera* (ECIG 2012). Ha curato *Old and New West/Vecchio e nuovo West* (ipestoria VII, 2016), *L'invenzione del west(ern)* (ombre corte, 2010) e *Le frontiere del Far West* (Shake, "I libri di Ácoma", 2008).

1 Non è certo la prima volta: mi piace ricordare tra le cose "antiche" di Franco la sua introduzione ai *Polizieschi classici* intitolata "Indizi", un volumetto del 1978 che curò per il glorioso editore Savelli (pp. 7-35) e alcuni saggi usciti sulla rivista *Calibano* alla fine degli anni Settanta.

2 Si veda, per esempio, Cynthia Hamilton, *Western and Hard-boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, University of Iowa Press, Iowa City 1987. Come mi ha fatto osservare Sara Antonelli, oggi noi parliamo spesso impropriamente di "noir"; fino a tempi recenti, forse fino agli anni Novanta, il noir era un termine applicato soltanto al cinema.

3 Di questo scrive Michael Denning nel suo ottimo *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Verso, London 1987, un libro che fu proprio Moretti a consigliarmi di leggere.

4 Non ho ancora visto il quarto film tratto da sceneggiature di Taylor Sheridan intitolato *Sicario: Day of the Soldado*, regia di Stefano Sollima (2018).

5 Si veda Bruno Cartosio, *Verso ovest. Storia e mitologia del Far West*, Feltrinelli, Milano 2018.

6 Elmore Leonard, *Tutti i racconti western*, Einaudi, Torino 2008, ottimamente tradotti da Luca Conti; ed. orig. *The Complete Western Stories*, Harper, New York 2004.

7 Matteo Sanfilippo, "Dal western al neowestern", in Sara Antonelli e Giorgio Mariani, a cura di, *Il Novecento USA*, Carocci, Roma 2009, p. 230.

8 Si veda tra gli altri il saggio paradigmatico di John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green 1999.

### **The Racialized Other. Arabs and Muslims in the United States Before and After 9/11**

*Andrea Carosso*

This essay explores the ways in which American culture, post 9-11, has depicted Arabs and Muslims as the new enemy around which to polarize fears relative to its national security, a racialized other whose status has shifted from invisible subjects to contested “problem minorities”. Carosso looks at the way in which the racialization of Arabs and Muslims in the US has a history of its own, well predating the so-called “war on terror”, and ultimately going back to the unresolved racial status of Arabs amid US assimilation practices predicated upon the performance of a “racial dramaturgy”. The author suggests that the post 9-11 backlash has been based on previously consolidated Orientalist biases in the US aiming at marginalizing Arabs and Muslims from the national body politic.

### **“The Race is On”. Muslims and Arabs in the American Imagination**

*Moustafa Bayoumi*

In “The Race is on,” from *This Muslim American Life: Dispatches from the War on Terror* by Moustafa Bayoumi, the author touches upon the evil power of race and of representation in public debate in the United States. Through the analysis of several novels and movies, Bayoumi draws a clear sketch of the stereotyped Arab-american as it is portrayed in American fiction and in current discourse. Particular attention is given to the topic of racial profiling and to the similarities in the representation of

Black and Arab people, where the latter are often seen as “the new Black Folk.”

### **Muslim First, Arab Second**

*Nadine Naber*

This article sheds light on the politics of *Muslim First* and on the rise of a global Muslim consciousness. In the context of Islamophobia, migrations, and US-led armed conflicts in Muslim-majority countries, younger generations of Muslim Americans have been struggling to find new ways to articulate their own identity, to resist racism and ignorance, and to question patriarchy. Here, the traditional view of the struggle between traditionalist immigrant parents vs. assimilated Americanized children is rejected. Instead, the author draws on the experiences of a number of interlocutors, as well as on a sound historical and transcultural analysis, to better understand how young Muslims approach the question of being Arab, Muslim, and American.

### **Ethnic American Writing and the Challenge of Tradition**

*Khaled Mattawa*

Khaled Mattawa tackles one of the most controversial issues concerning so-called “ethnic” American writing and poetry: the identification of whole genres with the skin color or (post)colonial descent of the authors. The author traces the history of the label, attributed from mainstream culture, with more or less racist intent, to authors with the most disparate styles and histories. The author sheds light on the intrinsic danger of the label “ethnic writing”: the



tendency to overlook, or even underestimate, the creativity and originality of the authors in favour of the “raw material”, i.e. their geo-political and ethnic background. This implies that “ethnic” authors are often considered unskilled writers, to the point that they either abandon any stylistic experimentation or merely sell their “raw material”. The sense of alienation experienced by “ethnic” writers is explored by Mattawa through the reading of authors like Le, Hong, and Silko. Thanks to the originality of their works which breach the imposed ethnic and stylistic boundaries, it is possible to envision a future balance between tradition and innovation

**Contested Memories, Fragmented Identities. Lebanese Diasporic Literature in the United States**

*Alessia Carnevale*

Lasting from 1975 to 1990, the Lebanese civil war also caused the mass emigration of one third of its population throughout the world. In the United States, Lebanese diaspora authors found a fertile ground to experiment and explore their exile through literature. This essay examines the work of Etel Adnan, Patricia Sarrafian Ward and, more extensively, Rabih Alameddine. Besides the experience of war and uprootedness, these authors share complex family backgrounds and unconventional biographies. I will particularly focus on the narrative and stylistic strategies through which the authors represent trauma, while deconstructing univocal social representation of gender, race, religion, and historical narration. Plunged into the intricate Lebanese context, the key themes of

postcolonial and ethnic literatures here take new significations and shapes.

**Shuffling the cards of Arab-American Literature. An Analysis of gender/genre**

*Lisa Marchi*

This essay surveys of the origin and developments of Arab-American literature, taking into consideration the intricacy of the gender/genre pair. Drawing on Judith Butler’s provocative text *Gender Trouble and Precarious Life*, the essay disturbs the linear and progressive representation of the history of Arab presence in the US and its ensuing literature. Arab-American historians, novelists, poets, and playwrights, the author argues, have attempted to, and most of the time succeeded in, making visible subjectivities and personal histories that would have otherwise remained outside the frame of representation. By bending well-established gender norms with fixed genre prescriptions, they have managed to inaugurate and reinforce intercultural, interracial, and transnational alliances, to shake dogmas, thus opening up spaces of contestation, recognition, and liberation that are not only locally but also globally relevant.

**Lively Scenes of Love and Combat: Arab and Muslim-American Theatre in the XXI Century**

*Cinzia Schiavini*

The essay explores of how Arab-American and Arab-Muslim playwrights have reacted to the growth of Islamophobia, surveillance and discrimina-

tion within the US after 9/11. It also explores the pluralities of cultural, religious and political fractures that have characterized both the national and the international arena in the last two decades. Together with the criticism to the “state of Exception” in the work of playwrights like Youssef El Guindi and Rania Khalil, Arab-American and Muslim-American theatre engages with the Us/Them dichotomy Islamophobia relies on, and deconstructs this binary opposition by showing how, as shown in Betty Shamieh’s *Roar*, Jamil Khoury’s *Precious Stones* and in particular in Ayad Akhtar’s *Disgraced*, cultural preconceptions and distorted representations form a blurred continuum in the history of minority cultures

### **Embracing Orientalism in the Homeland**

*Brian T. Edwards*

One of the assumptions about globalization in the realm of culture is that American ideas and cultural products circulate endlessly around the world. Moreover, it is assumed that digital age technologies have made those cultural products abundantly available in the Middle East and North Africa. But what happens when those cultural products make it back to the US? By focusing on the TV serials *Homeland* and *Tyrant*, the graphic novel *Habibi* by Craig Thompson, Dave Eggers’ *A Hologram for the King* and Kevin Powers’ *The Yellow Birds*, this essay explores the persistence of Orientalism in those returning artifacts known as “neo-orientalist” works, as well as the emergence of new creative work in Cairo, Casablanca and Tehran which is shifting the cultural

center of gravity away from the US and in ways that frequently defy American expectations.

### **Towards the 2018 Midterm Elections: The Nationalization of US Politics**

*Marco Morini*

The 2018 midterm elections could be crucial for the future of the Trump presidency. If Democrats win one or both chambers, they could slow down the GOP’s legislative agenda and revive the federal investigation on Trump and his associates. But if Republicans retain control of the Congress, they will have a free hand to introduce policy changes that could impact the nation for decades to come. Meanwhile, the Supreme Court is turning more conservative, with a second Justice to be nominated by Trump. Opinion polls, political history and President Trump current unpopularity seem all to suggest a Democratic win, but the midterm electorate is usually whiter, older and more conservative than the general elections electorate. 2018 midterms are also evidently showing the current nationalization of US politics, with fundraising, communication strategies and candidates’ selection mainly decided by parties’ national committees.