

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

Vincenzo Bavaro*

Black, Queer, Here

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il passato nel presente: incubi prebellici nella cultura afroamericana contemporanea

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

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

La drammaturgia teatrale di questi ultimi anni sembra rispondere, insieme ad altre forme narrative ed estetiche, a una serie di preoccupazioni analoghe riguardo a questo temuto ritorno prebellico. Uno degli antecedenti letterari più significativi, e probabilmente tra i più accessibili e noti ai lettori contemporanei, è *Kindred*, romanzo che l’acclamata scrittrice di fantascienza Octavia Butler pubblica nel 1979.⁷ *Kindred* benché parzialmente ambientato nel presente, è costituito dai viaggi nel tempo della sua protagonista Dana, tra la Los Angeles della fine degli anni Settanta e una piantagione schiavista del Maryland prebellico. Lì Dana conosce suo malgrado i propri antenati, e di viaggio in viaggio inspiegabilmente fa sempre più fatica a ritornare al presente. Una delle versioni più recenti di questo filone che vede il passato prebellico letteralmente infestare il presente è quella del film *Amazon Antebellum* del 2020, scritto inizialmente come racconto a quattro mani dallo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nelle prossime pagine metterò in luce alcune delle dinamiche e strategie drammatiche presenti in un testo che è da considerarsi come uno dei momenti fondanti della nuova drammaturgia afroamericana queer e del suo rapporto con la storia: *Insurrection: Holding History* di Robert O'Hara. Il testo venne messo in scena per la prima volta nel 1995 come tesi finale di regia di Robert O'Hara per il suo *Master of Fine Arts* alla Columbia University, poi come workshop al Mark Taper Forum di Los Angeles qualche mese dopo, e infine ebbe la sua prima ufficiale al Joseph Papp Theater di New York nel novembre del 1996.¹⁴ O'Hara è in effetti il più “anziano” tra i drammaturghi menzionati finora: nasce nel 1970 a Cincinnati, Ohio, dove cresce con la madre e in seguito con il compagno di lei. Studia alla Tufts University di Boston, e poi durante il suo Master alla Columbia University lavora come stagista al Manhattan Theater Club e al Joseph Papp Public Theater. Dal 2011 al 2015 lavora come membro della compagnia dello Woolly Mammoth Theater a Washington D.C., vince una borsa di studio della Andrew W. Mellon Foundation, una Rockefeller Fellowship, vari premi (tra cui due Obie, un premio per migliore regia dalla NAACP, e un Lambda Literary Award) e continua a scrivere testi teatrali, tra cui riscuotono particolare successo *Bootycandy* (2011) e *Barbecue* (2015).¹⁵ O'Hara scrive anche sceneggiature per il cinema (tra cui il film horror *The Inheritance*, e due progetti non ancora realizzati per Martin Scorsese e Spike Lee) e lavora come regista teatrale (tra le altre, di opere scritte da alcuni drammaturghi menzionati prima, Colman Domingo, Tarell McCraney, e Jeremy O. Harris).

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

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

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

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

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

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

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

PIANTAGIONE.

La tenuta MO'TEL.

Il LETTO è atterrato.

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

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

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

SILENZIO TOTALE. (36)¹⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RON: Ho cercato di aiutarla!

TJ: No hai cercato di farti ammazzare!

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

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

RON: Questo. È sbagliato!

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

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

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

TJ: ZITTO!

Non sai niente.

Conosci lettere sulla carta.

Conosci paroloni grandi

Connessi con idee piccole piccole [...]

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

Non avevo nessun progetto

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

Io l'ho VISSUTA!!

Tu. Quello lì. Che guarda!

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

Noi cambiano nel nostro tempo.

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

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

E allora alla fine VINCONO loro

Potranno MORIRE

Ma loro VINCERANNO

Tu. Sei. La prova. (88)

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

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

Slave Play di Jeremy O. Harris

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

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

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

Sin dal suo colloquio per l'ammissione alla Yale School of Drama, Harris mostrava il suo desiderio di creare un teatro sperimentale che potesse essere più inclusivo e portare in sala persone che di solito non ci sarebbero andate: "Non sono interessato al teatro istituzionale. [...] Non voglio avere una carriera alla August Wilson. Voglio fare dei lavori che sfidino il teatro in modo diverso e che sappiano coinvolgere degli spettatori che non pensavano che il teatro potesse essere per loro".²⁸ Eppure è proprio nei teatri istituzionali di Broadway che il suo lavoro ha trovato una prima consacrazione critica con *Slave Play*, tra i testi di maggiore successo del 2019.²⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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