

## *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 crisi 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 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.
-