

Il Medio Oriente incontra l'Orientalismo

Brian T. Edwards*

Traduzione di Alice Balestrino

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

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

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

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